

Cuaderno 92

Año 22
Número 92
2020/2021

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria

Natalia Aguerre y Carlos Paz: Prólogo. Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria | **Melina Antonucci:** Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más (...) | **Maico Biehl:** A viagem como experiência sensível (...) | **Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos:** Memórias das Missões em Pinturas de Aldo Locatelli (...) | **Laura Castillo Compte:** Arte mariano en Latinoamérica (...) | **Mariano Cicowiez:** El pulso de la historia en campaña electoral | **Marcelo Augusto Maciel da Silva:** Escrevendo cartas, produzindo tipos e edificando o todo (...) | **Melina Jean Jean:** Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos (...) | **Clarisa López Galarza y Julio Lamilla:** Sobre-vivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo (...) | **Katherine Muñoz Osorio:** La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora (...) | **Liz Rincón Suárez:** Paisajes de miedo y melancolías del destierro (...) | **Gabriele Rodrigues de Moura:** Diario de un viaje (1746) (...) | **Cintia Rogovsky:** Esa extraña cosa llamada tiempo | **Mariana Schossler:** História, Memória e Nação (...) | **Margarita Eva Torres y María Gelly Genoud:** Los fantasmas del artista: Infiernos cotidianos y lo que no pudo ser (...)



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno nº 92

Natalia Aguerre. (D&C, UP, Argentina)
Carlos Paz. (FCH-UNCPBA, Argentina); ; Profesor
colaborador con PPGH-UNISINOS

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá, Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de
Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás, Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo, Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás,
Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo, Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society, Reino
Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa,
Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo, Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica
Federico Santa María, Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del
Plata, Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoame-
ricana, Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio, Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de
Artes, Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa
Catarina, Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile,
Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe,
República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano
Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse
Lautrec, Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnoló-
gico Espíritu Santo, Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha, Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade
Estadual Paulista, Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo, Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análi-
se de Pesquisa e Inovação Tecnológica, Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC,
Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey,
México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo, Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo, Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás,
Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo, Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo,
Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín,
Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo, Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo, Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT, Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo, Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat, Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
2020/2021.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 92

Año 22
Número 92
2020/2021

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria

Natalia Aguerre y Carlos Paz: Prólogo. Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria | **Melina Antonucci:** Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más (...) | **Maico Biehl:** A viagem como experiência sensível (...) | **Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos:** Memórias das Missões em Pinturas de Aldo Locatelli (...) | **Laura Castillo Compte:** Arte mariano en Latinoamérica (...) | **Mariano Cicowiez:** El pulso de la historia en campaña electoral | **Marcelo Augusto Maciel da Silva:** Escrevendo cartas, produzindo tipos e edificando o todo (...) | **Melina Jean Jean:** Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos (...) | **Clarisa López Galarza y Julio Lamilla:** Sobre-vivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo (...) | **Katherine Muñoz Osorio:** La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora (...) | **Liz Rincón Suárez:** Paisajes de miedo y melancolías del destierro (...) | **Gabriele Rodrigues de Moura:** Diario de un viaje (1746) (...) | **Cintia Rogovsky:** Esa extraña cosa llamada tiempo | **Mariana Schossler:** História, Memória e Nação (...) | **Margarita Eva Torres y María Gelly Genoud:** Los fantasmas del artista: Infiernos cotidianos y lo que no pudo ser (...)



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación bimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
2020/2021.

Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria

Prólogo. Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria

Natalia Aguerre y Carlos Paz.....pp. 11-19

Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más. El Archivo de la Memoria Trans en Argentina

Melina Antoniucci.....pp. 21-39

A viagem como experiência sensível. Natureza e sociedade nos escritos de Johann Rengger (1819-1825)

Maico Biehl.....pp. 41-56

Memórias das Missões em Pinturas de Aldo Locatelli: Analisando representações de santos missionários dos séculos XVI e XIX em igrejas católicas do Rio Grande do Sul (1952-1962)

Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos.....pp. 57-78

Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista

Laura Castillo Compte.....pp. 79-97

El pulso de la historia en campaña electoral

Mariano Cicowiez.....pp. 99-112

Escrevendo cartas, produzindo tipos e edificando o todo. A escrita na Companhia de Jesus, entre seus membros: uma escritura que seja edificante

Marcelo Augusto Maciel da Silva.....pp. 113-126

Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos. Una mirada desde los estudios de la memoria

Melina Jean Jean.....pp. 127-143

Sobre-vivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo. Redes de arte correo e intercambios trasandinos: algunas notas sobre la relación entre Eduardo Antonio Vigo y Eduardo Díaz Espinoza Clarisa López Galarza y Julio Lamilla.....	pp. 145-162
La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora. Casos: Colombia y Argentina Katherine Muñoz Osorio.....	pp. 163-176
Paisajes de miedo y melancolías del destierro: exiliados políticos colombianos en la ciudad de Barcelona, España Liz Rincón Suárez.....	pp. 177-199
Diario de un viaje (1746): um estudo comparativo sobre o discurso narrativo de José Cardiel, S.J. e Pedro Lozano, S.J e suas apotações para a memoria escrita da Companhia de Jesus Gabriele Rodrigues de Moura.....	pp. 201-220
Esa extraña cosa llamada tiempo Cintia Rogovsky.....	pp. 221-232
História, Memória e Nação: as narrativas construídas por Ricardo Levene em seu <i>Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno</i> (1920) sobre o liberalismo de Maio de 1810 Mariana Schossler.....	pp. 233-247
Los fantasmas del artista: Infiernos cotidianos y lo que no pudo ser. Historia y memoria en la obra del pintor Esteban Marconi Margarita Eva Torres y María Gelly Genoud.....	pp. 249-270
Publicaciones del CEDyC.....	pp. 271-300
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 301

Fecha de recepción: diciembre 2017
Fecha de aceptación: marzo 2018
Versión final: julio 2019

Prólogo. Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria

Natalia Aguerre * y Carlos Paz **

Resumen: A través de este número específico de Cuadernos se reflexiona sobre las creaciones artísticas latinoamericanas, en tanto instrumentos, vehículos e incluso disparadores críticos de la historia y la memoria.

Palabras clave: Arte - Historia - Memoria.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 19]

(*) Natalia Aguerre. Licenciada en Comunicación Social y Periodismo. Doctora en Comunicación. Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Integrante de equipos de investigación –UNLP, CLACSO–, que abordan temas sobre arte y política. Fundraiser y Gestora en Comunicación del Centro de Arte Experimental Vigo. Correo electrónico: aguerre.natalia@yahoo.com

(**) Carlos Paz. Doctor en Historia (2009) por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires –UNCPBA–. Además, posee una estancia PósDoc en Sociología en la Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD-MS / Brasil (2014). Sus investigaciones en curso abordan las transformaciones cosmopolíticas de los grupos chaqueños, durante el siglo XVIII, en un análisis comparativo con sus pares pampeanos; analizando para ello las etnografías culturales, devenidas en fuentes modulares, escritas por distintos miembros de la Compañía de Jesús. Junto con ello se trabaja en un proyecto que indaga en la construcción y circulación global de una idea de barbarie impulsada, en el marco de los debates sobre la constitución de un saber natural por la Compañía de Jesús. Correo electrónico: paz_carlos@yahoo.com / ychoalay@gmail.com

Un prólogo en debate

Natalia Aguerre

El presente Cuaderno forma parte de la línea de investigación sobre **arte y comunicación** que lleva adelante el Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de

Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Realizado en colaboración con la Universidade do Vale do Río dos Sinos - UNISINOS (Rio Grande do Sul) de Brasil, esta publicación que hemos titulado *Arte, Historia y Memoria* continúa la reflexión sobre las manifestaciones estéticas y el flujo del tiempo particularizando el análisis en los modos de conjugar, recuperar y reconstruir con imágenes, testimonios, documentos y/o sonidos, matrices narrativas para componer un pasado, en vistas de los aconteceres de nuestros pueblos.

Desde esta perspectiva, sostenemos que el arte comparte con el campo de la historia y la memoria el sentido de hacer presente la heterogeneidad del tiempo abarcando e incidiendo sobre las distintas esferas de la vida individual o colectiva. Según Bourdieu (2010) estas prácticas de representación son el producto de formas de socialización que responden a lógicas disímiles presentando distinciones que se corresponden con el segmento social que las compuso y conforme una representación ideo-lógica del sí preponderante. Pero si asumimos que el arte es una fuente de comunicabilidades que viabiliza la expresión de aquello que la memoria dicta y la historia escribe, se conseguiría ligar estas diferencias mediante la tarea de desandar sus nudos de sentidos que cada saber conlleva, con el fin de evidenciar que los lenguajes estéticos son medios que ensamblan elementos memorísticos e históricos para hacer “presente un ad-venir en el proceso del haber sido” (Ricoeur, 2009, p. 733).

Tal es así que desde las pinturas rupestres presentes en Altamira, Lascaux o Chauvet, el hombre ha demostrado la necesidad de inscribir y dejar huella de su existencia mediante la representación de una memoria explícita –con objetos y animales–, y con mayor concentración semántica a partir de formas simbólicas. En la Antigüedad, los griegos entendían que la memoria era un arte que le otorgaba al hombre el acceso al *tiempo original* para recordar un conocimiento que se encontraba en el alma o como una técnica aplicada en el ámbito de la retórica. Las reglas de este arte fueron privilegiadas y estudiadas por Cicerón y Santo Tomás de Aquino como también por el jesuita José de Acosta, el cual señalaba que “la memoria de los hechos históricos podían expresarse por medio de la escritura –como lo usan los latinos, los griegos y los judíos y muchas otras naciones–, o a través de pinturas como en casi todo el mundo se usa” (De Acosta s.j., 1596, en, Valcárcel Martínez, 1989, s/p).

En virtud del predominio de las ciencias sociales sobre los métodos de estudio de las experiencias del hombre, se ha producido una segmentación de la complejidad cultural donde la disciplina histórica ha tratado “de unificar el pasado volviéndolo uniforme desde posiciones que contribuyen a consolidar las naciones, desconociendo las particularidades de los diversos grupos sociales que las componen” (Becerra Mora, 2015, s/p). Bajo esta premisa, podemos decir que estos discursos establecieron los lineamientos temporales de la existencia de los sujetos cargados de contradicciones, tensiones, silencios, conflictos y disyunciones. En este sentido, Didi - Huberman (2008) afirma que la historia en tanto objeto como disciplina no es una “cosa” fija ni estática sino más bien, un hecho de memoria. Producto de estos corrimientos, hacia fines de la década del ‘60 comenzaron a visibilizarse en los medios europeos y norteamericanos relatos donde los sujetos recordaban sus vivencias en los procesos de descolonización, los cuales fueron utilizados por determinados movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas. Pero fue a partir de los años ‘80 que estas narrativas construidas desde la sensibilidad de los recuer-

dos empezaron a formar parte de la agenda pública como consecuencia de los debates en torno al Holocausto para, una década después, ampliarse por las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo; como también por el pos-apartheid en Sudáfrica, por el revisionismo histórico entre Japón, China y Corea, y por los desaparecidos y la apropiación de sus hijos en las sociedades pos-dictatoriales de América Latina. Es así que surgieron los discursos por la memoria, denominada por Jelin (2002) como una construcción cultural compleja donde la experiencia es vivida subjetivamente y culturalmente compartida y compartible.

Aunque estas narrativas –en cierto registro–, parecen ser globales dado que ponen en el tapete cuestiones fundamentales vinculadas con las violaciones a los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva; resulta importante distinguir que las mismas están ligadas a las historias de las naciones y estados específicos porque es en el ámbito político/cultural donde se recobran los sentidos del pasado. La memoria entonces, se produce en tanto los sujetos o agentes sociales comparten una cultura e intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversas manifestaciones culturales que son concebidas como, o que se convierten en, vehículos de la memoria. Y es por ello que el arte es un medio para la construcción de la memoria y en nuestro presente da cuenta de la necesidad de un anclaje espacio/temporal en un mundo caracterizado por los flujos de información cada vez más caudalosos, en redes cada vez más densas de tiempo y espacio comprimido. De manera similar a la historiografía clásica que dejó de lado los relatos teleológicos y se volvió más escéptica, la memoria con su énfasis en los derechos humanos, en las temáticas por las minorías y del género y en la revisión de los diversos pasados nacionales e internacionales está abriendo un sendero donde el arte es uno de sus instrumentos que exhiben el desaceleramiento del tiempo, la naturaleza del debate público, y donde se nutre y expande el espacio habitable en lugar de destruirlo. Son las memorias locales expresadas en experiencias estéticas las que dan cuenta de la temporalidad y espacialidad disruptiva de la revolución de la información.

Tanto el arte como la memoria y sus vínculos se encarnan en los individuos en sus prácticas cotidianas, en los grupos de relaciones, en las naciones y regiones; y es por ello que constituyen en una oportunidad para construir un mundo de representaciones de futuros locales en un mundo global.

Un debate para un Prólogo

Carlos D. Paz

Todos los grupos humanos desarrollan formas, variadas por cierto, de memoria. Incluso sociedades no-humanas, entre las que debemos de contar a aquellas comprendidas dentro de lo que se nos ha hecho conocer como el reino animal, parecen tener formas de memoria que son administradas de distinto modo y con disímiles grados dentro de relaciones sociales aceptadas como constitutivas de un orden.

Entre humanos, por ejemplo, se hilvanan recuerdos de acontecimientos que poseen una significación notable para un sí-mismo, apelando, incluso, a personajes ficticios aunque materializables estacionalmente. Lévi-Strauss en 1952, en ‘El Suplicio de Papa Noel’, hacía

notar como la Navidad era un momento, un *hecho-social-total* siguiendo la definición mínima de Marcel Mauss, en el que se asistía a un rito de pasaje y de iniciación que brindaba un *status* diferencial a niños, adolescentes y adultos. La figura de Papa Noel, en la cual claramente los adultos no creen pero sí alientan su creencia en los niños, excluyendo parcialmente de ésta a los adolescentes por medio de “fingir la sorpresa”, de recibir el presente añorado pero manteniendo un silencio cómplice sobre cómo se gesta la producción del obsequio es el medio por el cual se pueden construir momentos significativos de una determinada etapa en la vida de los sujetos. Esta figura, como otras tantas apelaciones a personajes mitológicos que la Humanidad emplea para ordenar relaciones sociales, materiales, simbólicas e ideológicas, es la encargada, en el momento mencionado, e incluso desde meses antes a la celebración, de introducir lo que el mismo autor denominó como “desequilibrio dinámico”; un momento dentro de la sociedad, en el cual la misma manifiesta y reproduce sus diferencias internas exhibiendo de ese modo una vitalidad que hace un llamamiento al transcurso del tiempo y cómo es que cada miembro de aquella sociedad re-significa, luego, su pertenencia dentro del grupo perpetuando, a su debido momento, aquel ciclo.

El problema de la memoria, y por ende de la Historia y sus formas estéticas, como las concibe Rancière (2012), que sustentan la/s Memoria/s, excede a los grupos humanos en sí –aunque en rigor de verdad es necesario apelar a la idea de trascendencia. Algunos animales, como sucede con algunos chimpancé, según observaciones recientes, las mismas que habían sido puestas de manifiesto con anterioridad en algunas ocasiones por una literatura considerada fantástica, llevan a cabo *performances* que ojos de observadores humanos parecen indicar la presencia de un pensamiento simbólico que muestra formas culturales que aún restan ser estudiadas bajo parámetros científicos. Los mismos que parecen confirmar, por medio de métodos científicos compartidos por una comunidad, aquello que había sido narrado como experiencia por la literatura considerada fantástica. De este modo, ‘la destrucción de la experiencia’ a la que refiere Agamben (2007) –aquella experiencia que proviene de la observación directa y que fue transmitida hasta nosotros por medio de distintas formas de registro y reproducción de la misma– parece comenzar a ser re-ensamblada aunque bajo la vigilancia severa de una ‘Ciencia’ que se presenta como una ‘máquina de guerra’ (Latour, 2013) que sanciona lo legítimo a ser estudiado bajo ciertas normas acompañado de aquello que debe de ser descartado por irrelevante. A los esfuerzos de este intento normativo, felizmente, escapan las entidades no-humanas que conviven con éstos allí dónde distintos grupos nativos aún pueden expresar su Humanidad en porciones de terrenos ‘ancestrales’ cada vez más acotados por cierto así como, cuando no, en entornos urbanos a los que han debido migrar. Las entidades no-humanas poseen memoria de los actos humanos y para remediar esto último se realizan cuidados rituales que, *mutatis mutandis*, no sólo reactualizan el ceremonial por medio del cual se intenta recomponer un desequilibrio causado por medio de alguna mala acción –o bien se intenta mantener aquel desequilibrio armónico en una sociedad en dónde la tasa de entropía sólo aumenta y por lo cual es necesario cuidar que el des-equilibrio se sostenga– sino que además se apela a formas artísticas, expresadas por medio del ritual, que nos permiten acceder a regímenes de historicidad, que si bien son compartidos por los asistentes y por aquellos involucrados directa o indirectamente en lo ritual, dan cuenta de lo heterogéneo de una sociedad en

particular y en cómo esta se vincula hacia su interior al mismo tiempo que traza vínculos con un exterior que la altera y, por veces, la modifica.

Ponderar las formas de Arte que permiten indagar en las formas de construcción, re-producción y re-significación de la Memoria exige cuestionarse qué tipo de Historia construimos, con qué finalidad y cómo la misma pontifica un cuerpo documental invalidando otro –y aquí la ‘máquina de guerra’ se muestra en todo su esplendor. Incluso, y es una cuestión que regresa constantemente, se nos interroga *¿Para qué sirve la Historia?*, tal y como un reciente libro lleva por título (Gruzinski, 2018). La Historia es una forma más de literatura qué, como el Arte y la Memoria, encuentra tantas significaciones en sus lectores como intencionalidades porten los mismos. Ninguna lectura es ingenua en sí misma. Sólo se trata entonces de ampliar el campo de referencias que generan dudas, que exigen actualizar las metodologías de investigación y de validación del conocimiento. Por ello el Arte, la Memoria e Historia deben de ser pensadas como excusas metodológicas, como puertas de acceso, como puntos de fuga, hacia aquellos intersticios en dónde se abigarra el orden social. La Historia, como la Literatura –con mayúsculas–, debe de mirar hacia adelante para que aquel pasado que es codificado/sistematizado/canibalizado y digerido se convierta en un reflejo de un calidoscopio que permita crear nuevas formas de pertenencia a distintos sectores de una sociedad y, permitiendo dialogar a una *x* con su par *y* en cualquier parte del Orbe; incluso a través del tiempo porque es una falacia suponer una temporalidad extendida y aceptada por todos sin algún mínimo tipo de cuestionamiento. Vale echar una mirada a las formas de cuenta de paso del tiempo de las tres religiones mayoritarias de Occidente para darnos cuenta que el hecho fundante varía generando disparidades sobre el futuro. Mucho más varía si es que consideramos dentro de estos sistemas de cuenta la densidad reflexiva de las filosofías nativas americanas y sus formas de concebir el Tiempo o, tan sólo, la duración de lo que conocemos como período colonial. La Colonia, aún excede en mucho, en tiempo, a la vida republicana y, desde ella aún percibimos ecos de procesos sociales que no han perdido intensidad lo cual exige revisar una y otra vez la apelación que se hace de aquella Memoria, sus Artes y dispositivos así como la Historia que se narraba y que aún pervive a la espera de dejar de ser Memoria para convertirse en alternativa de futuro.

La diversidad y su conocimiento elimina la tentación de descalificar lo que se aparece como discordante con un paradigma de época. Todas las manifestaciones de Arte, Memoria e Historia aquí reunidas nos conducen comprometidamente a reflexionar sobre la necesidad primorosa de cultivar multinaturalismos que manifiesten la variedad de expresiones humanas y no-humanas que de alguna forma siempre son comunicadas a pesar que en algunas ocasiones se pretenda soterrar sus voces.

*

* *

La colaboración con el Programa de PósGraduação em História (PPGH) de la UNISINOS ha sido por demás valiosa en la elaboración del número actual de *Cuadernos*. Una colaboración que se gestó por medio de redes personales establecidas con el curso de las trayectorias académicas de Natalia Aguerre y de Carlos D. Paz. Devenir que articula inte-

reses de investigación, mayoritariamente, aunque no de modo exclusivo, con las Prof. Dra. Maria Cristina Bohn Martins y, Prof. Dra. Eliane Deckmann Fleck y, las *linhas de pesquisa* que ambas desarrollan en el marco del PPGH-UNISINOS. Estas redes de investigación, confrontación de ideas, modos de desarrollo de la actividad científica y horizontes de problemas de investigación propuestos, por medio de las contribuciones de nóveles talentos orientados magistralmente por nuestras colegas de Brasil, sólo ponen en evidencia, como muestran sus indagaciones así como también reflejan los artículos en castellano, la necesidad de re-insertar en el debate historiográfico el rol del sujeto en la producción de sentido y construcción de memoria dentro de una comunidad e, incluso, fuera de ella. Propuesta que retoma aquellas orientaciones sobre la posibilidad heurística de la *ego-histoire* y retorno del sujeto (Nora, 2001), y la parte subjetiva de la individualidad en la construcción de cualquier proceso histórico y cómo esta última debe re-insertarse, re-habilitarse, en el cuestionamiento de las estructuras sociales sobre las que opera la memoria. Allí, el Arte concebido extensamente como un sujeto conceptual, así como las artes de la memoria, desempeñan un papel crucial que generan un diálogo entre distintos tiempos, cuestionando y creando Memoria/s e Historia/s de un modo tan dinámico como abogamos que sea la lectura del presente número de *Cuadernos*. Pierre Nora decía de sí-mismo que se consideraba un ‘marginal central’ –con relación a otros prestigiosos colegas de su tiempo– y que la Memoria como problema central de análisis, en cierto modo, al centrarse de modo exclusivo sobre ella, impedía una ‘verdadera explosión de la memoria’. Aquí hemos intentado generar las condiciones para que la Memoria como el Arte y la Historia sean re-habilitados, re-visitados y ponderados desde expresiones sumamente diversas. El Cuaderno esta integrado por escritos de:

Antoniucci, Melina: La autora trabaja con los procesos de construcción de la memoria y sobre la materialización de prácticas estéticas del Archivo de la Memoria Trans en la Argentina de un grupo de activistas y artistas que de manera autogestiva y autofinanciada, lograron reunir más de 4000 imágenes y objetos que pertenecen a la memoria y la cultura trans de los años ‘80, ‘90 y principios del 2000.

Biehl, Maico: Retoma una obra de un médico y naturalista suizo escasamente abordado por la historiografía. Una obra que nos brinda reflexiones sobre el Paraguay de comienzos del siglo XIX. Desde las expresiones estéticas que el autor dispone para realizar aquella descripción sobre el Paraguay, se presenta un análisis sobre cómo se construye una narrativa que nos muestra la relación que los habitantes de aquel espacio construyen con la naturaleza que los envuelve.

Boneberg Nascimento dos Santos, Anna Paula: Reflexiona sobre la importancia que el catolicismo deposita en determinadas imágenes para la perpetuación de la memoria de algunas figuras religiosas. La obra del pintor italiano Aldo Daniele Locatelli, sobre todo las pinturas murales localizadas en Porto Alegre y Novo Hamburgo (RS-Brasil), es considerada como un cuerpo documental desde dónde formular preguntas que permitan responder sobre las formas de perpetuación de una memoria particular.

Castillo Compte, Laura: Indaga en cómo el arte mariano hizo posible canalizar tensiones culturales y negociaciones entre conquistadores y oprimidos. Un proceso por demás dinámico que encuentra, en el campo de disputa por el control de las imágenes, un campo

semántico notable que posibilita indagar en los procesos de mestizaje suscitados en América y, en segundo lugar, de qué modo la estética precolombina emerge por medio de la resignificación que los indígenas realizan de las imágenes, mostrando, de ese modo, una capacidad de agencia notable.

Cicowicz, Mariano: Dicho artículo aborda el examen de la campaña electoral celebrada en 2015 en Argentina donde se establece una serie de regularidades acerca de la gramática de producción de las imágenes fijas e imágenes en movimiento oficialmente constituidas por la fuerza política Cambiemos. En el estudio se especifica la composición de la estructura visual y audiovisual para advertir que correspondió a una instancia de obliteración del itinerario de la historia que antecedió a la candidatura presidencial de Mauricio Macri. De este modo, se observa como se recreó su imagen en calidad de ciudadano privado de vocación de poder y cuyas acciones, en tanto empresario y funcionario en ejercicio, no revistieron injerencia en el curso de la Argentina reciente. La memoria colectiva que propiciaron los dispositivos de campaña revocó el emblema de sus funciones y su candidatura, por tanto, ha sido investida del favor que proclama la novedad y la renovación. En este sentido, la instrumentación de recursos de ficcionalización en la configuración de la puesta en escena de las diversas producciones de propaganda sustanció la unidad de la medida que rigió a las operaciones de comunicación proselitista.

Da Silva, Marcelo Augusto Maciel: Revisita la figura de Pedro Lozano, SJ. Este sacerdote jesuita, del siglo XVIII, destaca en su labor por haber desempeñado la función de Historiador de la Compañía de Jesús encargado de la redacción de obras que dieran cuenta de la historia de la labor evangélica realizada por los miembros de la Orden en la Provincia del Paraguay. Por medio de un análisis de una carta en particular se desentraña la 'operación historiográfica' construida por este sacerdote y cómo es que la misma incide sobre lo que podemos conocer de la escritura institucionalizada de aquella orden religiosa.

Jean Jean, Melina: La historia reciente de Argentina estuvo marcada por la represión desplegada durante el terrorismo de Estado en los años setenta. Este período ha sido considerado como experiencia extrema y traumática de alto alcance social y colectivo. En este contexto, la investigadora intenta responder sobre cómo las formas del arte pueden colaborar en la elaboración de eventos traumáticos. A partir de un estudio de caso situado en la ciudad de Ensenada, Provincia de Buenos Aires, se analizan los procedimientos y los alcances de prácticas artísticas que conmemoran y homenajean a desaparecidos y asesinados a través de un trabajo colectivo de memorias, en el que participan activamente familiares y allegados de las víctimas

Lamilla, Julio y López Galarza, Clarisa: A partir del trabajo de relevamiento y clasificación de cartas pertenecientes al acervo del archivo del artista argentino Edgardo Antonio Vigo, el artículo propone reconstituir una dimensión del diálogo entablado con el poeta y editor antofagastino Eduardo Díaz Espinoza. Este intercambio epistolar fue uno de los más profusos entre E. A. Vigo y artistas chilenos -se trata del segundo en densidad, luego del sostenido con el poeta Guillermo Deisler-, durante un período que cruza los años más cruentos de las dictaduras argentina y chilena.

Muñoz Osorio, Katherine: En este artículo se presentan los recorridos de tres experiencias artísticas y comunitarias, en las que por medio del trabajo colectivo en espacios rura-

les y urbanos, se lograron transformar las realidades sociales, utilizando la gráfica urbana como medio de vinculación y expresión.

Rincón Suárez, Liz: A partir de las trayectorias migratorias de colombianos en Barcelona, España, el artículo demuestra cómo el exilio político constituye un evento violento; escenificado y elaborado por los actores armados de la guerra colombiana, a través del establecimiento de paisajes de miedo y de terror. En este proceso irrumpe la partida y adviene la experiencia del extranjero, un extrañamiento que decanta en la necesidad de encontrar prácticas creativas para negociar la nostalgia, la sensación de pérdida y el destierro. En conclusión, la migración forzada internacional, en el prisma del exilio, tendrá como principales consecuencias la existencia en condiciones precarias, la experiencia migratoria de habitar desde la nostalgia de la tierra abandonada y del proyecto perdido.

Rodrigues de Moura, Gabriele: Aborda la escritura jesuítica formulando un estudio comparativo entre los escritos de dos sacerdotes sumamente reconocidos por su labor escrituraria en la América española. Indaga en el modo en cómo un discurso directo, propio del testigo presencial de los hechos que se narran en un documento particular, es transformado por medio de una re-escritura realizada por quién debe de sistematizar informaciones que luego serán dadas a conocer a un público general. Nos muestra así cómo esta re-escritura, acorde con los cánones que la Compañía de Jesús poseía para dar forma a la información que se disponibilizaba a un público general, altera los sentidos dispuestos en la documentación de primera mano.

Rogovsky, Cintia: ¿Qué significa ser contemporáneos de algo? ¿Por qué las gramáticas, discursos artísticos, escolares y literarios organizan y se organizan de determinada manera frente al problema del tiempo y la memoria: su concepción, su impacto en las subjetividades? ¿Es el tiempo un bien escaso, lineal, efímero, como una mercancía? Este texto no propone respuestas cerradas a ninguna de estas preguntas, por el contrario, ensaya algunos recorridos reflexivos y rescata fragmentos para viajar por el territorio del tiempo en el que la modernidad derrotó al tiempo arquetípico sagrado, e impuso una forma de concebir y de enseñar el valor del tiempo lineal e histórico como único relato posible y sus actuales transformaciones. A su vez, propone algunas conceptualizaciones desde la ciencia histórica y desde la literatura y otras disciplinas artísticas para pensar el tema del tiempo en la contemporaneidad, en un mundo habitado por dispositivos de comunicación en constante transformación.

Schossler, Mariana: Nos presenta un minucioso análisis de una obra de carácter historiográfico escrita por Ricardo Levene que da cuenta del carácter de la Revolución de Mayo, en Argentina (1810), así como uno de sus pro-hombres, Mariano Moreno, fue de suma importancia en aquel proceso. El estudio que aquí presentamos se centra en cómo este trabajo fue nodal en la construcción de una trama histórica narrada en ocasión del Centenario de aquella Revolución.

Torres, Margarita y Genoud, María: Proponen pensar la construcción de la memoria colectiva a través de la obra de Esteban Marconi. Partiendo del testimonio y las imágenes como dispositivos de memoria, las autoras dialogan con las sensibilidades y recuerdos del artista platense para visibilizar una historia de progreso truncado.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Becerra Mora, J. (2015). *Historia y memoria: una discusión historiográfica*. Recuperado de: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/pensarh/article/view/2529>
- Bourdieu, P. (2010). *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Didi - Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Gruzinski, S. (2018). *¿Para qué sirve la Historia?* Madrid: Alianza Editorial.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Recuperado de: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeryhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una Antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2014). “El Suplicio de Papá Noel” en *Todos somos caníbales*. Buenos Aires: Libros del Zorzal; págs. 13-38.
- Nora, P. (2001). L’ego-histoire est-elle possible?, en *Histoirein*. A review of the past and other stories. Atenas - Grecia. University of Athens. Vol. 3; 19-26.
- Rancière, J. (2012). *O Inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración. El tiempo narrado III*. Buenos Aires: Ed. S. XXI.
- Valcárcel Martínez, S. (1989). *El padre José de Acosta*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/44/TH_44_002_113_0.pdf

Abstract: Through this specific issue of Cuadernos, we reflect on Latin American artistic creations, as instruments, vehicles and even critical triggers of history and memory.

Keyword: Art - History -Memory.

Resumo: Por meio do presente número de Cuadernos se constrói uma reflexão sobre as criações artísticas latinoamericanas como instrumentos, veículos e inclusive como disparador crítico da história e da memória.

Palavras chave: Arte - História - Memória.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más. El Archivo de la Memoria Trans en Argentina

Melina Antoniucci *

Resumen: Los procesos de construcción de la memoria no son más que el reflejo de luchas políticas que anteceden a esa (re)construcción. ¿Qué se recuerda? ¿Cómo se recuerda? y sobre todo ¿a quiénes se recuerda? Argentina, uno de los países que más se ha preocupado por reconstruir y recordar su pasado reciente de desapariciones forzadas y terrorismo de Estado, se referencia muchas veces a nivel mundial por su ejercicio de memoria. Sin embargo, cuando se trata de la comunidad transexual, transgénero y travesti, el ejercicio de la memoria no lograba instalarse como paradigma de reconocimiento de los derechos humanos. Esta investigación recorre el proceso de creación del Archivo de la Memoria Trans en la Argentina de un grupo de activistas y artistas que de manera autogestiva y autofinanciada, lograron reunir más de 4000 imágenes y objetos que pertenecen a la memoria y la cultura trans de los años '80, '90 y principios del 2000.

Palabras clave: Archivo de la Memoria Trans - Transexualidad - Cuerpo - Performance.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 38-39]

(*) Técnica Superior en Comunicación Social con orientación en Periodismo. Licenciada en Sociología por la UNMDP. Doctoranda en Comunicación de la Facultad de Periodismo de la UNLP. Se desempeña como docente en la Facultad de Humanidades en la Licenciatura en Sociología y en el Seminario "Revoluciones II: Pensamiento Feminista y Pensamiento Social".

1. Introducción

En el año 2012, por iniciativa de un grupo de activistas y artistas se crea en la Argentina el Archivo de la Memoria Trans (AMT). Surge así de manera autogestionada y sin ningún tipo de apoyo estatal, el primer archivo oficial que reconstruye la memoria de las identidades trans y travestis en Argentina. Los esfuerzos de las activistas y el ejercicio colectivo de la memoria lograron reunir más de 4000 imágenes y objetos que pertenecen a la memoria y la cultura disidente de los años '80, '90 y principios del 2000.

El género ha sido una matriz cultural que ha permitido leer los cuerpos de manera binaria. Todo lo que ha quedado por fuera de la estructura hombre-mujer ha sido condenado históricamente al ostracismo, a lo abyecto. Los estudios pos-feministas y las teorías *queer*, como así también los aportes de la sociología y antropología del cuerpo sacaron al cuerpo de un dominio natural para ponerlo en la escena social. La apertura de una bio-historia encarnada por los cuerpos y el diálogo con las teorías del género, posibilitaron pensar más allá de esta matriz cis-sexual y heteronormada.

Paralelamente, los estudios de los tipos de memoria construida por los pueblos, han dado cuenta de que estos procesos no son más que el reflejo de luchas políticas que anteceden a esa (re)construcción. ¿Qué se recuerda? ¿Cómo se recuerda? y, sobre todo ¿a quiénes se recuerda?, son algunas de las preguntas claves para pensar los mecanismos que intervienen en el proceso de reconstrucción y resignificación del pasado. Esto toma una dimensión particular en la Argentina ya que ha sido uno de los países que más se ha preocupado por reconstruir y recordar su pasado reciente de desapariciones forzadas y terrorismo de Estado. Sin embargo, al momento de trabajar sobre la memoria que involucra al colectivo de la disidencia sexual, las respuestas son insuficientes cuando no escasas.

Este trabajo invita a reflexionar alrededor de aquellos dispositivos que han obturado el ejercicio de la memoria travesti-trans en Argentina, a la vez que ensaya algunas respuestas cuando las preguntas por la memoria tiene como sujetos a un colectivo de personas que, en su gran mayoría no supera los 35 años de edad y, a 6 años de la sanción de la Ley de Identidad de Género, aún no accede a varios de los derechos humanos básicos.

2. Memoria, Verdad y Justicia



Fuente: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/> (2017).

De fondo el Congreso de la Nación. Adelante Claudia. Atrás gente que camina, colectivos y autos. Adelante Claudia, jeans hasta la cintura, corte de los '80, sonrisa fresca. De fondo rutina, vida cotidiana. Adelante, Claudia se levanta la remera con las dos manos, no tiene corpiño, parece recién operada. Atrás, la democracia volvía y restituía derechos, identidades y cuerpos para los argentinos, pero no para las personas trans. Adelante, el tiempo y el discurso de lo normal se detienen, al menos por el instante que alguien tarda en apretar el gatillo de una cámara y retratar a Claudia. Las tetas al viento de una travesti, en plena calle, en pleno día, turgentes, paradas, rosadas. Atrás el Congreso de la Nación, adelante la dignidad travesti de cara al sol¹.

Pocas cosas son tan dinámicas y cristalizadoras de las luchas políticas como los relatos de las memorias que los pueblos construyen. Con la vuelta de la democracia en el año 1983, Argentina se encaminaba a un proceso de reconstrucción de su pasado que involucraba la búsqueda de Memoria, Verdad y Justicia. Treinta mil son lxs desaparecidxs de la última dictadura cívico-militar, 127 lxs nietxs recuperadxs hasta la actualidad por Abuelas de Plaza de Mayo, 39 son lxs argentinxs asesinadxs por las fuerzas policiales que intentó acallar el estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001. Estas son algunas de las cifras que construyen una reparación histórica a la memoria reciente. En ese mismo Congreso de la Nación –que le sirve de telón de fondo a Claudia–, el Estado decidió reconstruir, juzgar y reparar a gran parte de la sociedad argentina. La imagen no forma parte de ese relato, ni ellas ni sus compañeras tendrán ni un capítulo en el pasado. Las únicas cifras que le rondan en su cabeza son la cantidad de amigas y compañeras muertas, los días o meses que pasan dentro de comisarías y calabozos y las cifras irrisorias de dinero que deben pagarles a la policía en forma de coima para que las dejen trabajar o, simplemente, circular por el espacio público.

Casi treinta años después de la vuelta de la democracia, precisamente en mayo del 2012, se sancionó la Ley de Identidad de Género, N° 26.743. Este marco regulatorio coloca a la Argentina a la vanguardia de los Derechos Humanos en lo que respecta a temas de Diversidad Sexual y marca un antecedente en el ejercicio pleno de la ciudadanía política de las personas trans. Esta ley cuenta con una particularidad que posiciona a Argentina con uno de los marcos regulatorios más avanzados en la región y en el mundo. Se trata de la des-patologización y des-judicialización de la identidad trans, desde una perspectiva de género y un paradigma de Derechos Humanos. Sin embargo, pese a los marcos regulatorios, la reparación histórica con el colectivo trans es aún una de las mayores deudas de la democracia. Algunos datos significativos dan cuenta de ello. Una gran mayoría de esta población que reside en la Argentina no supera los 35-40 años de vida, casi el 95% en edad de emplearse no puede acceder a un trabajo formal, los niveles de abandono de la escolaridad son muy altos, y la mayoría de las veces el ejercicio de la prostitución es la única fuente de ingresos.

En este marco de vulneración de derechos y frente a una iniciativa autogestionada por la propia comunidad trans, surge la decisión de organizar el Archivo de la Memoria Trans (AMT), con el objetivo de construir, proteger y reivindicar la memoria trans a través de la digitalización de fotografías, y la conservación piezas audiovisuales, objetos, recortes periodísticos y legajos policiales. María Belén Correa, su directora, sostiene que “el AMT es la reconstrucción de las memorias, vivencias y pasado de las sobrevivientes que están

exiliadas y de las pocas que quedan en la Argentina” (Correa, 2018). Estamos hablando de personas trans mayores de 55 años que no llegan a 100 en todo el país. El nacimiento del AMT es a partir de la muerte de Claudia Pía Baudracco².

Cuando ella fallece yo heredo una caja con muchísimas fotos y objetos personales³. Estamos hablando de una caja de fotos invaluable porque ella tenía una particularidad que robaba fotos a sus compañeras y las almacenaba en esa caja. Juntas teníamos el proyecto de juntar y unir a las sobrevivientes que estaban dispersas por distintas partes del mundo, las exiliadas ya que en el '70, '80 y también en los '90 el exilio era una de las formas de sobrevivir lo que estaba pasando en Argentina con los edictos policiales y la persecución. El AMT se genera a partir de un grupo ultra cerrado de Facebook. En ese grupo empezamos a ingresar los distintos contactos que teníamos de chicas de la época (...). El proceso del archivo fue encontrarlas, después convencerlas de que hablen y después esos objetos que tenían guardados y ocultos, volverlos a poner a la luz⁴ (Correa, 2017).

Hasta el momento, la iniciativa del AMT no cuenta con el apoyo económico de ningún área del Estado. Las financiaciones que se han recibido fueron iniciativas de personas particulares y de algunos colectivos autogestionados que trabajan por los derechos del colectivo LGTBTTIQ. Esto genera ciertas dificultades económicas para montar las muestras o lograr que sean itinerantes, como se habían propuesto en un principio. Aunque también marca a la vez una particularidad: no es el Estado como agente, el encargado de intervenir en el proceso de reconstrucción de la narrativa identitaria de la comunidad trans, sino que son las propias protagonistas las que llevan adelante este proceso.

El AMT está conformado por más de 5000 fotografías digitalizadas y, según estiman, existen aún 4000 imágenes más por digitalizar. La dirección del proyecto está a cargo de María Belén Correa, activista trans, fundadora de ATTTA (Asociación de Travesti, Transexuales y Transgénero de Argentina). El área de investigación está coordinado por Ivana Bordei, activista por los derechos LGTBIQ, la encargada de la digitalización es Carmen Marcial/ Carlos Ibarra y la fotógrafa Cecilia Estalles en la dirección artística.

La primera muestra que se organizó fue en la sede de la FAGBT, titulada: *La construcción de una Líder* (2014). En esa oportunidad, se presentaba una retrospectiva de la vida de la activista Claudia Pía Baudracco con fotos, cartas y objetos que había heredado su íntima amiga María Belén. Para el año 2015, ya instalada la necesidad de reconstruir colectivamente una memoria trans, se llevó adelante *En Busca de la Libertad: Exilio y Carnaval*. En esta exposición, se mostraron objetos vinculados a los carnavales como los vestidos de Cris Miró y Victoria de Minchilli⁵ y el pasaporte de María Belén en el que está asentada su condición de asilada política en Estados Unidos luego de su partida de Argentina tras la creciente represión policial en 2001. Además, se expusieron más de 100 fotos que retratan exilio y carnaval, dos espacios que en distintos sentido, fueron claves en la supervivencia de la comunidad travesti-trans.

La tercer muestra *Ésta se fue, a ésta la mataron, ésta murió* (2017) instalada en el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti” ofrece objetos personales, desde boletos de aviación

con destino a distintos países de Europa, tarjetas telefónicas de larga distancia, collares, pulseras y aros, paquetes de cigarrillos, postales dirigidas a sus compañeras o familiares, cartas, muchas veces redactadas desde el exilio otras desde los penales donde pasaban varios días de sus vidas, fotografías personales tomadas por las protagonistas y relatos orales en primera persona de las sobrevivientes.

3. Todo está guardado en la memoria



Fuente: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/> (2017).

Son 14. Casi todas miran a cámara. Posan. Están en el interior de una casa, las guirnaldas y los globos suponen un cumpleaños, un festejo, algo que conmemorar. No es la noche, no es la calle, no es la policía, ni el estigma. Algo las reúne y pareciera no ser el dolor. La moda y los peinados hacen suponer que la imagen es de los años '80. Años en los que todavía existían los edictos policiales, años en los que el solo hecho de salir a la calle a comprar pan costaba varias horas en una comisaría, cuando no varias noches. Años en los que el DNI no reflejaba la verdadera identidad y la ley de identidad de género era solo un sueño. Años en que la represión estaba a la vuelta de la esquina, ahí donde muchas de ellas seguramente tenían su parada.

Hay algo particular en esa imagen de festejo. Algo desconocido hasta ahora del mundo travesti-trans. Una imagen que sale del relato íntimo y que intenta desprenderse del estigma en el momento mismo en el que alguien la observa. Hay guirnaldas y globos, hay festejos, hay comunidad. Casi ninguno de estos elementos forman parte de aquel mundo travesti más difundido por los medios de comunicación masivos y repetidos hasta el hartazgo desde hace décadas. Y es que nada se recuerda al azahar. Toda imagen del pasado está inscrita en el curso de una historia que se conoce, que se estructura en un proceso social y que muy poco tiene de actividad psicológica individual. Nadie recuerda de manera necesariamente propia y personal, sino a través de los *marcos sociales* en los que esa historia se repite. Esta idea introducida por Halbwachs (-1925- 2004), sirvió para pensar los procesos de reconstrucción que acarrea el ejercicio de una memoria colectiva donde,

Lo más usual es que yo me acuerde de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos (...). Es en este sentido que existiría una memoria colectiva y los marcos sociales de la memoria, y es en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa en esta memoria que sería capaz de recordar (Halbwachs -1925- 2004, p. 7-9).

En la Argentina en particular, el campo de los estudios de la memoria se ha ido consolidando a partir de la reapertura democrática con la consolidación de los movimientos de derechos humanos. Algunos de estos trabajos se han centrado en denunciar las violencias institucionales sufridas particularmente por jóvenes, en las modalidades específicas de violencia sexual y de género (Feijóo y Gogna, 1985; Laudano, 1995; Forastelli, 1999; Rapisardi y Moradelli, 2000; Jelin, 2002).

La reconstrucción de las memorias hacia quienes tienen por objetos sujetos disidentes con la experiencia corporal de la transgeneridad se sitúa conflictivamente desde la crítica y el desborde de un marco social fundamental: el género y su organización binaria de los cuerpos y las identidades (Ramirez Matheus, 2015). Por lo que ello implica necesariamente pensar en los procesos de violencia que se han ejercidos sobre estos cuerpos, y las formas en las que han logrado permanecer por fuera de ese orden binario de género. Es por eso que las *memorias disidentes*,

Son memorias construidas a partir de la materialidad de un cuerpo convertido en objeto de intercambio, y sobre el cual se inscribe, con una violencia particular, la dominación masculina: me refiero al cuerpo de aquellxs quienes, por nacer con vagina y cromosomas xx, fuimos diagnosticadxs por los dispositivos médicos de saber-poder (Ramirez Matehus, 2015, p. 119).

A su vez, ese proceso de reconstrucción está cargado de olvidos y silencios, cosas que no se recuerdan, que no se dicen o que no se pueden decir, sobre todo si se reconstruye bajo situaciones límites (Pollak, 2006). Magalí Muñoz, integrante del AMT, expresaba muy claramente cuáles eran esos silencios y olvidos que las propias protagonistas se resistían a recordar:

A veces hay mucho que no nos queremos acordar, cosas muy feas que son parte de momentos feos, muy feos, con la policía, los abusos, todo lo que nos hacían, cuesta mucho (...) y contarlos es acordarnos de todo eso. Muchas no quieren o les cuesta hablar porque es refrescar muchas humillaciones (Entrevista a Muñiz realizada por la autora, 2018).

Estas humillaciones de las que habla Magalí tienen que ver con el momento de la hostilidad policial y los vejámenes sufridos por la población travesti-trans. Vigentes hasta 1996, los Códigos Contravencionales criminalizaban la diversidad sexual en general, y de la identidad travesti-trans en particular. En el artículo 2 de los Edictos Policiales se precisaban el artículo «F», que penalizaba a las personas “que exhibieren en la vía pública vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario”, el «H» penalizaba a quienes “incitaren u ofrecieren públicamente al acto carnal, sin distinción de sexos”, y el «I» a “los sujetos conocidos como pervertidos en compañía de menores de 18 años” (Edictos Policiales, en, Sabsay 2011, p. 68-69)⁶.

En este marco, el proceso colectivo de reconstrucción de la memoria resulta aún más significativo ya que tiene entre sus objetivos algo que excede al ejercicio mismo de esa construcción: encontrar una reparación histórica que reponga esos derechos abnegados y abra el horizonte a un futuro más justo. En palabras de María Belén Correa:

En este momento estamos tratando de reconstruir nuestra memoria, para poder llegar a tener una Verdad y poder llegar a la Justicia. Memoria, Verdad y Justicia. Nosotras estamos en la primer etapa, en la memoria, en tratar de reconstruir esa Memoria, de poder descubrirla y hacerla visible, para que eso se convierta en una Verdad y a partir de ahí poder llegar a la Justicia⁷ (Correa, 2018).

4. La biología no es destino



Foto enviada a través de correo electrónico por la curadora de la muestra y reproducida bajo su expresa autorización. Fuente: Archivo de la Memoria Trans (2018).

Los ojos que interpelan. Celestes, grandes, abiertos. Un rostro presente en el que se inscriben las marcas de la historia. Una batalla peligrosa para acercarse un poco más a aquello que se es. Raquel se acaba de inyectar silicona líquida en la cara, seguro fue una amiga, seguro otra compañera, nunca unx médicx, nunca una receta, nunca un sistema de salud que provea o garantice. Los pedazos de cintas blancas recortados tapan los pinchazos de una intervención precaria, casera, riesgosa. La cofia en el pelo confirma la intervención. La carne vence el rumbo, porque si hay algo que las travas tienen claro es que la biología no es destino.

Desde hace ya varios años todo un cuerpo teórico se ha erigido para problematizar este destino que la biología propone y el sistema médico y judicial intenta normalizar. Las relecturas que desde la academia se han hecho particularmente desde la tercera ola del feminismo confirmaron algo que Raquel supo desde que nació y, más temprano que tarde, todo un cuerpo teórico producido principalmente desde el norte venía a confirmar. Cuando aún se seguían discutiendo en espacios de estudio sobre las diferencias sexuales, la materialidad de los cuerpos y la posibilidad de intervención, Raquel ya se figuraba un rostro anguloso, una boca pulposa y unos pómulos turgentes.

La producción de investigadores sobre las teorías de género, feministas, *queer* y disidentes de las formas en las que se construye la diferencia sexual ya llevan varios años de recorrido académico y político, tanto en el plano internacional (Foucault -1974- 2001, -1963- 2014; Butler 2001, 2002; Fausto y Sterling, 2000; Haraway 1991; Preciado 2002; De lauretis, 1987), como nacional (Barrancos, 2010; Fernández 2004; Figari y otros, 2008; Maffia, 2003). En el mismo sentido, los estudios sociales sobre el cuerpo han realizado un aporte valioso al problematizar esta noción como una entidad natural para ser abordado como objeto de representación social, o como un producto de sistemas simbólicos culturalmente determinados (Turner, 1994; Csordas, 1994; Le Breton, 2002; Berthelot, 2004; Shilling, 2012).

En este mismo sentido, la teoría feminista analizó las normas de género involucradas en las prácticas de disciplinamiento (Bartky 1990; Bordo, 1993), y de producción-materialización de los cuerpos (Butler, 2002). Los aportes de los debates teóricos del feminismo de la tercera ola y la teoría *queer* –en relación a la crítica de la distinción sexo/género, que caracterizó al movimiento de la segunda ola–, han logrado conceptualizar la corporalidad trascendiendo la esencialización de la identidad, a partir de la teoría performativa del género (Butler, 1998, 2002), y de los estudios pos-estructuralistas de las representaciones corporales, las normas, las construcciones discursivas y los dispositivos bio-políticos, productores de las corporalidades generizadas (Femenías y otros, 2009; García Córdoba y otros 2007; Zicavo, 2013).

El género se ha erigido históricamente como una matriz cultural capaz de generar cuerpos legibles y abyectos. Esta matriz no sólo los produce y condiciona sino que habilita a sujetos e identidades que puedan *existir*, o sea que posibiliten ser comprendidos y leídos como identidades coherentes y pensado como posibles (Butler, 1998, 2001). La pregunta entonces sobre la legitimidad que un orden político generizado busca establecer como verdadero, se torna imprescindible.

Buscaríamos en vano un orden político que no se haya sustentado y expresado a través de algún determinado *régimen de visión*, es decir, tanto de una

determinada administración de la visibilidad y la invisibilidad cuanto de la aplicación de procedimientos específicos del *hacer visible* (y por ende, del *no hacer visible* y del *hacer invisible*) y de su control, y de la administración de la mirada aceptable y legítima (...) donde hay mirada se regulan los miramientos (Curto, 2010, p.21).

Partir del análisis de la legitimación de cualquier régimen político mediante las imágenes que éste construye y que pone a circular, permite indagar en los imaginarios culturales sobre los que ese régimen se sustenta, según Curto. Quién mira, dónde se mira, para qué se mira y, sobre todo, qué es aquello que se mira.

Sin duda, la modernidad ha logrado construir un régimen de visión que tiene como núcleo la adecuación a un régimen de normalidad/anormalidad. Esto abre la posibilidad de pensar la historia del cuerpo social en términos de bio-historia (Foucault, 1976). Es así que el cuerpo, inscripto en una bio-historia aparece como plataforma de enunciación, pero también como espacio de inscripción donde es factible leer el mundo de lo social y el régimen de visibilidad de un momento socio-histórico. Paralelamente, las sociedades modernas fueron conformando una experiencia a través de la cual, los individuos podían y sobre todo debían reconocerse desde los cuerpos como portadores y sujetos de una sexualidad. “El cuerpo, su historia y la historia son una única cosa” (Didi-Huberman, 2014, p. 87). Es así que, a cada coyuntura le correspondería entonces vivencias particulares de los cuerpos y las sexualidades. Pensar entonces la sexualidad como una experiencia en clave socio-histórica,

implica poner en consideración la correlación dentro de una cultura entre los campos de saber que se inauguran al respecto, los tipos de normatividad que se establecen, las prácticas eróticas y amoratorias que se visibilizan y las formas de subjetividad que se construyen (Fernández y Siqueira Peres, 2013, p. 18).

Las formas de legitimación que cada régimen construye no son más que mecanismos donde la realidad es indivisible de la ideología. Sociedad del espectáculo fue el nombre que Guy Debord (-1967- 2012), le dio a ese momento histórico-político donde primaba este tipo de circulación de imágenes, en el marco de la naciente industria cultural. Las figuras que circulan en los medios de comunicación hegemónicos estructuran de antemano la percepción de la realidad que se perciba mediante ellos, dirá Debord (-1967- 2012). Por ende, vuelven a la realidad indistinguible, inseparable de su propia imagen estetizada. Un tiempo después, el filósofo coreano-alemán, Byung-Chul Han (2017), continuaba profundizando esta idea: la estetización demuestra ser una anestetización porque seda la percepción (Byung-Chul Han, 2017, p. 18).

¿Cuál es el cuerpo legítimo dentro de este *régimen de visión*? ¿Qué condiciones debe reunir un cuerpo que se lee como femenino? ¿Cómo fueron, y aún siguen siendo, las representaciones de las personas trans en los medios masivos de comunicación? ¿Qué fuerza cobran estas imágenes en el marco de un régimen dominado por figuras hegemónicas de los cuerpos de mujeres trans? El rostro de Raquel en primera plana ensaya algunas respuestas. Lo que se *hace visible* son los rastros y las huellas que en cada cuerpo dejó la normativización

de lo legítimo. Como debía ser un rostro de mujer, qué labios deberían tener, cómo debían ser los pómulos y qué marcas culturales debía reunir. El cuerpo y el rostro de una bio-historia, una imagen que no sede la percepción sino que deja en evidencia el *régimen de visión* hegemónico al que se aspira llegar.

5. Heterotopías de la libertad

5.1 Carnaval



Foto enviada a través de correo electrónico por la curadora de la muestra y reproducida bajo su expresa autorización. Fuente: Archivo de la Memoria Trans (2018).

Medias de red negras, body y mangas de leopardo, pulseras de perlas y collar dorado. Marcela no mira a la cámara, pero sabe perfectamente que está siendo retratada. Posa para la foto, de cuerpo entero y de costado. Con una mano toma cerveza del pico; con la otra, sostiene un globo de colores. Es la noche de carnaval en algún barrio del conurbano bo-

naerense. Marcela está en la calle disfrutando, distendida, festejando. Sabe que esa noche tiene licencia, que tiene permiso para ser. La gente que la rodea celebra el carnaval y celebra a Marcela. Nadie va a llamar a la policía, nadie la va a denunciar por andar vestida con ropa del sexo opuesto, por comportamientos impuros o conductas que afecten la moral y el orden público. El carnaval como escenario, su identidad como máscara. Ojalá la vida fuese como ese carnaval.

Para muchxs parece ser un disfraz, pero puede que no lo sea. Parece una noche cualquiera, pero es la noche del carnaval, de la celebración y el festejo. Un semicírculo de vecinxs suspende el tiempo, el curso normal de la historia y abre la posibilidad de narrar otro pasado. La de Marcela no es una imagen más sino que puede pensarse a partir de la clasificación del historiador de arte y ensayista francés, Didi-Huberman (2014), que diferencia entre las imágenes de poder y las de potencia. Las primeras son aquellas que se inscriben en el curso teleológico de la historia, son las imágenes que todxs conocemos de la historia reciente y pasada. En cambio, las imágenes potentes, o de potencia, son aquellas que no tienen permitido entrar en la historia, aquellas que desordenan ese curso histórico que tiene un principio y un fin. Las imágenes de potencia no solo permiten pensar en otra historia posible sino que la retratan, vuelven visible esa otra historia. Contemplar estas imágenes es, indefectiblemente, acudir a un acto político que se ubica por fuera del precipicio de la contemplación.

En el acto de inauguración de la muestra *Sublevaciones* (2017), Didi-Huberman sostenía que pese a la inmensa e infinita circulación de las imágenes, lo que prima en la actualidad no es una sociedad de las imágenes sino de los clichés, o sea la primacía de aquellas imágenes que toman el poder por asalto. La imagen más bella, dirá, es aquella que conserva su potencia, no aquella que busca el poder. Aquella que logra volver sensible y hacer visible. Pero ¿qué significa volver sensible? No es homologable a volver inteligible una imagen, dirá Didi-Huberman (2014), sino que el ejercicio de volver sensible resulta eficaz,

cuando las imágenes se vuelven accesibles, cuando se levantan, no solo los aspectos sino sus puntos sensibles. O sea cuando se logra volver visibles las fallas, los lugares o los momentos a través de los cuales los pueblos afirman lo que les falta y lo que desean (Didi-Huberman, 2014, p. 98).

El espíritu del recorrido que propone el AMT radica en la posibilidad de pensar la reconstrucción de una memoria disidente desde un régimen que vuelve sensible aquellas imágenes de la historia que no han sido visibles. La propuesta del AMT tiene que ver con la posibilidad de dialectizar aquello que nunca estuvo visible, como ejercicio político del mirar, del observar. Frente a estas imágenes de potencia “nuestros sentidos, pero también nuestras producciones significantes sobre el mundo histórico, se emocionan, por obra de ese volver sensible” (Didi-Huberman, 2014, p. 100).

El cuerpo de Marcela en escena vuelve sensible aquello que estaba oculto y lo convierte en una identidad visible. La potencia de la imagen de Marcela no radica en su inteligibilidad, en mostrar un cuerpo más en la noche de carnaval. Muy por el contrario. La imagen de Marcela logra poner en escena aquello que solo se lograba en las noches de Carnaval: la libertad. Como precisa Cutuli (2013),

esta fiesta era el momento privilegiado para que las mariconas⁹ salieran vestidas “de mujer”, con sus cuerpos feminizados con rellenos estratégicamente ubicados en las caderas y los pechos (...) Estas puestas en escena constituían entonces espacios extraordinarios para las maricas, ya que las manifestaciones artísticas les daban cierto marco de legalidad para travestirse, vedado en la cotidianidad (Cutuli, 2013, p. 192).

Marcela tensiona esa libertad, la saca del relato íntimo, de exposición para unxs pocxs, y la hace carne, la convierte en presente; en realidad, en futuro abierto, pero sobre todo en potencia y posibilidad.

5.2 Exilio



Foto enviada a través de correo electrónico por la curadora de la muestra y reproducida bajo su expresa autorización. Fuente: Archivo de la Memoria Trans (2018).

De fondo la inmensidad, el mar, el horizonte. De espaldas Cintia y Daniela contemplado el futuro incierto, el presente abierto. El exilio en un doble juego: la posibilidad, la libertad, pero también la añoranza de lo que se deja, la nostalgia de lo que quedó, de las que quedaron. De las que ya no están, de las que se fueron, de las que murieron.

Junto con el carnaval, el exilio fue otros de los lugares donde las travestis y trans de los años '80 y '90 lograron encontrar la posibilidad de una vida diferente. Por la represión policial y el escaso horizonte de una vida mejor, la mayoría huyó a países de América

Latina –particularmente Brasil–; otras, las más afortunadas, lo hacían a España, Italia o Francia. Las que volvieron, trajeron aires de cambio y la posibilidad de pensar que otras vidas eran posible. El regreso logró capitalizarse políticamente y de ahí surgieron varios espacios de militancia y lucha política. El espacio del AMT también logró reunir a varias de las sobrevivientes dispersas por todo el país. Juntar sus fotos y sus recuerdos y reconstruir el pasado del exilio.

La libertad, el carnaval y el exilio. Podemos pensar a estas dos imágenes como relatos de una heterotopía, esos espacios de alteridad que definió Foucault (1966) y que funcionan por fuera de la hegemonía, o sea en un espacio-tiempo no-hegemónico. Una heterotopía es una representación física o una aproximación de una utopía, un espacio paralelo que contiene los cuerpos no deseados para construir un espacio utópico real posible, un lugar real fuera de todo tiempo y espacio. “Las heterotopías definen el espacio mismo de estos posibles desfases -allí donde la tapa tiembla, se desplaza un poco y deja pasar un quemante vapor de libertad” (Didi-Huberman, 2014, p. 84).

El carnaval y el exilio, heterotopías del mundo travesti-trans por excelencia. El lugar de la libertad. Marcela, en el espacio público, Cintia y Daniela, en la potencia de un futuro abierto, el presente incierto y un pasado que duele. Cuerpos que quieren ser y que ya están siendo. Habitando esas identidades disidentes, disruptivas. Habitando ese espacio tiempo no-hegemónico, convirtiendo en real aquella utopía. La utopía de la identidad, que es en definitiva, la utopía de la libertad.

5.3 Relámpagos en la historia



Fuente: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/> (2017).

Angie está con un chongo⁹, no sabemos si por esa noche, por unos días o para toda la vida. Mira a la cámara con un gesto desafiante, altanero. Sabe mejor que nadie lo difícil que es combatir los prejuicios. Angie apoya su cabeza en la de Rubén, rodea su cuello con sus manos y él la toma de la cintura. Angie, capaz por una pieza de baile, capaz por esa noche, o por todas sus noches, logró inmortalizar en una imagen otro futuro posible: afecto, cariño, deseo. Todo eso junto o por separado.

El de Angie y Rubén no es un abrazo cualquiera. Los dos cuerpos de esa imagen rompen con el sentido tradicional del tiempo y permiten reconstruir un sentido que nunca existió como tal: un pasado de deseo y amor. Más acá y más allá del mercado sexual que pareciera el único lugar legítimo para una travesti-trans. Nunca novia, nunca compañera, mucho menos madre. El sentido dialéctico que acerca a Angie y Rubén aleja del destino manifiesto de una travesti-trans, y dota a esta imagen de la capacidad para operar en el transcurso de la historia.

Para profundizar en esta idea, Walter Benjamin (-1940- 2007) desarrolló el concepto de imagen dialéctica. Estas tienen inmensas posibilidades de operar un cambio profundo en el paradigma político social.

Solo cuando las fotografías del pasado son captadas bajo esta nueva luz hermenéutica es posible desvelar ese otro pasado inconsciente o silenciado, y redimir así, siquiera simbólica y parcialmente a quienes nunca contaron para ese mito del progreso (Jareño, 2007, p. 176).

Tal es la fuerza que el autor le atribuye a esta idea que en su libro *Sobre el concepto de Historia*: tesis y fragmentos dirá que la imagen dialéctica es el fenómeno originario de la historia. ¿A qué hace referencia Benjamin cuando piensa en la posibilidad de dialectizar una imagen? Didi-Huberman (2016) dirá que para Benjamin, dialectizar consistía en hacer aparecer en cada fragmento de la historia, esa imagen que relampague, que surge y se desvanece en el instante mismo en que se ofrece al conocimiento pero que, en su fragilidad misma, compromete la memoria y el deseo de los pueblos, es decir la configuración de un porvenir emancipado.

Cuando la humanidad no se frota los ojos –cuando sus imágenes, sus emociones y sus actos políticos no se ven divididos por nada–, entonces las imágenes no son dialécticas, las emociones son pobres de contenido y los actos políticos no se orientan hacia ningún porvenir (Didi-Huberman, 2014, p. 76-77).

Lo interesante del sentido dialéctico como matriz para pensar las imágenes, reside en la posibilidad no de encontrar un sentido latente sino en la contingencia de construir un sentido que nunca existió como tal. Algo que nunca estuvo ahí, o que cuando lo estuvo a través de los medios hegemónicos de comunicación –principalmente–, se hizo presente desde un paradigma político social que delimitaba el cuerpo travesti-trans de los otros cuerpos, los normales, los hegemónicos, los que tenían reserva moral, los cuerpos decentes, los cuerpos deseantes y, sobre todo, los cuerpos deseables. La imagen de Angie opera en el sentido histórico de la realidad que conocíamos hasta ahora y nos advierte sobre

ese pasado silenciado. La memoria trans aparece entonces como un acto de justicia, que reúne y hace aparecer a todas las que se fueron, a todas las que mataron y a todas las que se murieron.

6. Algunas consideraciones finales: una historia que ya se está escribiendo

Ésta se fue, a ésta la mataron, ésta se murió es el nombre de la tercer muestra que organiza el AMT en el Museo dispuesto en la ex ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada). Hoy un espacio dedicado a recuperar la Memoria, la Verdad y la Justicia. Ese mismo lugar que fue testigo de las peores vejaciones y las violaciones a los derechos humanos más atroces de la historia reciente de la Argentina es testigos de las posibilidades que ha encontrado el colectivo travesti-trans para llevar adelante la recuperación de su memoria. El nombre no fue elegido al azar, ésta se fue, a ésta la mataron, ésta se murió es una frase que aún resuena cada vez que descubren una foto nueva o dan con alguna imagen que reúne a varias de ellas.

Aunque podría considerarse obra del azar, la posibilidad de llevar adelante la tercera muestra del AMT en la ex-ESMA, abre un diálogo imprescindible para seguir escribiendo este capítulo de la memoria. En junio de este año (2018), el gobierno de la provincia de Santa Fe consideró por primera vez a las identidades trans como uno de los motivos de persecución durante la última dictadura cívico-militar y está gestionando una pensión reparatoria para las víctimas. En total son veintiún las travestis y trans que recibirán una pensión y obra social en el marco de la ley reparatoria que les corresponde a personas privadas de su libertad por motivos políticos y sindicales. Fue ese mismo Estado las que las consideró ciudadanas de segundas las que hoy las reconoce como víctimas y las repara, al menos económicamente. La búsqueda de Memoria, Verdad y Justicia también empezó a recoger a las personas del colectivo disidente. Uno de los tantos pasos que se deben seguir dando para lograr reponer tantos derechos perdidos.

Benjamin (-1940- 2007) interpela a la Historia como disciplina y también como eje vertebral de la construcción identitaria de los pueblos. Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre, dirá. Las imágenes de Angie, de Claudia y Cintia, de Raquel, de Gigi y de tantas otras las saca del anonimato y les devuelve un nombre, una identidad y también la posibilidad de un presente. Las trae de un pasado de dolor y silencios a un aquí y un ahora que se esfuerza por recordar y reconocer a esas anónimas. Es una ardua tarea. Por momentos es dolorosa, pero también es necesaria y urgente. Porque el AMT es el comienzo de una historia que parecería que nunca existió, pero que ya se está escribiendo.

Notas

1. Las imágenes utilizadas en este trabajo son reproducidas bajo la autorización expresa de la directora artística del AMT. Salvo en la primera foto, todos los demás nombres

fueron modificados. Las descripciones que aparecen en los pies de fotos, son situaciones ficcionadas a los fines expositivos de este trabajo.

2. Claudia Pía Baudraco fue una de las fundadoras de ATTTA y reconocida activista por la Ley de Identidad de Género. Falleció en marzo del 2012, meses antes de la sanción de Ley por la que tanto trabajó. Cada 18 de marzo se conmemora el Día de Acción por los Derechos de las Personas Trans en su conmemoración.

3. “Cuando se muere Pía, en 2012, recibo una herencia de ella que me dio la familia: sus cenizas, su colgante clásico que llevo conmigo y una caja llena de fotos. Resulta que a Pía le encantaba tener fotos de todas. Ella te decía “qué linda, ¿me la regalás?”. “No”. “Ah, ¿no?”, y al rato se la guardaba sin que te dieras cuenta”. Testimonio de María Belén Corre. Extraído de: <https://www.pagina12.com.ar/79499-relato-de-archivo-claudia-pia-entre-nosotras>. Consultado el 5/5/2018.

4. Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hg73jzErrVA>. Consultada el 2/5/2018.

5. Reconocidas activistas trans. Cris Miró falleció en enero de 1999 con 31 años de edad. Es recordada y reconocida en la comunidad trans por ser la primer modelo, actriz y vedette travesti que apareció públicamente en la televisión argentina y el mundo del espectáculo y logró marcar una visibilidad que aún perdura. Victoria de Minchilli aún vive y está radicada en la provincia de Córdoba, Argentina.

6. Para mayor información consultar en informe de la FALGBT (Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans) disponible en: http://www.lgbt.org.ar/archivos/codigos_contravencionalesyfaltas.pdf

7. Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hg73jzErrVA>. Consultada el 2/5/2018.

8. Término que se utilizaba antes de que existiera lo que hoy se denomina mujer trans o travesti. Para profundizar sobre las categorías identitarias, consultar: Cutuli, M.S. (2013) *Maricas y Travestis: repensando experiencias compartidas*. Revista Sociedad y Economía. no.24 Cali Jan./June 2013

9. *Chongo*: denominación popular con el que se denomina al hombre, generalmente cissexual, con el que se establece un vínculo sexo-afectivo.

Referencias Bibliográficas

- Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Bs. As, Argentina. Ed. Sudamericana.
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. USA. Ed. Psychology Press.
- Benjamin, W. (-1940- 2007). *Sobre el concepto de Historia. Tesis y fragmentos*. Bs As, Argentina. Ed. Piedras de Papel.
- Berthelot, J. M. (2004). “Sociological discourse and the body”. en Blaikie, A. *The Body: Sociology, nature, and the body*. USA. ED. Taylor & Francis.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México. Ed. Paidós.

- _____. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Bs As, Argentina. Ed. Debate feminista, 296-314.
- _____. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Bs. As. Argentina. Ed. Paidós.
- Byung-Chu, H. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Herder.
- Bordo, S. (2001). *El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*. La Ventana, Núm. 14.
- CSORDAS, T. (1994). *Embodiment and experience. The existential ground of the culture and self*. U.K, Cambridge University Press.
- Curto, G. (2010). *Cultura visual y espacio político*. En CIC Cuadernos de Información y Comunicación. Vol 15, Buenos Aires, Argentina.
- Debord, G. (-1967- 2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina. Ed. La Marca.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington.
- Didi-Huberman, G. (2014). “Volver sensible/Hacer visible”, en Badiou, A. (ed) *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Argentina. Ed. Eterna Cadencia.
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Madrid, España. Ed. Melusina.
- Feijóo, M. y Gogna, M. (1985). “Las mujeres en la transición a la democracia” en *Los nuevos movimientos sociales, t.1: Mujeres. Rock Nacional*. Buenos Aires, Argentina. Centros de Estudios de América Latina, pp. 41-79.
- Femenias, M. y Rossi, P. (2009). *Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres*. Buenos Aires, Argentina. Sociologías, 21.
- Fernández, J (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Edhasa.
- Fernández, A. M. y Siqueira Peres, W. (2013). *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Biblos.
- Figari C., y otros (eds.) (2008). *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en la Argentina*. El Zorzal. Buenos Aires, Argentina. Ed. El Zorzal.
- Forastelli, F. (1999). “Políticas de restitución. Identidades y luchas homosexuales en la Argentina”, en Forastelli y Triquel (comps), *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, CEA-Universidad Nacional de Córdoba, pp. 117-141.
- Foucault, M (2001). *Los anormales: curso en el Collège de France (1974-1975)*. Madrid, España. Ed. Akal.
- _____. (-1963- 2014). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.
- _____. (-1976- 2014). “Historia de la sexualidad”, en *Tomo 1: La voluntad del saber*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.
- García Córdoba y otros (ed.) (2007). *Teoría queer. Políticas bolleras, trans, maricas y mestizas*. Madrid, España. Ed. Egales.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, España. Ed. Antropos-UC-FAACES/UCV (1° edición 1925).
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, ciborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España. Ed. Cátedra
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.

- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Nueva Visión.
- Laudano, C. (1995.) *Las mujeres en los discursos militares*. Buenos Aires, Argentina. Ed. UNLP.
- Maffia, D (2003). (ed.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Feminaria.
- Preciado, B. (2002). *El manifiesto contra sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid, España. Ed. Opera Prima.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata, Buenos Aires, Argentina. Ed. Al Margen.
- Ramirez Mateus, A. (2015). *Memorias fuera del género: cuerpos, placeres y políticas para narrarse trans*. Tesis de Magíster en Estudios de Género y Cultura, Mención Humanidades, Universidad de Chile. Recuperado de <http://www.bibliotecafragmentada.org/memorias-fuera-del-genero/> Consultado: 6 de junio de 2018.
- Rapisardi, F y Modarelli, A. (2000). *Baños, fiestas y exilios. Gays y Lesbianas durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Sudamericana.
- Shilling, C. (2012). *The body and social theory*. USA. Ed.Sage.
- Turner, B. (1994). *Los avances recientes en la teoría del cuerpo*. Bs As, Argentina. REIS Núm.68.
- Zicavo, E. (2013). *La construcción cultural de la corporalidad femenina. Perspectivas metodológicas*. Buenos Aires, Argentina. Vol. 1.

Summary: The processes of memory reconstruction are no more than the reflection of political struggles that precede that (re) construction. What is remembered? How do you remember? and, above all, whom do you remember? are some of the key questions. Argentina, one of the countries that has been most concerned about reconstructing and remembering its recent past of enforced disappearances and State terrorism, is often referred to worldwide for its exercise of memory. However, when it comes to the transsexual, transgender and transvestite community, the exercise of memory was not able to establish itself as a paradigm of recognition of human rights. This research goes through the process of creating the Trans Memory Archive that exists in Argentina since 2012 on the initiative of a group of activists and artists who, in a self-managed and self-financed way, managed to gather more than 4000 images and objects belonging to the memory and trans culture of the 80s, 90s and early 2000s.

Keywords: Trans Memory File - Transexuality - Body - Performance.

Resumo: Os processos de reconstrução da memória nada mais são que o reflexo das lutas políticas que precedem essa (re) construção. O que é lembrado? Como você se lembra? e, acima de tudo, de quem você se lembra? são algumas das principais questões. A Argentina, um dos países que mais se preocupou com a reconstrução e recordou o seu passado recente de desaparecimentos forçados e terrorismo de Estado, é frequentemente referida em todo o mundo pelo seu exercício de memória. No entanto, quando se trata da comunidade transexual, transgênero e travesti, o exercício da memória não foi capaz de se estabele-

cer como paradigma de reconocimiento dos direitos humanos. Esta pesquisa passa pelo processo de criação do Arquivo Memória Trans que existe na Argentina desde 2012 por iniciativa de um grupo de ativistas e artistas que, de forma autogerida e autofinanciada, conseguiu reunir mais de 4000 imagens e objetos pertencentes a a memória e cultura trans dos anos 80, 90 e início dos anos 2000.

Palavras chave: Arquivo de memória Trans - Transexualidades - Corpo - Performance.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

A viagem como experiência sensível. Natureza e sociedade nos escritos de Johann Rengger (1819-1825)

Maico Biehl *

Resumo: O médico suíço Johann Rengger viajou ao Paraguai no início do século XIX. *Ensayo Historico sobre la Revolución del Paraguay y el gobierno dictatorio del Doctor Francia* e *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*, publicados, respectivamente, em 1827 e, postumamente, em 1835, são algumas das publicações resultantes desta viagem. Compreendidos como inventários de observações feitas sobre a fauna e a flora e os costumes de uma região visitada, os relatos de viagens são inevitavelmente marcados pela experiência de seus autores com a alteridade e com o espaço percorrido. Vale lembrar que a descrição da natureza e da paisagem por viajantes do início do Oitocentos foi construída em intenso diálogo com expressões estéticas vigentes no período, tais como o sublime e o pitoresco, revelando, no caso de Rengger, um *olhar* atento e próprio do contexto sociocultural no qual estava inserido. Levando em consideração estes pressupostos, nos propomos a apresentar e discutir as descrições e as avaliações feitas por Rengger tanto sobre a paisagem do Paraguai, à luz das orientações estéticas do período, quanto sobre as relações que seus habitantes mantinham com a natureza.

Palavras chave: Natureza - Paisagem - Teorias estéticas - Paraguai - Johann Rengger.

[Resumos em espanhol e inglês na página 56]

(*) Mestre em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2018) com a Dissertação intitulada; *Natureza, Ciência e História na experiência da viagem: o olhar de Johann Rengger sobre o Paraguai (1818-1835)*. Possui Graduação em História Licenciatura - pela mesma Universidade (2016).

Viagens, sensibilidade e narrativas: Introdução

Entre 1819 e 1825, os médicos suíços Joahnn Rengger (1795-1832) e Marcel Longchamp (1791-1861) exploraram o Paraguai do doutor Francia¹ com o objetivo de estudar a História Natural da região. Resultado de uma iniciativa pessoal, portanto, não dispondo de nenhum auxílio financeiro de uma academia científica, Estado ou monarca europeu, a medicina foi o meio utilizado por Rengger e Longchamp para se proverem ao longo de sua

viagem. Submetidos à autoridade de Francia, Rengger chegou a atuar em determinadas ocasiões como médico das tropas do exercito paraguaio, porém, sua maior dedicação foi com a coleta de espécies naturais, cuja coleção teve que renunciar, contentando-se com poucos exemplares, quando da autorização do ditador para que deixassem o país. De volta à Suíça, em 1826, Rengger ocupou-se de sistematizar e de editar os seus escritos, resultando nas obras *Ensayo Historico sobre la Revolución del Paraguay y el gobierno dictatorio del Doctor Francia*, de 1827, *História Natural dos Mamíferos do Paraguai*, de 1830 e *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*, de 1835. Vítima de tuberculose, faleceu em 1832 ainda quando preparava a publicação da narrativa de sua viagem.

Em meio às descrições das expedições pelo interior do Paraguai e da sua fauna e flora, Johann Rengger fez questão de registrar o cotidiano após as jornadas diurnas. Nesse pequeno capítulo de *Viaje al Paraguay*, a noite e o descampado formam o cenário em que o viajante e seus acompanhantes procuram se recuperar do dia passado no interior das matas. Conforme Rengger, “Estas horas nocturnas se cuentan entre las más inolvidables de mi vida, al igual que la estadía en los despoblados sobre todo, y me ofrecen los recuerdos más reconfortantes de mi viaje en Paraguay” (Rengger, 2010, p. 194). Solidão, saudade e medo são alguns dos sentimentos que agiam nessas horas noturnas sob o médico suíço. A escrita do diário –prática realizada por Rengger nos momentos de descanso– implicava em lembrar as ações do dia, os seus desafios, as belas paisagens vistas, o descobrimento e o contato com uma nova espécie animal ou, mesmo, com um grupo nativo. Estas situações, igualmente, despertavam sensações e pensamentos que, seja pela serenidade ou pela inquietação, recordavam ao viajante que se estava no espaço do *Outro*. Indistintamente do período, aqueles que tomaram a decisão de viajar realizaram um exercício de sensibilidade a partir do contato com o real até então desconhecido.

Nesse processo de contato os sentidos são fundamentais por estabelecerem a primeira relação com a nova realidade², da qual, para Sandra Pesavento (2007), decorrem as sensações, ou seja, uma reação que altera a relação entre o ser o mundo. Ainda segundo a autora, as sensações são seguidas da percepção, “[...] ato pelo qual o indivíduo organiza as sensações que se apresentam, interpretando e complementando por imagens, lembranças e experiências” (Pesavento, 2007, p. 12), encerrando, assim, a etapa anterior a atividade mental da reflexão, esta própria da produção de sentimento. Portanto, antes da atividade reflexiva racional, as sensações, advindas de uma nova relação estabelecida, são qualificadas por valores e avaliações pela percepção, confluindo no sentimento, então, como uma expressão racional e “[...] sensível mais durável que a sensação, por ser mais contínua, que perdura mesmo sem a presença objetiva do estímulo” (Pesavento, 2007, p. 13).

Ainda que o estilo narrativo de cada época tenha muito a contribuir com o aumento ou o recuo da presença e da importância das sensibilidades nos relatos³, entendemos que as narrativas de viajantes foram significativos canais de manifestações de sensibilidade, na medida em que ambos configuram-se como dispositivos de tradução da realidade visitada, conformando um discurso sobre o *Outro*⁴.

Destacando a associação entre a viagem e o ato de criação e, por conseguinte, o viajante como um criador a partir da escrita do relato de viagem, Juan Pimentel (2003) coloca em evidencia o potencial de produção de conhecimento que a experiência da viagem proporciona. Para o autor o momento da escrita, “es entonces cuando el viajero se hace autor,

quando la geografía de los lugares visitados se convierte en su obra” (Pimentel, 2003, p. 35). Tal processo de conversão das imagens das terras exploradas em texto implica na manipulação de duas variáveis importantes pelo autor do relato: o tempo e a narrativa. O primeiro informa a respeito da diferença entre a viagem, os apontamentos, a obra e sua publicação. Após a viagem—portanto, em um contexto espacial e temporal diferente—os registros e as impressões deles decorrentes são retomados e reorganizados em vista da publicação, o que para Andrea Reguera (2010) faz destes materiais verdadeiros atos de memória praticados pelos viajantes. Ainda segundo a autora, a relação “[...] entre la memoria propiamente dicha y la reminiscencia, significa que se recuerda ‘sin las cosas’ pero ‘con el tiempo’ [...] Esto significa la imagen presente de una cosa ausente que sucedió con anterioridad y cuya dinámica consiste en el recuerdo” (Reguera, 2010, p. 16). A segunda variável consiste na forma e na expressão que o autor dará a essas representações e lembranças no relato, ou seja, como descrevê-los e seguindo quais princípios. Dentre as narrativas produzidas por viajantes-naturalistas entre a segunda metade do Setecentos e as primeiras décadas do Oitocentos, observam-se relatos que priorizam as descrições taxonômicas das espécies e os aspectos da geográfica física do lugar explorado. A essa descrição mais laboriosa somou-se uma preocupação literária e estética, cuja representatividade é atribuída às obras de Humboldt. Influenciado pelo movimento romântico suas publicações expunham uma descrição científica e estética revelando a fluidez entre a Ciência, a Arte e a Literatura no período. Informando dos avanços e debates científicos, os relatos dos naturalistas encontraram na arte uma “expressão privilegiada para dar conta das sensações visuais experimentadas”, conforme destaca Lorelai Kury (2001a, p. 866), mas não somente as ilustrações, o próprio texto, a partir da arte do bem narrar, deveria ser capaz de apresentar ao leitor os lugares visitados e as sensações que deles emanaram. Nesse sentido, a filósofa francesa Anne Cauquelin (2007) destaca que a paisagem teve um impulso inicial por meio da literatura e suas diversas expressões (poemas, romances, meditações e relatos de viagens), no entanto, atribui às imagens, a representação pictórica, uma maior persuasão, um poder de convencimento quanto à existência do retratado e as emoções anteriormente descritas⁵.

Vistas da natureza: a paisagem no relato de Johann Rengger

A partir do anteriormente comentado sobre a relação texto, imagem e paisagem, fica evidente que esta última não se restringe a um simples inventário de elementos naturais e artificiais. A paisagem é produto de um enquadramento de uma cena, da descrição e organização dos elementos naturais e criados mediados por olhares e percepções que os elaboram e os avaliam. Tal processo para o geógrafo inglês Denis Cosgrove (2002) implica em reconhecer a paisagem como uma construção cultural e social, na qual a figura do observador é fundamental, pois, seu olhar não é desinteressado, nem tampouco autônomo, mas sim, condicionado pelo ambiente cultural que o cerca. Seus sentidos—principais instrumentos da observação—são educados por noções artísticas e estéticas, enfim, noções coletivas que orientam o entendimento a respeito da paisagem⁶.

Partindo da definição acima citada, a leitura do relato de viagem de Johann Rengger revela uma escrita despreocupada em informar aos leitores sobre as paisagens do Paraguai, o que, por sua vez, não significa que o médico suíço não se ateu a observá-las. Inicialmente devemos considerar o fato de Rengger não ter concluído o seu relato, cujas consequências não apenas se referem a capítulos faltantes, como sobre a vegetação, mas igualmente, a uma redação que não pôde ser revisada e detalhes que não puderam ser informados. Por fim, a própria estrutura da narrativa ao separar em capítulos distintos a descrição do relevo, da hidrografia e do clima efetuou uma decomposição das cenas observadas. Nesse sentido, a publicação de parte do diário de viagem do autor ao final do seu relato é que melhor evidencia a atenção de Rengger em olhar, selecionar, organizar e descrever os elementos naturais e artificiais que avistou ao longo de suas viagens pelo Paraguai. Em seus primeiros dias na cidade de Assunção, Rengger foi até o ponto mais alto de uma colina da capital e contemplou o seu entorno. Dessa observação resultou um extenso registro em seu diário daquilo que seus sentidos lhe informavam e, ao finalizar sua reflexão sobre a paisagem, o médico suíço faz as seguintes observações:

La vastedad del río, la exuberante vegetación que lo circunda, el salvajismo del terreno en un orilla y el cultivo incipiente por todas partes en la otra, la innumerable cantidad de pájaros que vuelan hacia arriba y abajo sobre el agua en bandadas, los rebaños de caballos y vacunos que pacen, que animan la comarca por doquier, hacen de este panorama uno de los más bellos que yo haya visto en el interior de un país. Además de ello, se transforma, por así decirlo, a cada hora del día. Juvenilmente bella es la salida del sol, una vez que todas las plantas han sido bañadas por el rocío nocturno; al mediodía, cuando los vapores se han elevado del suelo caldeado, la comarca aparece como envuelta en un transparente velo blanco y, cuando el sol poniente tiñe de rojo el cielo y su arbol se refleja en la masa vaporosa, el paisaje está como rodeado por una atmosfera ardiente (Rengger, [1835] 2010, pp. 299–300).

A sensação de deslumbramento que Rengger consegue transpor para as linhas de seu diário justifica-se pelo conjunto que compõe aquilo que seus olhos observaram. Nesse sentido, é possível identificar na narrativa do viajante a utilização de um padrão paisagístico formado pela presença de elevações –quer como um ponto de observação, quer como elemento referencial da paisagem–; pela variedade dos elementos naturais e/ou artificiais constituintes da cena e pela visão extensa e animada devido ao movimento de pessoas e animais. Tais aspectos são insistentemente procurados por Rengger na composição de paisagens aprazíveis (Biehl, 2017). Na passagem supracitada encontramos presentes todos estes aspectos. A vista do alto de uma colina permite a busca por um panorama, uma visão ampla sobre todo o entorno do observador, um olhar totalizador, como sugere Certeau (1996), capaz de tudo olhar e registrar. A partir destas cenas, passa-se à organização dos elementos naturais, com o rio Paraguai e sua verde mata ciliar assumindo centralidade e se tornando um divisor entre as terras dos índios payaguás à esquerda e os cultivos dos assuncenos à direita. Ademais, os elementos, tanto da flora e da fauna, como as construções humanas garantiam a variabilidade e a dinamicidade da paisagem tão desejada por

Rengger. Esta é cuidadosamente descrita através da presença e da circulação de animais, e, muito especialmente, do próprio ciclo diário da natureza, traduzido no amanhecer, no meio-dia e no anoitecer. Tais transformações afastavam qualquer monotonia do horizonte ou outros lastimosos sentimentos, como a inquietação que Rengger sentiu ao viajar pelo bosque de Caaguazú, entre as cidades de Villa Rica e Yhú, em cuja “[...] selva extensa y espesa, no se ve ni se oye a ninguna criatura viviente, fuera del raro sonido de un ave” (Rengger, [1835] 2010, p. 323). Tampouco as estimadas vistas extensas do alto de uma colina, que o permitiram ver por cima do bosque outras elevações com gramíneas, aliviaram o viajante, para quem “[...] esta escena tenía para mí poco atractivo; más bien se entristece en desiertos donde ni un animal da vida a la escena” (Rengger, [1835] 2010, p. 323). A ausência da ação humana, evidenciada nos campos cultivados tão ao gosto de Rengger, e de pujança da fauna e da flora, formavam, assim, uma triste realidade para o médico suíço. As primeiras impressões das viagens que Rengger fez no território paraguaio, e que se encontram em seu diário, apontam para uma mescla entre regiões belas e outras pouco atrativas. Estas diferenças foram, no entanto, suavizadas, e a natureza paraguaia foi apresentada como sendo plural em sua flora e fauna, dotada de uma farta hidrografia e de belas selvas e planícies. Homogeneizadas as diferenças, elas passaram a ser sinônimo de positividade; as descrições, no entanto, continuaram respeitando o padrão paisagístico instaurado pelo autor.

Para Rengger, a faixa composta por cidades e que se estendia desde Assunção, passando por Pirayú até Villa Rica –região central– formava o território que oferecia “[...] los lugares más bellos del Paraguay, entrecortado por vales muy pintorescos como los de Tapuá, Limpio, Paraguarí, etc.”, sendo que o último vale constituía para o viajante um modelo para os demais, razão pela qual passou a descrevê-lo (Rengger, [1835] 2010, p. 52). Ao informar as coordenadas geográficas do vale e sua largura, que findava em uma cadeia montanhosa coberta irregularmente de bosques, o que permitia ver de tanto em tanto a sua formação rochosa, o viajante não deixa de destacar a presença de um arroio cruzando o fundo plano do vale, que, por sua vez, “[...] ostenta una hermosa vegetación” (Rengger, [1835] 2010, p. 52). Todo esse entusiasmo com a região de Pirayú e Pirebebuy, manifestado por Rengger em seu capítulo sobre o solo do Paraguai, já havia sido objeto de registro em seu diário. Ao não destacar as dificuldades com que se deparava nos deslocamentos, o viajante acabava por ressaltar a beleza natural, pois, segundo ele, “[...] el camino es muy agradable, pues constantemente se marcha junto a un encantador arroyo del bosque que serpentea entre las cadenas de colinas” (Rengger, [1835] 2010, p. 319).

A ideia de que Rengger segue um padrão paisagístico em suas descrições e, especialmente, que procura visualizá-lo nas terras do Paraguai, fica evidenciado não somente em suas avaliações positivas sobre o meio, mas, igualmente, quando se deparava com paisagens que o impressionavam negativamente. Resultado do confronto entre a expectativa e a realidade que a experiência da viagem proporciona, os registros em negativo da paisagem evidenciam um *olhar armado* previamente por “[...] uma rede de relatos, descrições, páginas e páginas de viajantes [...]”; que em seguida é *desarmado* pelo contato com o real, como afirma Flora Sússekind (1990, p. 32). O mesmo é sustentado por Anne Cauquelin (2007, p. 116) ao afirmar “[...] que as operações que nos auxiliam a reconhecer a forma da paisagem por meio de ‘tropos’ da linguagem figurativa já estão instaladas em nosso saber implícito:

uma ‘bela paisagem’ satisfaz, para nós, condições que são comuns a nossa cultura”. Nesse sentido, um exemplo singular provém das viagens que Rengger fez em torno das cercanias da cidade de Villa Real, região produtora de erva-mate e que tem seu relevo marcado pela presença da cordilheira de Mbaracayú ao leste. O contato que o viajante suíço teve com uma parte desta cadeia montanhosa resultou em um relato marcado por contrastes:

Sin embargo la cordillera de Mbaracayú ofrece un aspecto oscuro nada pintoresco. Las laderas, casi a pico, de roca viva parcialmente descompuesta y cuyos restos se acumulan al pie, así como los desastres ocasionados por las torrentes que en tiempo de las lluvias bajan por todos lados, son impropios para alegrar la vista. Inclusive subiendo a las cumbres más altos no se modifican la escena. Como las cimas son boscosas y los vallecitos demasiado angosto para ser vistos desde lejos, el conjunto aparenta ser una inmensa selva. Bajando desde allí hacia el Sur, este aspecto salvaje disminuye a medida que los vallecitos se ensanchan y las cimas de las montañas se transforman en masetas, que en partes están cubiertas de bosques y en parte de pastizales. Aun así, como todos estos montículos se parecen por su altura, por su forma y por su vegetación, el paisaje es aún bastante monótono. Sin embargo, cuando en la parte meridional de la región se llega a los grandes valles ondulantes, en medio de los cuales se eleva aquí o allá alguna formación cónica aislada y cuyos bordes están surcados por un gran número de arroyuelos, junto a una vigorosa vegetación; cuando uno se ve esos valles limitados por amplias masetas con pendientes suaves y vivificadas por surgentes frecuentes, entonces se goza de una visión tan alegre cuanto extensa (Rengger, [1835] 2010, p. 54).

Se, em direção ao sul, aproximando-se da região central, a paisagem apresentava condições capazes de alegrar o médico suíço, na cordilheira de Mbaracayú, no entanto, a natureza apresentava-se como severa, devido às fortes chuvas que interferiam nos elementos naturais, arrastando detritos à base das montanhas; os estreitos vales impediam a adequada entrada da luminosidade solar, de modo que, nem do alto, o viajante suíço conseguia ter uma vista aprazível, apenas um *conjunto selvagem*. Ao sul da cordilheira, a mudança se dava paulatinamente. As colinas apresentavam uma vegetação, ora mais rala, ora mais densa. Já a monotonia produzida pela ausência de alterações na paisagem só cessaria ao serem avistados os vales ondulados, com várias e distintas montanhas entre arroios e uma cobertura vegetal mais pujante.

As passagens até aqui citadas da obra de Johann Rengger deixam claro que a paisagem não era apenas constituída por meio da observação meticulosa do viajante, tendo em vista a elaboração de um relato científico, mas, também, pelas expressões de sensibilidade que ela suscitava. Alegria, tristeza, conforto, inquietação, encantamento, reprovação, tranquilidade e satisfação são algumas das expressões que Rengger manifesta ao contemplar as paisagens do Paraguai. Ao mesmo tempo, seu estado d’alma não pode ser desvinculado do imponderável e do fatigante que acompanham uma viagem dessa dimensão. Marasmos em meio dos rios ou a parada para o descanso noturno sob a luz da lua eram momentos em que a nostalgia se avizinhava e cedia a outros sentimentos. Contudo, o ambiente des-

critico caracterizava-se pela novidade, e Rengger reagia ao novo com olhos ambientados à paisagem europeia. Não é de se estranhar, portanto, que comparações tenham sido estabelecidas, tanto como uma forma de tradução do que havia sido visto, como parâmetro de valorização do observado, como se percebe no comentário que faz sobre os vales de Pirayú: “La comarca es, para Paraguay, muy bella, una verdadera serranía, parecida a los contrafuertes del Jura en mi país natal o a la región de Suabia” (Rengger, [1835] 2010, p. 318)⁷. Assemelhar-se ao conhecido, neste caso, o europeu, é sempre positivo para o viajante.

No caso de Johann Rengger, suas descrições do meio natural revelam uma escrita não muito preocupada com as formas estéticas de seu texto. Na comparação com relatos de outros viajantes do período, Rengger produz um discurso que podemos denominar de equilibrado, tanto em relação aos detalhes científicos, como sobre a vivacidade estética da natureza, ainda que, no conjunto de suas obras, seja possível apontar certa predisposição à narrativa científica. Apesar de toda a importância e influência que os escritos de Humboldt tiveram nesse processo de confluência de um discurso científico e estético, nem todos os viajantes o praticaram de forma tão consciente. Rengger é um exemplo de autor que conhecia a obra do viajante prussiano, no entanto, não pode ser considerado um humboldtiano convicto. Enquanto um expoente do paisagismo romântico, Humboldt consagrou paisagens nas quais a interferência humana era despercebida, os lugares desabitados revelavam o protagonismo da natureza com toda sua carga dramática, inacessível e grandiosa, além de destacar as origens e a história das regiões como elementos importantes para o futuro desenvolvimento natural e humano (Martín, 2000). Inseridas em uma concepção cósmica de natureza, as descrições de Humboldt são, para Mary Louise Pratt (1999), influenciadas pela estética do sublime.

Tanto o sublime quanto o pitoresco foram duas correntes da filosofia da arte fundamentais entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Tributárias de movimentos como o Pré-Romantismo e o Romantismo, o desenvolvimento das duas categorias estéticas ocorreu em um contexto marcado por uma nova relação do homem com a natureza, como adverte Karen Lisboa (1997). Menos sacralizada, a natureza para a autora, “Deixou igualmente de servir de ‘modelo universal’ e passou a ser um ‘estímulo’ diante do qual os sujeitos reagem diferentemente; também não era mais tida como ‘fonte de todo saber’, mas como ‘objeto de pesquisa cognitiva’” (Lisboa, 1997, p. 97). Ainda assim, como adverte Márcia Naxara, as noções de belo, de sublime e de pitoresco “Remetem a sentimentos e sensações que, embora tendo singularidades que os definam, muitas vezes como opostos, frequentemente se interpenetram, tornando difícil o estabelecimento de barreiras claras entre eles” (Naxara, 2004, p. 69)⁸. No que tange ao contato com a natureza, tais categorias moldaram as descrições textuais de muitos viajantes, dando forma a um repertório de sensações e sentimentos constantemente reiterados nas narrativas. No caso do pitoresco, os relatos informam sobre uma natureza acolhedora, mais modesta, caracterizada pelas formas rústicas, irregulares e variadas, imprimindo uma sensação de conforto em seus observadores. Já a influência do sublime apresentava linhas carregadas por uma natureza hostil, austera e grandiosa, capaz de provocar ansiedade e solidão em quem lhe apreciava. Enfim, uma “[...] realidade transcendental”, como afirma Lisboa (1997, p. 98). Ao analisarmos as descrições presentes no relato de Rengger, o que se percebe é que, para além do juízo particular e subjetivo do belo, que, por vezes, as paisagens do Paraguai lhe

suscitavam, a natureza observada nem sempre se apresentava como positiva e clara, como no ideal clássico, mas, às vezes, era também agressiva e enigmática, ao estilo romântico (Argan, 1992).

No entanto, as semelhanças com o paisagismo romântico não são tão marcantes. Rengger tinha uma verdadeira repulsa pelas paisagens escuras e sem movimento; o desabitado não lhe satisfazia. Nestas condições, nem mesmo a vista de uma cachoeira –aprazível para tantos viajantes– foi capaz de lhe sensibilizar. Ao dissertar sobre o rio Aguaray, cujo leito corre pela cordilheira de Mbaracayú e é um afluente do rio Jejuy, Rengger destaca que em seu curso havia “[...] una de las cascadas más altas que se conocen, pero encontrándose hundida en una garganta y completamente rodeada de selva, no ofrece ninguna atracción. Es más bien un espectáculo triste y salvaje, en medio de una naturaleza oscura y desierta” (Rengger, [1835] 2010, p. 79).

Reforçando a necessidade de uma presença, humana ou não, para animar a paisagem, Rengger deixa transparecer seu alinhamento com o ideal iluminista que defendia a interferência na natureza, a necessidade de o homem corrigir e modificar o meio de acordo com suas necessidades (Argan, 1992). Nessas circunstâncias, nas quais a paisagem não confere com o seu ideal, Rengger descreve os elementos naturais pelo viés do sublime, apresentando-os como selvagens e hostis. Contudo, a maior parte das suas descrições paisagísticas, nas quais se evidencia uma influência estética, está orientada pela noção de pitoresco, especialmente, quando as paisagens são avaliadas de forma positiva, como atrativas, agradáveis, exuberantes e formosa. Conforme Giulio Carlo Argan (1992, p. 12), “para o ‘pitoresco’, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais”. Ainda que diante da vastidão das planícies ou das alturas das montanhas, a natureza instava os homens a refletir, quer sobre sua origem e funcionamento, quer sobre as angústias humanas, instigando-os, também, a interagirem com o meio e a modificá-lo.

O meio natural e o habitante do Paraguai

Ao refletir acerca da interação e das modificações efetuadas no ambiente, a narrativa de Johann Rengger ultrapassa as dimensões físico-material –elementos naturais e artificiais–, e cognitiva-cultural –percepções e interpretações–, da paisagem para colocar no centro da discussão a relação dos paraguaios com o seu meio natural. Nesse sentido, as práticas agrícolas foram uma chave interpretativa importante para as observações de Rengger.

Considerando que a agricultura era percebida como uma aplicação da botânica e, de forma geral, da História Natural, coube a Rengger, não como naturalista, mas como alguém interessado em seu estudo, o trabalho de identificar as distintas formas através das quais os produtos naturais eram transformados, quais cultivos eram propícios para cada região e qual seu potencial comercial (Kury, 2001b). Para o viajante, a agricultura era “Una de las principales ocupaciones de los habitantes de Paraguay [...] Esta aún, sin duda, en una suerte de infancia, pero lo que falta en empeñosa, experiencia y destreza, lo suple el suelo mediante su fecundidad” (Rengger, [1835] 2010, p. 139). Nesse sentido, a qualidade do solo assegurava a produtividade dos cultivos, que poderia, facilmente, ser multiplicada por meio

do aprimoramento das técnicas e de um maior empenho dos campestinos. Segundo as reflexões do geógrafo Milton Santos (2006, p. 16), “As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço”, ou seja, é um elemento constituinte do meio e a principal relação estabelecida entre o homem e a natureza (Santos, 2006). Nesse sentido, se o espaço é uma consequência das técnicas, estas seriam, sob a perspectiva de Michel de Certeau, as operações capazes de conectarem e retirarem de sua estabilidade e isolamento os objetos que compõem o lugar, convertendo-o em espaço, um lugar animado pelas práticas, enfim, “[...] *um lugar praticado*”, como afirma o autor (Certeau, 1996, p. 202). Assim posto, o comentário do médico suíço carrega consigo a comparação entre duas naturezas distintas. Uma delas, típica de regiões europeias, em que a industrialização já havia avançado, e a outra, composta, majoritariamente de pequenos arrendatários e proprietários, ambos em fase de estruturação⁹. Seguindo na mesma lógica comparativa, Rengger concentra-se nas ferramentas utilizadas pelos campestinos paraguaios destacando a rusticidade dos instrumentos empregados, tais como enxadas, pás, arados e ancinhos, sendo que nem todos eram feitos de ferro, como no caso de algumas pás construídas a partir de ossos de boi e arados de madeira. Partindo de uma concepção do meio natural como recurso, a forma rudimentar com que o homem paraguaio se relacionava com seu ambiente implicava em um retorno modesto para Rengger. De acordo com Luciana Murari (2015, p. 272), “[...] podemos compreender a ferramenta como um aperfeiçoamento da força e da habilidade do homem, o que nos conduz a compreender que a técnica e a natureza se criam e se alimentam reciprocamente”. Considerando-se as ferramentas enquanto uma extensão do sujeito, a utilização de instrumentos simples reforçava a ideia defendida por Rengger de que o homem americano necessitava de auxílio para o seu pleno desenvolvimento. Existiria, portanto, segundo ele, uma relação de acomodação entre os habitantes e o seu meio natural.

No entanto, nem tudo estaria, na ótica do médico suíço, equivocado na relação dos paraguaios com seu meio natural. O conhecimento acumulado e as técnicas aplicadas na escolha e no preparo do solo não foram contestadas pelo viajante. Segundo o médico suíço, os paraguaios evitavam áreas de planície, devido ao fato de o solo ser muito arenoso e argiloso, suscetível a alagamentos e exposto aos ventos, preferindo, portanto, “[...] talar una porción de monte, cuyo suelo siempre contiene mucha tierra vegetal, y disponen allí sus plantaciones, al amparo de los árboles, o las preparan en la ladera de una colina, donde el agua no puede acumularse” (Rengger, [1835] 2010, p. 139). Reconhecendo a validade do conhecimento utilizado pelos paraguaios em seus roçados, o viajante informa que partes das árvores derrubadas eram utilizadas no cercamento das plantações e as demais eram queimadas, resultando em quantidade de cinzas, que, juntamente, com a terra vegetal, ao serem removidas, tornavam o solo extremamente fértil. A prática das queimadas era usual, conforme assegura Rengger, sendo realizada tanto em áreas novas, como em replantios. Por vezes era adotado um rodízio de terras, com vistas à recuperação de sua qualidade, mas normalmente, o procedimento utilizado era eficaz, dispensando, inclusive, o uso de adubo animal e de irrigação. Em síntese, para Rengger:

Por lo demás, una preparación del suelo, como en Europa, es innecesaria en Paraguay. La tierra vegetal es fácil de remover, y sus capas no son muy gruesas,

de modo que mediante una arada profunda sólo se revolverían y traerían a la superficie las capas inferiores del suelo, que se componen de arena y arcilla. Puesto que además el clima de Paraguay es cálido y al mismo tiempo húmedo, la sequía persistente es rara; ya que casi todas las noches cae bastante rocío y ya que finalmente, todas las partes muertas de las plantas se pudren y descomponen en tierra, por el fuerte calor y por la humedad, el abono y el riego de las plantaciones son completamente superfluos (Rengger, [1835] 2010, p. 140).

Dadas as condições tão propícias para o desenvolvimento da agricultura, Rengger retoma sua crítica à falta de cuidado e de industriiosidade demonstrada pelos campesinos, cujo resultado era a incapacidade em agregar valor ao produto produzido. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado no cultivo do trigo. Plantado na região das missões, em virtude do clima mais ameno, a produção segundo Rengger, apenas atingiria o sêxtuplo do possível, em razão da sua exposição a fungos danosos, sendo que “[...] nadie piensa en prevenir este daño mediante el remojo de la semilla en una solución de sulfato de cobre u otras soluciones salinas” (Rengger, [1835] 2010, p. 152). Ainda de acordo com o viajante, a farinha produzida a partir desse trigo era de qualidade inferior e mais escura do que a importada de Buenos Aires, o que se devia tanto à má qualidade dos grãos como à moenda realizada. Tais observações manifestam a inquietação de Rengger diante da relação que os homens mantinham com o meio natural, transparecendo em seu discurso a constante necessidade de reafirmar que o ambiente natural era um recurso não explorado em sua plenitude pelos habitantes do Paraguai.

Além dos cultivos agrícolas, podemos identificar outros dois aspectos da relação dos paraguaios com seu meio que chamaram a atenção de Rengger. O primeiro refere-se aos poucos jardins encontrados. Mesmo na capital Assunção, o médico suíço observou que “Es muy poco frecuente encontrar un jardincito junto a una casa, y, si hay uno, está mal cuidado y lleno de malezas” (Rengger, [1835] 2010, p. 101). Valorizada desde o início do século XVIII, a jardinagem, inicialmente, tida como uma prática aristocrática, desenvolveu-se em todas as ordens da sociedade europeia, como afirma Keith Thomas (1996, p. 279), expressando uma forma pela qual “[...] as pessoas humildes podiam aspirar a um certo respeito. O cultivo de flores, acreditava-se, tinha efeito civilizador sobre os pobres trabalhadores. Ligava o homem ao lar e difundia o gosto pelo asseio e pela elegância.” Assim como nos campos cultivados, a falta ou a inadequada conservação dos jardins indicava um juízo estético, que apontava para o uso adequado do solo, seja para fins produtivos ou de satisfação e bem-estar pessoal. Na avaliação de Johann Rengger, domínio, uso e estética deveriam orientar as relações entre o homem civilizado e o meio natural.

Compondo a paisagem das ruas de Assunção, dos vilarejos no interior e das estâncias produtoras, o segundo aspecto destacado por Rengger diz respeito aos animais domésticos. Em seu diário, o médico suíço registrou a violência que caracterizava as relações com estes animais:

La costumbre de ver diario derramar la sangre de distintos animales o de derramarla en persona puede, si no disculpar, al menos explicar, la inclinación a la crueldad tan generalizada que se advierte en los moradores de algunas pro-

vincias de Sudamérica. El trato brutal de los animales en general, por ejemplo los de tiro y carga, seguramente también tiene influencia sobre el modo con que se tratan los humanos. Es digno de mencionar que justamente las mujeres son las más ávidas por presenciar el espectáculo, tan inhumano, de las corridas de toros (Rengger, [1835] 2010, p. 328).

As críticas feitas por Rengger não chegam a ser originais e, tampouco as práticas relatadas se opõem às praticadas na Europa. Conforme o estudo de Keith Thomas sobre as relações entre o homem e o ambiente natural na Europa Moderna:

[...] não havia nada de novo na ideia de se condenar a crueldade desnecessária com os animais. Tal opinião foi sustentada por muitos moralistas clássicos; foi avançada pelos escolásticos medievais, e reiterada no início do período moderno. Mas ela não nascia de qualquer consideração particular para com os animais; ao contrário, se os moralistas condenavam os maus-tratos aos bichos, era geralmente por pensarem que tinham um efeito brutalizante sobre o caráter humano, tornando os homens cruéis entre si (Thomas, 1996, p. 179).

Dois aspectos merecem ser destacados das considerações de Thomas e utilizadas na análise dos comentários feitos pelo médico suíço. Primeiramente, Rengger recorre a uma antiga tese de que a crueldade cometida contra os animais seria um indicativo do grau de violência praticado pela sociedade. O segundo aspecto relaciona-se com a ideia de que a humanidade no trato dos animais não deve ser compreendida como uma mudança somente em termos de sensibilidade. Ao analisar os discursos produzidos sobre os animais entre os séculos XVI e XIX, o autor defende que estas bases intelectuais eram estimuladas pelas transformações sociais (Thomas, 1996). Ou seja, para ele, “O triunfo da nova atitude esteve estreitamente vinculado ao crescimento das cidades e à emergência de uma ordem industrial em que os animais se tornaram cada vez mais marginais ao processo de produção” (Thomas, 1996, p. 217). Nesse processo de consolidação e readequação das ordens sociais, as relações com os animais não eram iguais dentro da sociedade europeia, existindo inúmeras sensibilidades, o que não passou despercebido pelo autor, que observou como o movimento foi apropriado internamente pela burguesia emergente, ao final do Setecentos, e aplicado na comparação com outros povos. Nesse sentido, segundo Thomas (1996, p. 224), “Não surpreende que a crueldade para com os animais fosse tantas vezes descrita como ‘selvagem’. A piedade, a compaixão e a relutância em infligir dor, fosse em homens ou em bichos, eram identificadas como emoções características dos civilizados”. Portanto, Rengger, ao observar os maus tratos aos animais no Paraguai, não apenas alude à antiga tese da brutalidade humana, como efetua uma distinção entre a América do Sul e o seu continente de origem. Logo, identificamos nas linhas do diário de Rengger a conformação da imagem de uma Europa sensível e preocupada com os animais e de uma América do Sul formada por províncias, nas quais as relações eram marcadas pela brutalidade com os animais, reforçando o pensamento que defendia a ausência de sensibilidade entre os americanos.

À guisa de conclusão

O interesse de Johann Rengger pelo estudo da História Natural, razão de sua viagem ao Paraguai, revelou-se muito mais na dedicação a coleta e análise de espécies naturais do que no estudo detalhado da paisagem. Ainda assim, a leitura do relato de Rengger a partir dessa categoria analítica não apenas evidenciou um ideal de paisagem para o médico suíço, como colocou em relevo suas interpretações acerca das relações que os paraguaios mantinham com seu ambiente, seja por meio de cultivos agrícolas, ornamentais ou com o trato com os animais. Nesse sentido, as descrições das paisagens no relato apresentam-se como um caso profícuo para a análise de um modo de ver, sentir, perceber e descrever do viajante, em que se articulam expressões de sensibilidade e manifestações artísticas, como por exemplo, a estética do pitoresco presente na narrativa de Rengger.

Ainda que essas descrições objetivem o melhor reconhecimento pelos leitores daquilo que foi visto pelos viajantes, elas transparecem em muito o arcabouço cultural e social destes últimos, enfim, suas crenças e valores. Longe de uma indiferença, as avaliações do médico suíço sobre o meio natural do Paraguai e o modo com que seus habitantes interagem com o ambiente indicam as potencialidades do país a serem exploradas, quer para o avanço da ciência a partir do estudo de sua diversificada fauna e flora, quer para o seu desenvolvimento civilizacional. Os comentários de Rengger tanto sobre a natureza, quanto às precárias técnicas utilizadas pelos paraguaios no trato com o solo é um exemplo de como as recentes repúblicas americanas foram sendo descritas pelos europeus e inseridas em um discurso que legitimava sua presença na região.

Organizadas no relato estas expressões artísticas e sensíveis, suscitadas pela experiência da viagem e seu contato com o novo, informam sobre o desconhecido para um público variado, em sua maioria europeu composto desde homens de ciências até leitores interessados pelo *gênero*, incidindo sobre as representações já existentes acerca da América platina. Registradas, editadas e publicadas, as memórias de viagem suplantam o esquecimento, informam, produzem conhecimento e entretêm, quando não raro, instigando os seus leitores a tornarem-se novos viajantes.

Notas

1. José Gaspar Rodríguez de Francia (1766-1840), natural de Assunção, obteve o grau de doutor em Direito Civil e Canônico pela Universidade de Córdoba. Em seu retorno ao Paraguai, exerceu advocacia e ocupou cargos na administração colonial. Envolvido no processo de independência em 1811, atuou como membro da Junta Superior Governativa, após como Cônsul e por fim como Ditador até 1840. A respeito do governo de Francia ver os trabalhos de Cardozo (1988) e Areces (2010; 2011).

2. Como resultados de um deslocamento realizado, as narrativas de viagens conferem à visão, como uma percepção não mediada, a importância de ser o principal sentido para a obtenção de um conhecimento seguro. Os demais sentidos –audição, palato, tato e o olfato– foram em muitas ocasiões subvalorizados pelos viajantes, ainda que sempre presentes em seus relatos, à disposição da escrita para informar sobre a realidade observada. Fora do

âmbito das narrativas de viagens, o que se percebe é que, nem sempre, a visão suplantou os demais sentidos, como observa Lucien Febvre (1950, p. 14-15), “[...] os sentidos menos intelectuais, o tato, o olfato e audição, eram no século XVI os sentidos mais importantes”. Para o autor, a música, a prédica e as leituras coletivas eram exemplos da destacada importância da audição na sociedade Quinhentista. Nesse sentido, e, retornando às narrativas de viagens, Laura de Mello e Souza (1986) destaca que a importância do ouvir no imaginário do início da colonização da América Portuguesa foi tão importante que “[...] os olhos enxergavam primeiro o que se *ouvira dizer*; tudo quanto se via era filtrado pelos relatos de viagens fantásticas, de terras longínquas, de homens monstruosos que habitavam os confins do mundo conhecido” (Souza, 1986, p. 21-22).

3. Aqui podemos refletir acerca da mudança entre os relatos de naturalistas-viajantes da segunda metade do século XVIII, pautados pelo ideal classificatório lineano da flora e da fauna, e as narrativas da primeira metade do Oitocentos, influenciados pelo estilo narrativo científico e estético presente nas obras de Alexander von Humboldt (1769-1859). Os escritos do naturalista prussiano promoveram uma significativa mudança no estilo narrativo dos relatos de viagens, dando novo vigor à publicação e difusão de tais obras. Sua aversão aos relatos puramente narrativos da viagem resultou na combinação de um estilo que aliava o estético ao detalhe científico, cujo objetivo seria “[...] reproduzir no leitor ‘esse prazer que a mente sensível recebe da contemplação imediata da natureza’” (Pratt, 1991, p. 155).

4. O entendimento do relato de viagem enquanto uma tradução da alteridade e de seu espaço é explicado por Michel de Certeau (2011). Para o autor, a escrita da narrativa é marcada por ausências e diferenças que se evidenciam no encontro cultural entre aquele que viaja e o que passa a ser pesquisado e observado. Será, portanto, a partir da falta de características e costumes estimados pela cultura do observador que este organizará a sua narrativa, em que, “[...] a diferença é, ao mesmo tempo, o princípio gerador e o objeto em que acreditar” (Certeau, 2011, p. 236). É com base no corte entre as culturas, que o viajante, como detentor do poder da escrita sobre o outro, realiza um constante jogo de ida e de retorno do outro para o mesmo. Uma *economia da tradução* que visa reduzir o outro ao mesmo no intuito de formar um discurso compreensível sobre uma cultura e um ambiente distinto do qual o relato será destinado (Certeau, 2011). Nesse sentido, a importância das sensibilidades na *economia da tradução* deve-se justamente por serem “[...] formas pelas quais os indivíduos e os grupos se dão a perceber, a si e ao mundo. A sensibilidade é, pois, a capacidade humana, que fundamenta a apreensão do real; é uma habilitação sensorial que marca a capacidade de ser afetada pelo mundo ou de reagir a estímulos físicos ou psíquicos por meio das sensações” (Pesavento (2001, p. 224).

5. Conforme as próprias palavras da autora: “Porque, se a descrição poética, romanesca, geralmente vem por primeiro na ordem dos fatos, a imagem pintada ou o desenho especializado vêm, ambos, por primeiro na ordem da afirmação de uma realidade. Passamos, sem nos dar conta, de uma para outra para chegar a estabelecer uma existência até então ignorada. Por um efeito de retorno, quase uma anamorfose, a imagem, então, parece tomar a dianteira: é o relato que parece seguir a representação pictórica...” (Cauquelin, 2007, p. 94).

6. Com relação à dimensão social da paisagem, Anne Cauquelin (2007, p. 94) adverte para o fato de que “Parece que só se pode ‘ver’ aquilo que já foi visto, isto é, contado, desenhado,

pintado, realçado”, o que, portanto, a leva a concluir “[...] que o território é um ‘palimpsesto’, continuamente escrito e redesenhado”.

7. Nesta passagem, Rengger refere-se à cordilheira do Jura, que se situa ao norte da Suíça, além de se estender por partes da França e da Alemanha, atingindo os 1720 metros de altitude. O viajante refere ainda, a região histórica da Suábia, na Alemanha, próxima da fronteira com a Suíça, cujo nome deriva do ducado homônimo estabelecido entre os anos de 915 e 1313. Atualmente, a região situa-se entre os estados da Baviera e de Baden-Württemberg.

8. Os principais estudiosos que se dedicaram a refletir teoricamente as categorias estéticas do sublime, do belo e do pitoresco foram o irlandês Edmund Burke e o prussiano Immanuel Kant. Dentre as divergências dos autores, destaca-se o entendimento de Burke de que a apreciação do sublime –juntamente com a categoria do belo– seriam faculdades universais e inatas dos homens, o que não eliminaria as variações resultantes de uma maior sensibilidade ou de uma observação mais apurada, como destaca Márcia Naxara (2004). Já para Kant, ainda segundo a autora, as sensações não partiam somente da natureza do observado, mas deviam estar presentes igualmente no observador, ou seja, estes deviam possuir um “sentimento do sublime” e um “sentimento do belo” para que pudessem sentir as impressões (Naxara, 2004, p. 71).

9. O governo de Francia procurou desenvolver a agricultura no Paraguai realizando a distribuição de utensílios e animais aos camponeses, mas, especialmente, a redistribuição de terras por meio de arrendamento. Para tanto, Francia valeu-se da política de incorporação de terras ao Estado dos proprietários que não apresentassem os títulos de suas propriedades (Galeano, 2011).

Referências

- Areces, N. R. (2010). El Paraguay durante el Gobierno del doctor Francia. En: _____; GONZÁLES DE BOSIO, Beatriz. *El Paraguay durante los gobiernos de Francia y de los López*. Assunção: El Lector, pp. 13-69.
- _____. (2011). De la Independencia a la Guerra de la Triple Alianza (1811-1870). En: TELESCA, Ignacio. (Coord.). *Historia del Paraguay*. 2ª Ed. Assunção: Taurus, pp. 149-197.
- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Biehl, M. (2017). Viagens entre a paisagem e o espaço: sociedade e natureza nos relatos de Peter Schmidtmeier e de Johann Rengger (século XIX). En: Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia, 29, Brasília. *Anais eletrônicos...* Brasília: ANPUH, 2017, pp. 1-15.
- Cardozo, E. (1988). *Paraguay Independiente*. 2ª Ed. Assunção: Industrial Gráfica Comunerós.
- Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.
- Certeau, Michel de. (1996). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 1 Vol. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes.
- Certeau, Michel de. (2011). *A Escrita da História*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaliza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid, n. 34, pp. 63-89, jul.-dez.

- Febvre, L. (1950). O homem do século XVI. *Revista de História*, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 3-17, mar.
- Galeano, L. A. (2011). Los campesinos y la lucha por la tierra. En: TELESCA, Ignacio (Coord.). *Historia del Paraguay*. 2ª Ed. Assunção: Taurus, pp. 357-374.
- Kury, L. (2001a). Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. VIII (suplemento), pp. 863-880.
- _____. (2001b). Entre utopia e pragmatismo: a história natural no iluminismo tardio. En: Soares, L. C. (Org.). *Da Revolução Científica à Big (Business) Science: Cinco Ensaios de História da Ciência e da Tecnologia*. São Paulo: HUCITEC; Niterói: EdUFF, pp. 105-153.
- Lisboa, K. M. (1997). *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: HUCITEC.
- Martín, P. S. (2000). Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña. *Scripta Nova*, Barcelona, v. 4, n. 58, p. 1-15. jan.-dez.
- Murari, L. (2015). “O ambiente perdido do distante sertão”: homem e natureza na prosa de Bernardo Élis. En: SILVA, Sandro Dutra e; SÁ, Dominichi Miranda de; SÁ, Magali Romero. (Orgs.). *Vastos sertões: história e natureza na ciência e na literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X, pp. 267-285.
- Naxara, M. R. C. (2004). *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil*. Brasília: Editora UnB.
- Pesavento, S. J. (2001). Ressentimento e ufanismo: sensibilidades do Sul profundo. En: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, pp. 223-238.
- _____. (2007). Sensibilidades e leitura da alma. En: _____; LANGUE, Frédérique (Orgs.). *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp. 9-21.
- Pimentel, J. (2003). *Testigos del mundo*. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Pratt, M. L. (1999). *Os olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. São Paulo: Edusc.
- Reguera, A. (2010). La experiencia del reconocimiento. Las miradas de los viajeros y las representaciones de los viajes. En: FERNÁNDEZ, Sandra R.; _____ (Orgs.). *Imágenes en plural*. Miradas, relatos y representaciones sobre la problemática del viaje y los viajeros. Rosario: Prohistoria Ediciones, pp. 15-27.
- Rengger, J. R. ([1835] 2010). *Viaje al Paraguay en los años 1816 a 1826*. Assunção: Tiempo de Historia.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª Ed. 2ª Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Souza, Laura de Mello e. (1986). *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Süssekind, F. (1990). *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Thomas, K. (1996). *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. São Paulo; Companhia das Letras.

Resumen: El médico suizo Johann Rengger viajó al Paraguay a inicios del siglo XIX. *Ensayo Histórico sobre la Revolución del Paraguay y el gobierno dictatorial del Doctor Francia y Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*, publicados, respectivamente, en 1827 y, de modo póstumo, en 1835, son algunas de las publicaciones resultantes de aquel viaje. Comprendidos como inventarios de observaciones hechas sobre la flora y la fauna y las costumbres de la región visitada, los relatos de viaje son inevitablemente marcados por la experiencia de sus autores con la alteridad y con el espacio recorrido. Vale recordar que la descripción de la naturaleza y del paisaje por viajeros de inicio del siglo XVIII fue construida en un intenso diálogo con expresiones estéticas vigentes en aquel período, tales como lo sublime y lo pintoresco, revelando, en el caso de Rengger, un *mirar* propio y atento del contexto sociocultural en el cual estaba inserto. Considerando estos presupuestos, nos proponemos presentar e discutir las descripciones y las evaluaciones realizadas por Rengger tanto de sobre el paisaje del Paraguay a la luz de las orientaciones estéticas del período, así como sobre las relaciones que sus habitantes mantenían con la naturaleza.

Palabras clave: Naturaleza - Paisaje - Teorías estéticas - Paraguay - Johann Rengger.

Abstract: The swiss physician Johann Rengger traveled to Paraguay in the beginning of the nineteenth century. *Ensayo Histórico sobre la Revolución del Paraguay y el gobierno dictatorial del Doctor Francia* and *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*, published, respectively, in 1827 and, posthumously, in 1835, are some of his publications that resulted from this trip. Comprehended as inventories of observations made on the fauna and flora, and the mores from the visited regions, the voyage reports are inevitably marked by the experience of their authors with the otherness and the space traveled. It is worth mentioning that the description of the nature and the landscape made by travelers from the beginning of the nineteenth century were built in dialogue with aesthetic expressions in force in the period, such as the sublime and picturesque, revealing, in Rengger's case, a careful *look* particular to the sociocultural context in which it was inserted. Considering those assumptions, we propose ourselves to present and discuss the descriptions and evaluations made by Rengger on the Paraguayan landscape, in the light of the aesthetic orientations of the period, as well as on the relations that its inhabitants maintained with the nature.

Keywords: Nature - Landscape - Aesthetic theories - Paraguay - Johann Rengger.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Memórias das Missões em Pinturas de Aldo Locatelli: Analisando representações de santos missionários dos séculos XVI e XIX em igrejas católicas do Rio Grande do Sul (1952-1962)

Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos *

Resumo: Ao desembarcar no Brasil em 1948, o figurista italiano Aldo Daniele Locatelli trouxe consigo mais do que um visado histórico de formação na renomada *Escola de Artes Andrea Fantoni*: Suas pinturas em igrejas europeias já projetavam a sua fama, despertando o interesse de altos expoentes do clero católico. Pode-se afirmar, contudo, que ainda inexistem estudos publicados sobre este pintor que contenham um aprofundamento significativo das temáticas reproduzidas em igrejas do Rio Grande do Sul, onde se encontra a maior profusão de suas obras sacras. As pinturas tematizadas nas missões católicas do século XVI e em personagens destacados pela sua atuação neste período ou por uma evangelização *a posteriori* concatenada aos seus preceitos conferem a abordagem deste artigo, numa análise temática e técnica que reflete o contexto de feitura de dois murais integrantes das ambiências da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus de Porto Alegre (1952-1957) e da catedral São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo (1959-1962). Quando consideradas como fontes, as imagens deixam de possuir função meramente ilustrativa e passam a compor parte do *corpus documental* de uma pesquisa. Concordando com esta premissa, Ivan Gaskell considera que “alguns historiadores têm proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado usando as imagens de uma forma sofisticada e especificamente histórica” (GASKELL, 2011). É neste sentido que as imagens representativas de Santa Teresa D’Ávila, São Francisco Xavier, São Luiz Gonzaga e Santa Teresinha do Menino Jesus permitem uma reflexão acerca da importância que o catolicismo conferiu à perpetuação das memórias de religiosos missionários através das artes visuais.

Palavras chave: Aldo Locatelli - Pintura Sacra - Catolicismo - Memória - Santos Missionários.

[Resumos em espanhol e inglês nas páginas 77-78]

(*) Doutoranda em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com bolsa vigente da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/PROSUC). Pesquisadora no Instituto Cultural Emilio Sessa (ICES).

1. Construindo o cenário temático em breves notas

Toda pesquisa requer tempo, disto, sabe-se. É necessário tempo para coletar as fontes adequadas... E, mais tempo, para selecioná-las. Algum tempo para organizar e cotejar todo o material, de documentos a bibliografias sobre o objeto investigado... E um tempo ainda maior para a escrita, para a sistematização de algumas ideias que permitam ao próprio pesquisador compreender os resultados que puderam ser angariados, de modo que eles, talvez, façam sentido também aos seus pares e/ou àqueles a quem suas conclusões se destinam. Em História, sobretudo quando as fontes remetem ao passado de comunidades contemporâneas a quem as estuda, há ainda outra questão temporal que deve ser considerada e que consiste na facilitação do acesso aos resultados obtidos pelos seus herdeiros, ou seja, por aqueles a quem as suas guardas foram destinadas. Isto nem sempre é fácil, uma vez que o tempo traz consigo mudanças de concepções acerca da importância daquilo que “já não está”. Este é, certamente, um problema que atravessa os estudos das imagens e, no caso desta pesquisa, acentua-se pelo fato de que as fontes iconográficas examinadas destacam personagens de séculos anteriores ao do seu público. Que mensagem a Igreja Católica pretende transmitir aos evangelizadores –clérigos e leigos– do século XX, ao inserir em seus templos representações dos primeiros santos missionários do século XVI e, ainda, de seus seguidores do XIX? Esta é uma das questões que busco responder, tendo como ponto de partida a contratação de um pintor italiano para a decoração de igrejas no Rio Grande do Sul.

Se considerado o tempo transcorrido desde as primeiras análises temáticas que fiz de pinturas sacras em igrejas católicas do Rio Grande do Sul, posso dizer que esta pesquisa remonta há pouco mais de uma década. O seu enfoque no tema da missionação é, contudo, bastante recente e está no estágio que aqui relacionei como “tempo para organizar e cotejar”. Conhecer a vida e a obra de Aldo Daniele Locatelli, inserindo e compreendendo a sua produção sacra no contexto da Modernidade no Brasil, e averiguar as razões que instigaram a Igreja Católica a contratar artistas estrangeiros para a decoração de seus templos foram os objetivos das primeiras pesquisas que realizei em torno dos objetos que compõem o cerne deste estudo.

O ano de 2008 marcou o início de um trabalho de buscas por informações sobre outro pintor italiano que não obteve o mesmo reconhecimento alcançado por Locatelli, apesar dos trabalhos decorativos “magníficos” que realizou em países como Viena e Budapeste –entre aspas, um dos tantos adjetivos à sua arte que constam em registros escritos por membros do clero e leigos que conviveram consigo, como o Núncio Apostólico Angelo Roncalli¹ que, ainda durante a sua estada no país e dez anos após a sua chegada, se tornaria o Papa João XXIII (1958-1963)–. Emilio Sessa² era o seu nome e sabe-se que ele foi companheiro de atelier, colega de estudos (em Bergamo, Itália) e tornou-se compadre de Locatelli, já no Rio Grande do Sul (Brasil), quando do nascimento de Fábio Sessa, seu filho benjamim. O conhecimento dos trabalhos produzidos por Sessa viria a reforçar ainda mais a ideia de que houve uma intenção diferenciada na inclusão de Locatelli à equipe que rumaria ao Brasil, pois a complementaridade entre as técnicas e os temas que cada um dos dois pintores elaborou é indiscutível. Cada ambiência contém um amplo conjunto de obras e a soma de todas elas formam espaços que contam vidas de santos, dogmas e preceitos fundamentais do catolicismo.

As minhas primeiras pesquisas tencionavam compreender, é preciso citar, duas fases profissionais de um decorador e de um figurista, dois momentos ou realidades diferentes que eles viveram em seus países de origem e de destino (de uma Itália devastada pela Segunda Guerra a um Brasil em pleno desenvolvimento de suas cidades e cada vez mais promissor para o campo das Artes). Duas trajetórias que se entrelaçavam em torno de objetivos comuns e que, a cada novo trabalho, se tornavam indissociáveis. A trajetória profissional de Aldo Locatelli no Brasil —é possível afirmar, com base em diversas bibliografias sobre sua vida e sua obra (especialmente Cordoni, 2002; e Gomes, 1998) e nas comprovações obtidas em conversas com familiares seus e de Emilio Sessa— teve início quando Roncalli anunciou a Sessa que havia a necessidade de que fosse formado um grupo de pintores para tratativas a respeito da encomenda de uma nova ambiência no Rio Grande do Sul, em fins de 1947. Este artista reuniu-se com alguns de seus colegas de estudos da Escola de Artes Andrea Fantoni, a fim de estruturar a equipe que viajaria consigo para o Brasil sob o encargo de decorar a recentemente construída catedral São Francisco de Paula (Pelotas, RS). Entre os pintores escolhidos, estiveram presentes Adolfo Gardoni, Atilio Pisoni e Aldo Locatelli, e todos entenderam que era irrecusável este chamamento a rumar para um país onde as cidades se desenvolviam e “o campo da arte paulatinamente se consolidava” (Kern, In: Gomes, 2007, p. 74).

Cabe destacar, neste ínterim, que o tema ora apresentado configura-se na continuidade de uma pesquisa que teve seus desdobramentos pautados em questões relativas à importância patrimonial das obras produzidas por estes e por outros pintores, realizada no período de 2012 a 2014. A partir da observação de alguns painéis de Aldo Locatelli que compunham o cerne da minha dissertação de Mestrado pude notar, contando com as contribuições de pesquisadores mais experientes, que as cenas que remetem às vidas e aos exemplos de fé de alguns dos santos representados em ambiências sacras trazem aportes para uma análise ainda pouco explorada e totalmente nova para a historiografia brasileira: A das representações de santos missionários em pinturas sacras compostas por Aldo Locatelli em igrejas católicas do Rio Grande do Sul. Esta constatação resultou no meu atual projeto de doutorado em História, intitulado provisoriamente como *A Pintura Sacra de Aldo Locatelli: Um estudo a partir das representações pictóricas de santos missionários na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus de Porto Alegre e na catedral São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo. (Rio Grande do Sul, 1948-1962)*, já em andamento na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, Brasil).

Num primeiro momento e, para fins de elaboração de uma metodologia de pesquisa pertinente a esta proposta, foi necessário fazer um levantamento sobre temas de imagens sacras em interiores de igrejas rio-grandenses, no qual se destacaram obras da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, de Porto Alegre (1952-1957) e da catedral São Luiz Gonzaga, de Novo Hamburgo (1959-1962). Entre os santos representados na igreja Santa Teresinha se encontram, além da sua padroeira, Santa Teresa D’Ávila —fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços— e São Francisco Xavier —que, com Santo Inácio de Loyola, foi um dos precursores da Ordem dos Jesuítas—, ambos, missionários atuantes no século XVI. Num breve cotejamento com a ambiência dedicada a São Luiz Gonzaga, estes painéis reportam a questionamentos acerca da importância conferida pela Igreja à perpetuação das memórias de homens e de mulheres que foram modelares ao catolicismo, tendo em vista

as reproduções de passagens de suas vidas dispostas em cenas que preenchem paredes de diversos templos.

No que concerne ao estado da arte e à produção bibliográfica disponível acerca do legado artístico sacro de Aldo Locatelli, cabe salientar que este é um tema ainda não visitado por outros historiadores latino-americanos além de breves menções. Entre os autores que discorrem sobre a vida e a obra deste artista podem ser citados *Luiz E. Brambatti* (2008) –turismólogo e autor de um livro abrangente das ambiências produzidas pelo pintor no Brasil, contendo uma breve biografia, fotografias em alta definição e pequenas descrições das obras, notoriamente direcionado ao Turismo–, *Eva Regina Coelho* (2003) –organizadora de um encarte com descrições gerais de algumas pinturas de Locatelli no Estado, também dirigido ao Turismo, conforme a própria autora destaca– *Margherita Cordoni* (2002) –autora de uma biografia densa do artista e das suas obras na Itália e no Brasil (publicada em Bergamo, em língua italiana), além de uma bibliografia farta em novas e possíveis referências– *Paulo Gomes e Armino Trevisan* (1998) –cujo trabalho pode ser considerado, entre as produções brasileiras, como um dos mais completos em descrições e aprofundamentos sobre a vida e a obra de Locatelli. Da produção de Paulo Gomes destaca-se, ainda, o seu estudo *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: Uma panorâmica* (2007) –coletânea de textos organizados pelo autor que apresenta uma contextualização sobre o desenvolvimento das artes no estado, abrangendo biografias de artistas plásticos que atuaram no RS e descrições de algumas de suas obras–, *Renato Rosa e Decio Presser* (1997) –organizadores de um dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul, com dados biográficos sobre diversos artistas e destaque para algumas de suas produções em ordem cronológica–, *Márcia Simon Santos* (1991) –com um artigo publicado no periódico *O Continente* sobre as pinturas de Aldo Locatelli e Emilio Sessa, onde são avultadas as técnicas utilizadas pelos pintores, além do contexto em que foram produzidas algumas das suas obras–, *Altamir Moreira* (2006) –com sua tese de Doutorado defendida no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS, Brasil), cuja metodologia de pesquisa parte de um levantamento geral e sintético das pinturas murais relacionadas à “morte e ao além” que foram produzidas ao longo do século XX em igrejas católicas da região central do RS, entre elas, a obra “Santidade de Santa Teresinha” (um dos painéis de Locatelli que integram a ambiência da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, pintado em 1957)–, *Luciana de Oliveira* (2011) –com sua dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do RS (PUCRS, Brasil), desenvolvida a partir de uma análise dos murais produzidos por Locatelli no Palácio Piratini (1951-1955), em Porto Alegre. Entre as pinturas destacados pela autora está o painel intitulado “Índio Missioneiro”, que apresenta um índio sentado portando uma lança, em frente às ruínas de São Miguel, como parte do conjunto representativo da *Formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*.

Estas breves notas de pesquisa podem ser consideradas como o início da elaboração de um cenário em que estarão dispostos personagens, histórias e tempos desenhados *ao revés*. O contexto da Igreja, num Rio Grande do Sul que se encontrava em plena modernização de suas cidades, sobreleva memórias das missões através de iniciativas clericais consonantes ao aumento populacional e ao desenvolvimento urbano, bem como à valorização de um passado eclesástico que reflete os resultados da *evangelização de todos os povos* pela supre-

macia católica ocidental. Através da arte, passado e presente destacam intentos religiosos e institucionais que foram *dados a ver* pelos pinceis de artistas como Aldo Locatelli. Esta reflexão deverá permear a leitura das análises a seguir.

2. Por um Rio Grande do Sul Missionário: Entendendo o contexto da Igreja e da Arte

Com base na bibliografia disponível sobre a obra de Aldo Locatelli e nas pesquisas que já foram iniciadas a partir das fontes selecionadas para esta investigação (as imagens representativas de santos missionários), o início da década de 1950 foi definido como o momento introdutório da presente explanação, embora seja fundamental que se faça um breve retorno a 1948. Além de marcar a ocasião da vinda de Locatelli, Sessa e outros pintores à região sul do Brasil, cabe considerar, no eixo temático definido, que este foi um ano de intensa movimentação na Igreja Católica e de grandes mobilizações de fiéis em prol da evangelização missionária, incentivadas pelo clero ao longo de toda a década de 1940. Entre os principais eventos de 1948 estiveram a *Terceira Semana Nacional de Ação Católica*, ocorrida entre 24 e 26 de outubro –direcionada às famílias das zonas rurais– e o *V Congresso Eucarístico Nacional*³, que aconteceu de 28 a 31 de outubro, em Porto Alegre. Segundo *Aldino Luiz Segala*, o V Congresso foi “um momento em que multidões de fiéis foram movimentadas, além da intelectualidade católica e autoridades” (*In*: Bernardi, 2007, p. 59). É fundamental que os congressos eucarísticos sejam entendidos como aportes para muitos dos empreendimentos da Igreja ao longo do século XX, considerando que são destacados entre as mais importantes manifestações do catolicismo pela reafirmação da sua presença nos estados brasileiros frente ao crescente aumento populacional nas cidades e às ofertas constantes de outras religiões que se encontravam em contínua disputa por espaços. Segala considera, ainda, que além da realização do V Congresso “aconteceram [no mesmo ano] vários Congressos Eucarísticos Estaduais, como os de Porto Alegre, Caxias do Sul e Pelotas” (*Ibidem*, p. 60). É notório que, nos anos que se seguiram a estes eventos, muitas igrejas foram construídas e decoradas no Rio Grande do Sul e que, nessas três cidades, Locatelli pintou algumas das suas obras mais conhecidas.

Outro fato relevante sobre os antecedentes da vinda deste pintor ao Brasil foi a instabilidade que se abateu sobre a Europa do pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) quando, em contrapartida, os centros urbanos brasileiros tiveram um rápido aumento populacional e de mão-de-obra, expandindo significativamente a sua economia. Segundo *Maria Lúcia Kern*, este é um contexto em que as cidades do Rio Grande do Sul *crecem e se modernizam* e, então, “a população desfruta de maior acesso à educação e aos centros nacionais e internacionais, e suas modalidades de vida social se modificam” (*In*: Gomes, 2007, p. 74). O convite recebido pelos pintores italianos para viajar ao Brasil no final da década de 1940 foi, portanto, uma oportunidade irrecusável de melhores condições de vida e de trabalho, além de uma possibilidade mais segura para a subsistência de suas famílias.

Pouco tempo depois da contratação dos artistas bergamascos para a decoração da catedral de Pelotas, eles foram incumbidos de executar diversos outros trabalhos no Rio Grande do Sul, com temáticas nem sempre relacionadas à arte sacra –sobretudo Locatelli, que se

destacou na feitura de pinturas murais em lugares de destaque em Porto Alegre, elaborados em conjunto com outros artistas ou solo. As suas obras ficaram conhecidas e repercutiram de tal modo que o artista foi convidado a trabalhar como professor no Instituto de Belas Artes desta cidade, que se encontrava em pleno desenvolvimento de sua grade programática e de contratação de docentes. Sobre a questão de a visibilidade de Locatelli ser, ainda hoje, maior do que a de Emilio Sessa e as de outros artistas com quem executou obras conjuntas, uma das hipóteses mais prováveis é, justamente, a de que ele gozava de maiores oportunidades para o estabelecimento de relações e articulações profissionais no campo das artes por estar vinculado ao ensino no Instituto que se tornou, reconhecidamente, um dos mais importantes locais de difusão artística no RS. Nessa conjuntura, a valorização da Arte Sacra também acontecia e passava a ser fortemente estimulada através do incentivo do clero católico. De acordo com Maria Helena Andrés (1966), o Papa João XXIII –justamente, o Núncio que convidou os pintores italianos a rumarem ao Brasil–, tendo assumido o pontificado no ano de 1958, foi um dos maiores entusiastas da inserção de programas artísticos nas igrejas. Segundo a autora, sobre a intervenção papal nas exposições artísticas e,

Sentindo, também, a necessidade de um entrosamento maior entre os artistas e a igreja, o Papa João XXIII procurou estimular a criação de uma arte sacra, capaz de representar em tôda a sua plenitude a época em que vivemos. Instituiu para isso prêmios nas exposições oficiais, visando estimular os artistas a realizarem obras de arte baseadas em temas religiosos (Andrés, 1966, p. 84).

Esta iniciativa de João XXIII de estimular os artistas, então voltados às grandes exposições e aprendizados de novas técnicas, à incorporação da Arte Sacra aos seus ofícios foi fundamental para a composição de sucessivas ambiências tematizadas no Sagrado. O Concílio Vaticano II, convocado por este papa em 1962, reforçaria ainda mais o seu legado. Mas, retomando o início de todo este processo –quando da feitura das obras de decoração da catedral de Pelotas–, é notável que a Igreja Católica empenhou-se na construção de novos templos no Rio Grande do Sul e em outros estados brasileiros passando a fomentar projetos decorativos para seus interiores com certa frequência. Porto Alegre se tornava “um polo de atração para a região sul do país ao oferecer oportunidades profissionais, passando assim por uma fase de crescimento demográfico e de êxodo rural” e, neste sentido, é indiscutível que “o campo de arte paulatinamente se consolidou” (Kern, *In*: Gomes, op. cit. p. 74). Com o rápido desenvolvimento urbano, as novas igrejas passavam até mesmo a dividir os espaços dos bairros com outras comunidades que já estavam em atividade, como foi o caso da paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus, que contou com a colaboração do pároco da igreja São Pedro, Monsenhor Emílio Lottermann, para a organização das suas instalações e dos seus primeiros ritos. Lottermann mobilizou a comunidade da sua igreja a participar com obras e doações e então, segundo *Élvio Vargas* (2004), “apesar de ainda faltarem os vitrais, piso, forro e revestimento interno das paredes, o templo foi consagrado, iniciando as funções religiosas em 1949” (p. 91).

A história de construção e consolidação deste templo, um dos cenários principais sob o qual se desenrola a trama do presente estudo, pode ser compreendida junto às de diversas

outras edificações que foram erigidas e ornadas em meados do século XX, num momento oportuno em que arquitetos, engenheiros e pintores –brasileiros e estrangeiros– ganhavam espaço para demonstrar suas habilidades e ofertar seus serviços em diferentes instâncias e lugares. Os artistas italianos que rumaram ao país no final da década de 1940, sob o convite do futuro Papa João XXIII, integraram-se rapidamente ao processo de abrangência doutrinária da Igreja Católica e passaram a disponibilizar sua mão-de-obra nas paróquias das quais tinham notícias de ainda haver ausência decorativa.

3. Apresentando os personagens: Representações de tempos distantes

Ao saber da existência de um novo templo católico em Porto Alegre, Emilio Sessa apresentou um projeto decorativo ao Monsenhor Atilio Fontana –vigário que estava em atividade na igreja Santa Teresinha–, onde se incluíam, além de uma proposta para a ornamentação geral, a disposição dos espaços a serem ocupados pelas pinturas murais do figurista Aldo Locatelli. Para a decisão e aprovação deste projeto, Fontana reuniu alguns membros do Apostolado da Oração⁷, entre outros paroquianos dispostos a formar uma *comissão de arte sacra* que, ao longo dos trabalhos, ficaria responsável pelos contatos com os pintores e pela observação do andamento das obras. Com a aprovação da proposta do pintor, ficou definido que a temática central da nova ambiência seria dedicada à *vida e à fé* da padroeira Santa Teresinha do Menino Jesus, que deveria ser representada a partir de cenas descritas em seus diários e em estudos sobre o seu legado religioso. Os momentos destacados por Locatelli seguem uma ordem cronológica que tem início sobre o altar, com o painel “Teresinha apontando seu nome inscrito no céu” (1952) baseado num episódio da infância de *Teresa de Lisieux*¹ e segue em direção à porta de entrada, culminando na cena “Teresinha no leito de Morte” (1957). Dois destes painéis - “Santa Teresinha entre as crianças” e “Santa Teresinha, padroeira das missões” foram pintados, porém, nas laterais da cúpula defronte a abside –ambos, no ano de 1955–, destacando paralelamente a face evangelizadora e missionária da padroeira.

Observa-se com esta análise a importância que teve, para o catolicismo, a rememoração desta santa que viveu no século XIX nas paredes de uma igreja católica construída, decorada e atuante no século XX. A memória contada de momentos significativos da vida de Santa Teresinha do Menino Jesus pode ser lida através das imagens que a representam e, neste ínterim, é importante atentar para as palavras de Locatelli que foram destacadas no material de divulgação mais recente desta igreja, segundo o qual ele teria dito que “o homem não deveria se contentar em simplesmente olhar as coisas e, sim procurar descobrir e compreender o que há nas mesmas.” E, indo um pouco mais além nesta reflexão, talvez seja possível inferir que a santa “padroeira das missões” evocou um sentimento de identidade, tanto no momento em que recebeu este desígnio, quanto no destaque que foi dado à sua memória. Pollak contribui com as palavras expressas pelo pintor ao concluir que,

Podemos, portanto, dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e

de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 215).

A partir das informações encontradas na documentação eclesiástica já analisada, fica compreensível que este era um objetivo claro da Igreja Católica: Incutir nos seus fiéis a curiosidade sobre as coisas sagradas e o sentimento de identidade religiosa, a tal ponto que a comunicação visual através de símbolos e cenas de vida de seus padroeiros servisse como estímulo para a sua permanência nas igrejas e para a evangelização fora de seus muros. Neste sentido, Leandro Karnal e Luiz Estavam Fernandes (2017) fazem uma análise demorada sobre o significado *a posteriori* que o imaginário sobre os santos possui para os católicos. Para estes historiadores,

O segredo dos santos está no cruzamento entre o divino e o humano. Suficientemente humanos para estarem ao meu lado e me entenderem. Suficientemente santos para estarem junto ao Criador e contemplá-lo. Humanos com a centelha do Espírito, mas almas que habitaram no invólucro da carne. São como eu, mas estão além de mim (Karnal e Fernandes, 2017, p. 12).

Parece que, em boa medida, este excerto traduz o sentido que a Igreja confere à rememoração de seus santos como modelos de fé e intercessores *ao alto*, pois, embora estejam distantes no tempo em relação àqueles que os cultuam, eles são dados a ver e, portanto, passíveis de se materializarem à sua frente através de recursos como a pintura. Para a elaboração das obras que narram momentos exemplares de suas vidas, chama atenção o cuidado e o estudo aprofundado do artista em fontes que estiveram diretamente relacionadas a eles. O painel de Aldo Locatelli sobre “a vida e a fé de Santa Teresinha” que a destaca como padroeira das Missões –designio que lhe foi atribuído pelo Papa Pio XI, em 14 de dezembro de 1927, mesmo dia em que foi beatificado o missionário jesuíta do século XVI Francisco Xavier– por exemplo, traduz em imagens as memórias impressas nas páginas dos seus diários, que foram publicados em diversos idiomas com a autorização da sua irmã Celina. Embora esta santa tenha manifestado interesse em trabalhar nas missões religiosas pelo mundo, sabe-se que Teresa nunca o fez, pois o Carmelo de Lisieux (França), ao qual era provisoriamente congregada, não realizava essa atividade. Um fato interessante sobre estes estudos é que na publicação de 1951 dos *diários* no Brasil, há uma sequência de fotografias cuja disposição dos personagens principais é muito semelhante às que foram, apenas um ano depois, adotadas por Locatelli em suas pinturas. A atualização do artista e de seus contratantes é inegável no que se refere aos temas reproduzidos.



Imagem 1 (esquerda).
Imagem de Teresinha apontando seu nome no céu. Fonte: Diário de Teresa do Menino Jesus, 1951.

Imagem 2 (abaixo).
Pintura “Teresinha apontando seu nome inscrito no céu”. Aldo Locatelli, igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Porto Alegre, 1952. Fotografia: Aldo Toniazzo.



Além de as obras pictóricas narrarem circunstâncias do tempo em que viveram os santos que as protagonizam –no caso apresentado, a infância de Santa Teresinha–, o espectador da sua feitura e dos resultados do trabalho do artista também dialoga e empresta o seu próprio tempo, modificando-o desde a sua experiência visual. Em considerações introdutórias sobre os estudos das imagens, o historiador da arte Georges Didi-Huberman (2015) refere que “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 15). E, na medida em que vai aprofundando as suas reflexões, a hipótese de que as intenções ou semelhanças de determinados sujeitos ou grupos do tempo presente –contemporâneos do observador– estão intrínsecas nos personagens, no cenário e, sobretudo, em temas que recorrem em lugares semelhantes é avultada. A respeito da compreensão das relações possíveis (e possibilitadas) entre sucessivas temporalidades nas representações –textuais e, neste caso, visuais– Reinhard Koselleck tece considerações fundamentais em seu livro (2011), entre as quais podemos destacar, em relação às diferentes fontes que podem ser utilizadas em pesquisas históricas que partem de leituras imagéticas, o seguinte parágrafo:

O problema da representação, isto é, da maneira como a história narra e descreve, remete, no campo do conhecimento, a diferentes dimensões temporais do movimento histórico. A constatação de que uma “história” já se encontra previamente configurada antes de tomar a forma de uma linguagem limita não só o potencial da representação como também exige do historiador que se volte necessariamente à fonte em busca de fatos. Esta contém indicadores de sucessão temporal muito diversos (Koselleck, 2011, p. 133).

Além da análise imagética, esta pesquisa também se pauta em fontes escritas, tais como livros de tombo das igrejas analisadas, jornais e boletins paroquiais, atas de grupos de oração e, ainda, em fontes orais relativas às comunidades, ao artista e à própria Igreja enquanto instituição que se manteve atuante na sociedade ao longo das décadas que se seguiram. Se, por um lado, a configuração prévia da história da Igreja pode ser analisada a partir das suas representações, por outro, o cotejamento das fontes quase sempre resulta num aprofundamento maior das circunstâncias em que se encontravam os seus agentes. Sob tal perspectiva, a realização de um cotejamento entre obras pictóricas do mesmo artista confere certa legitimação à *história que se conta*. A catedral São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo (localizada próxima a Porto Alegre) também foi lugar onde pincéis *derem a ver* exemplos de outrora.

Em tempos muito anteriores ao da vida de Teresinha de Lisieux, outro santo também descobriu, ainda na infância, a sua vocação missionária e, assim como ela, viria a tornar-se conhecido como um símbolo de pureza para os católicos¹¹. São Luiz Gonzaga (1568-1591), nascido na Itália, foi um seguidor da Ordem de Inácio de Loyola e Francisco Xavier que precisou enfrentar grande resistência por parte da sua família –dona de feudos e possuidora de grande prestígio– para ingressar na Companhia de Jesus, “renunciando para sempre a seus direitos de herdeiro do principado, em favor do irmão menor” e assim, “com 19 anos, seguiu para Roma a fim de ingressar no noviciado dos jesuítas” (Conti, 1984, p. 267). Ao seu orago foram dedicadas muitas igrejas, dentre as brasileiras, a *catedral São Luiz Gonzaga*, de Novo Hamburgo, construída em 1926 (mesmo ano em que Pio XI o procla-

ma “Padroeiro da Juventude Católica”¹²) que abriga obras pictóricas de Aldo Locatelli e Emilio Sessa, produzidas entre os anos de 1959 e 1962. Nesta igreja, coube a Locatelli a composição de cenas referentes à vida do seu padroeiro, da sua infância ao momento de sua morte (contaminado com tifo, aos 23 anos), numa apresentação semelhante à que foi feita na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, embora dispostas de forma diferente –todas, próximas ao altar– e, também, a pintura de uma via sacra. Segundo consta na resenha de Arthur Rabuske e Gastão Spohr (1977), sobre os acontecimentos do ano de 1959, “o renomado pintor Aldo Locatelli foi contratado para executar as pinturas que ornamentariam o presbitério. Muito feliz na escolha foi a comissão de construção, juntamente com o pároco” (p. 35).

No decorrer da realização das obras pictóricas na catedral São Luiz Gonzaga, convém lembrar que Ângelo Roncalli já atuava frente à Igreja como Papa (1958-1963) e que, conforme destacado, o então pontífice foi o responsável pela vinda de Sessa e Locatelli ao Brasil. Um dos principais legados do seu pontificado foi, indubitavelmente, o fato de que durante toda a sua atuação sacerdotal e pontifical ele “procurou estimular a criação de uma arte sacra, capaz de representar em toda a sua plenitude a época em que vivemos” (Andrés, 1966, p. 84). Ou, indo um pouco além, pode-se entender: A época que a Igreja Católica intencionava reviver através da “re Cristianização” da sociedade, conforme explica Arnoldo Doberstein (2002, p. 22-24), a exemplo do Concílio de Trento (século XVI), convocado no período de atuação dos primeiros santos missionários.

4. Memórias das Missões em Imagens: A pintura sacra de Aldo Locatelli

O processo de missão tem sido objeto de estudos de pesquisadores de diversas áreas. Através de fontes e de perspectivas múltiplas, historiadores, antropólogos, etnólogos e outros profissionais têm se debruçado sobre questões atinentes ao catolicismo e aos recursos de que seus mentores e seguidores se valeram para comunicar os seus dogmas e preceitos, expandindo horizontes para além dos mares, das fronteiras e das mais profundas concepções sobre *Deus e o paraíso celestial*.

Em sua obra *Testemunha ocular* Peter Burke destaca a importância do observador das imagens, chamando atenção para a função de testemunha que ele poderá desempenhar quando as contempla atentamente, consciente de que o que vê pode ser uma evidência histórica significativa acerca dos tempos, lugares e sujeitos representados. Sobre isto, Burke explica que “embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas” (Burke, 2004, p. 17).

Considerar a pintura sacra de Aldo Locatelli como fonte principal de uma pesquisa em História é, sem dúvida, um desafio. Mas é, também, um exercício de leitura que tem como diferencial a necessidade de um aprofundamento na simbologia católico-cristã, na dogmática e, porque não dizer, no esforço de tentar compreender qual foi o alcance que este recurso teve nas comunidades nas quais foi introduzido. As respostas para esta questão ainda estão sendo buscadas, todavia, alguns autores já dão algumas pistas acerca da sua função pedagógica. Para Eduardo França Paiva (2006),

As imagens traduziam as palavras sagradas e eram lidas como se fossem elas para os fiéis cristãos analfabetos. Por isso chamá-las, hoje, de pedagógicas, isto é, de representações que eram dadas a ler e que ensinavam, dogmaticamente, sobre a história, sobre os homens, sobre o mundo, sobre Deus e sobre o paraíso celestial (Paiva, 2006, p. 35).

Em palavras anteriores a estas, Paiva considera ainda que “Os contextos diferenciados dão significados e juízos diversos às imagens. O distanciamento no tempo entre o observador, o objeto de observação e o autor do objeto também imprime diferentes entendimentos, uma vez que as leituras são sempre realizadas no presente, em direção ao passado” (Paiva, 2006, p. 31). Para além das representações dos santos destacados como arquétipos da missão católica, é fundamental relacioná-los às ordens religiosas das quais fizeram parte, uma vez que ambas são consideradas precursoras do processo de evangelização nos quatro continentes. Nos dois painéis selecionados para esta análise, os personagens em destaque são carmelitas ou jesuítas, havendo a presença de iniciadores (Santa Teresa D’Ávila e São Francisco Xavier) e *seguidores exemplares* (Santa Teresinha e São Luís Gonzaga).

Um breve estudo feito por Leandro Karnal intitulado *A produção da memória: análise de um quadro jesuítico* (In: Beired, 2010) traz uma abordagem em torno da questão da produção da memória a partir de imagens, tendo como objeto o quadro *La conquista espiritual del Paraguay por medio de la música*, pintado por Gonzalo Carrasco no início do século XIX. O autor considera que as imagens são produzidas a serviço da memória e, a partir da combinação dos elementos que comportam, buscam reforçar acontecimentos e personagens do passado. Em sua apreciação, “tanto as cartas como as imagens pertencem a um esforço de produzir uma memória que seja favorável ao empenho missionário jesuítico (...). O esforço é duplo: construir memória e associá-la a imagens claras, morais, didáticas e edificantes.” (p. 557). Tendo como mote o enunciado de que as imagens comportam memórias, o cenário está montado para apresentar o sétimo painel de Locatelli na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus de Porto Alegre, destacado a seguir.



Imagem 3. Painel “Santa Teresinha, Padroeira das Missões”. Aldo Locatelli (1955). Fotografia: Aldo Toniazzo, 2013. Acervo da autora.

O painel em destaque apresenta a figura da santa padroeira ao centro, abrangendo a maior parte do espaço e tendo as mãos elevadas em sinal de oração e intercessão. Ao fundo, em tonalidades claras e esfumadas, passando a ideia de distanciamento temporal, estão representados religiosos missionários seguindo o jesuíta Francisco Xavier (à esquerda) e religiosas missionárias acompanhando a carmelita Santa Teresa D’Ávila (à direita). À frente do grupo de Xavier, indígenas magros e em claras posições de súplica parecem clamar à Santa Teresinha enquanto, à frente de Santa Teresa e das irmãs carmelitas, representantes asiáticos e africanos elevam suas mãos e seus olhares para o mesmo ponto central: A santa proclamada *padroeira universal das missões*, juntamente com Francisco Xavier (Cavalcante, 1997, p. 372).

Tendo em vista que Francisco Xavier (1506-1552) e Teresa D’Ávila (1515-1582) foram missionários atuantes no século XVI, enquanto Santa Teresinha viveu no século XIX, compreende-se o distanciamento estabelecido por Locatelli entre eles através de técnicas de coloração, luz e sombra. Observando a delimitação em três planos desta cena pode-se inferir, ainda, que há uma sugestão de afastamento “moral” entre os santos e os pagãos, relacionada à ideia de *salvação*. O conjunto da obra mostra, deste modo, uma representação da *evangelização de todos os povos*, afirmando a universalidade da Igreja Católica frente aos povos convertidos à sua doutrina.

A imagem de Santa Teresinha pode ser entendida como simbólica e remete à expansão da palavra de Deus, anteriormente disseminada por outros exemplos de cristãos que empre-

enderam missões em todos os continentes, como foi o caso dos padres da Companhia de Jesus¹³ e dos congregados da Ordem dos Carmelitas descalços¹ que viriam a ser, pelos séculos seguintes, referências para a educação, tanto catequética quanto escolar. Aos jesuítas, por exemplo, são atribuídas construções e administrações de diversos espaços de ensino e de lazer para a juventude no RS e no Brasil.

A pintura de Santa Teresinha, sobretudo, no painel analisado, serve de pretexto para o estabelecimento de um diálogo entre três tempos: O século XVI, quando se deu a atuação dos primeiros missionários católicos; o século XIX, período da curta vida de Santa Teresinha; e o século XX, sendo o ápice para a sua veneração o momento em que o papa Pio XI a designou como “Padroeira das Missões” ao lado de Francisco Xavier, SJ. E os tempos se estenderiam além, chegando ao encontro da comunidade que receberia o conjunto pictórico produzido pelo figurista bergamasco.

Dois anos após a conclusão das obras na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, Aldo Locatelli e Emilio Sessa apresentaram-se para decorar outras ambiências sacras brasileiras. No RS, eles trabalharam juntos em mais algumas igrejas, como na catedral São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo (1959-62), bem como realizaram empreendimentos sozinhos ou em companhia de outros pintores. Foi nesse tempo que Locatelli fez algumas de suas obras de cavalete mais famosas e se dedicou a outros trabalhos não relativos a religiosidades.

A respeito das obras da catedral, o livro de Tombo apresenta as expectativas do padre e dos paroquianos, inscritas em um pequeno, porém, entusiasmado parágrafo no dia 11 de fevereiro de 1959, contando que,

Aos onze de fevereiro do corrente ano, veio o Seu Aldo Locatelli, afamado pintor, apresentando o projeto dos painéis que ornarão o presbitério. A comissão faz questão de deixar o presbitério ou a capela-mór quanto mais belo possível, porque esta é realmente a casa de Deus.

Ad maiorem Dei gloriam –ou, “para a maior glória de Deus”, numa saudação frequentemente utilizada em missivas e cumprimentos trocados entre os membros da SJ–, Locatelli conseguiu concluir, mesmo com vários outros trabalhos, as representações de São Luiz, deixando poucos detalhes inacabados quando precisou afastar-se definitivamente dos andaimos por motivos de saúde que logo o levaram a óbito.

Não se pode deixar de observar que as aproximações biográficas e, ao mesmo tempo, o distanciamento temporal existentes entre São Luiz Gonzaga e Santa Teresinha são, em grande medida, instigantes para uma pesquisa que objetiva compreender, entre outras questões, como a Igreja (re)produziu os seus discursos através de imagens ao longo dos séculos. É preciso mencionar, mesmo brevemente, um pouco do que já foi levantado até então sobre a trajetória de vida e de rememoração de São Luiz.

Partindo de informações escritas por teólogos e clérigos, sabe-se que houve um santo no século XVI –entre tantos– que também havia descoberto na infância a sua vocação missionária e que se tornaria conhecido, à semelhança de Santa Teresinha, como um símbolo de pureza para os católicos. São Luiz Gonzaga (1568-1591), nascido na Itália, foi um jovem admirador das ações empreendidas pela Ordem de Inácio de Loyola e Francisco Xavier e que precisou enfrentar forte resistência por parte da sua família, que era dona de feudos e

possuidora de grande prestígio –sendo seu pai o então Marquês e comandante do exército de Castiglione (Itália)– para ingressar na Companhia de Jesus, “renunciando para sempre a seus direitos de herdeiro do principado, em favor do irmão menor”. Então, “com 17 anos, seguiu para Roma decidido a ingressar no noviciado dos jesuítas” (Conti, 1984, p. 267).



Imagem 4. Painel sobre a consagração de Luiz Gonzaga à SJ e a abdição dos seus direitos em favor do irmão menor. Aldo Locatelli (1959). Fotografia e acervo da autora, 2016.

Nesta cena, o espaço se divide em, pelo menos, três planos que contam sobre o momento de renúncia de Luiz à herança familiar para ingressar na SJ. Este é o primeiro ato (à esquerda), seguido pela presença de dois personagens da sua história: Seu pai –de pé, num provável sinal de reprovação à escolha do filho, uma vez que, segundo Conti (1984), ele desaprovava esta decisão– e sua mãe, a grande incentivadora que tivera em sua vocação. Logo atrás de outras figuras ajoelhadas durante a sagração (à direita), estão presentes integrantes das postulações mais altas exército de Castiglione e, ao fundo, um soldado. Semelhantemente ao outro painel analisado, Locatelli utiliza técnicas de luz, sombra e proporções para conferir um distanciamento entre o primeiro e o segundo plano. Mas há uma diferença elementar no que tange às temporalidades representadas: No painel “Santa Teresinha, Padroeira das Missões”, o plano de fundo é o lugar dedicado aos santos que antecederam a padroeira em sua vida missionária. Já nesta obra, o plano que aparece distante remete ao futuro, quando Luiz Gonzaga atravessaria os muros do mosteiro e iniciaria a sua pretensa vida sacerdotal, caso tivesse a sorte de viver para cumprir seus votos.

Considerações Finais

Assim como referido por Peter Burke (2004) acerca da função testemunhal das imagens, também o pesquisador que tem o tempo como mediador de seus trabalhos é *testemunha*

ocular dos avanços que estudos como este puderam alcançar na segunda metade do século XX. São diversas as possibilidades que podem ser “desbravadas” em meio a uma gama cada vez maior de recursos visuais, textuais e contextuais e foi com base nisto que o presente artigo foi organizado, considerando que as pinturas sacras de Aldo Locatelli nas igrejas do Rio Grande do Sul, produzidas entre 1952 e 1962, traduzem discursos eclesiais que permearam os sucessivos processos de afirmação religiosa da Igreja, através de comunicações simbólicas estabelecidas pelo ato de *fazer olhar* para paredes. Antes, elas eram vazias de tintas e de significados. Depois, passaram a ser preenchida por formas, cores e representações repletas de intencionalidades.

Em pleno processo de modernização dos centros urbanos brasileiros e de iniciativas diversas do clero católico para a afirmação dos seus preceitos perante a sociedade, dotar os espaços de culto com figuras exemplares do catolicismo e contratar profissionais advindos do centro da Igreja para produzi-las foi, sem dúvida, uma estratégia que repercutiu para além dos muros paroquiais. Comprova-se isto pela ativa participação que Locatelli teve na dinâmica social, acadêmica e pública das cidades por onde passou, considerando que a realização de obras sacras representou para ele o princípio de uma sucessão de oportunidades de trabalho, inclusive, como professor no Instituto de Artes da maior cidade do RS. Embora se encontre ainda em seu tempo de elaboração, esta pesquisa possibilitou a identificação de discursos que podem ser reforçados pelos textos escritos por membros da Igreja sobre um mesmo objetivo: A evangelização e a educação missionária. Além disto, é facilmente perceptível que há semelhanças estéticas e formais na organização das cenas representadas, criando recursos de aproximação entre obra e observador.

No painel “Santa Teresinha, Padroeira das Missões”, percebe-se que foram estabelecidas ligações discursivas entre três momentos: O século XIX, quando Santa Teresinha viveu; o século XVI, identificado pelas figuras dos missionários São Francisco Xavier SJ e Santa Teresa D’Ávila, fundadora da OCD, e o observador católico do século XX, incentivado a evangelizar em todos os lugares possíveis. Num curto espaço de tempo houve, ainda, a dedicação de outra igreja do RS ao orago de um santo jesuíta do século XVI, cuja história de fé, de vida e de morte também dá continuidade e reforça a mensagem missionária junto à juventude cristã.

Aldo Locatelli faleceu no ano de 1962, justamente, no auge da valorização da Arte Sacra. Os discursos dos Papas João XXIII e Paulo VI proferidos durante o Concílio Vaticano II (1962-65) remetem, em diversos trechos, ao Concílio de Trento do século XVI, contudo, tal como Locatelli, Ângelo Roncalli também não pôde acompanhar a finalização do seu empreendimento, pois veio a óbito no ano seguinte. Não há dúvidas, todavia, de que o convite feito aos pintores italianos em 1948 e as ações que reforçam a importância da Arte para a Igreja e para as cidades se constituíram em um reconhecido legado religioso e artístico para o Brasil. Os estudos sobre estas imagens ainda requerem certo esforço e passam para o estágio de “tempo para a sistematização de ideias e para elaborações textuais” que possam, ainda provisoriamente, auxiliar nas reflexões em torno dos seus significados e dos recursos necessários para que sejam dadas a ver a um público maior. Toda pesquisa requer tempo...

Notas

1. Angelo Roncalli foi, conforme citado, um grande incentivador da vinda de Emilio Sessa e de Aldo Locatelli ao Brasil e, posteriormente, na condição de papa e sob a denominação pontifícia de *João XXIII*, empreendeu diversas iniciativas em prol da valorização da Arte Sacra e da realização de obras artísticas em igrejas brasileiras. Os anos do seu pontificado (1958-1963) abrangem o período final da nossa análise, portanto, nele se inicia e praticamente se encerra o recorte temporal deste artigo. Sobre o papa João XXIII, há maiores informações na biografia escrita por *Thomas Cahill* (2002); no livro de *Daniel Rops* (1962), que abrange o período anterior e inicial do Concílio Vaticano II; nas suas encíclicas, que compõem diversas publicações da Igreja, como o tomo intitulado *Documentos de João XXIII* (1998) e que, também, integram o site <http://alexandriacatolica.blogspot.com.br>, entre diversas outras referências.

2. Pesquisas sobre Emilio Sessa têm sido desenvolvidas, desde 2008, pelo Instituto Cultural Emilio Sessa (ICES), contando com a colaboração de profissionais das áreas da História, do Turismo, da Arquitetura e das Artes Plásticas. Parte da produção do instituto consta no site <http://www.emiliosessa.com.br> e nos livros Doberstein (Org.). (2012) e Doberstein (Org.). (2014), sendo estas fontes consideradas atuais, também, para os estudos sobre a produção de Locatelli na Itália e no Brasil.

3. Chamo atenção para o *V Congresso Eucarístico Nacional* por se tratar de um acontecimento de grandes proporções ocorrido em 1948, amplamente divulgado pela imprensa católica, como o jornal *Estrela do Sul* e a revista *Unitas*, da diocese de Porto Alegre. A resenha histórica escrita por *Arthur Rabuske (S.J.)* e *Gastão Spohr* (1977) sobre a *paróquia São Luiz Gonzaga, de Novo Hamburgo* cita este evento como “uma semana de intenso trabalho e estudos” (p. 32). Entender as formas como a Igreja se articulava entre os meios religioso e social, observar as suas ações e, também, os discursos do clero veiculados pela mídia é fundamental para compreender o contexto da vinda de Aldo Locatelli e de outros artistas sacros ao Rio Grande do Sul.

4. Embora esta análise tenha início num período anterior ao delimitado para este texto, a temática das disputas religiosas no Brasil pode ser entendida a partir da tese de Doutorado em História de *Marta Rosa Borin* (UNISINOS, 2010).

5. As igrejas que contêm obras de Locatelli em Porto Alegre são: *Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus* (1952-1957) –entre as pinturas deste local está o painel “Santa Teresinha, Padroeira das Missões”, que integra o objeto analisado neste artigo–, *Igreja Nossa Senhora de Lourdes* (1960-1962) –onde há três painéis que retratam a aparição da sua padroeira e o Sagrado Coração de Jesus, pintada concomitantemente à realização das obras da catedral de Novo Hamburgo, sobre a qual, também, teço considerações. Estes foram os últimos trabalhos realizados por Locatelli, tendo sido um deles concluído após a sua morte (1962), pelo artista espanhol José Sicart –, e *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Madre de Deus* (1957) –que possui apenas um painel de Locatelli, produzido no mesmo ano do término da sua intervenção na ambiência da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, cujo tema é uma representação de anjos reverenciando a imagem de Nossa Senhora–. Em Caxias do Sul, a *Igreja de São Pelegrino* (1956) tornou-se famosa por abrigar a *via sacra* de Locatelli, com elementos impactantes - desde a expressividade das suas figuras e cores, até os objetos

que integram a sua composição –características presentes em muitas das suas obras–. Em Pelotas, a *Catedral São Francisco de Paula* (1948) foi a primeira igreja brasileira a receber os trabalhos sacros de Aldo Locatelli, que ficou encarregado de produzir os afrescos do seu teto.

6. Este projeto ainda não foi encontrado, mas a sua existência foi comprovada através da entrevista cedida a membros do ICES pelo padre Nelson Selbach –vigário auxiliar na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, quando da feitura das obras–, em 24 de outubro de 2010.

7. O *Apostolado da Oração* (AO) é um grupo iniciado por missionários jesuítas, que teve sua origem na França, no final do século XIX, com o objetivo de evangelizar e propagar o catolicismo. No Brasil, suas atividades iniciaram em São Paulo (1871), por iniciativa do padre Bartolomeu Taddei, SJ, e, a partir de então, seus membros passaram a atuar em praticamente todas as igrejas católicas brasileiras, na sua maioria, as ligadas à Companhia de Jesus. Na catedral São Luiz Gonzaga, componente deste estudo, o grupo está em atividade desde a fundação paroquial. Fontes: Rabuske, 1977; <http://www.apostoladodaoracao.com.br>

8. As *comissões de arte sacra* são grupos formados por membros paroquiais cuja função é acompanhar os trabalhos artísticos inseridos nas igrejas, desde as primeiras tratativas. Está entre os meus objetivos de pesquisa contatar membros desses grupos –neste caso, das igrejas Santa Teresinha do Menino Jesus e São Luiz Gonzaga– a fim de coletar informações que poderão ser úteis para a compreensão do período estudado. Sobre as suas normas, ver o domínio: <http://comissaoartesa.org.br> (site da Comissão de Arte Sacra da Arquidiocese de Porto Alegre).

9. Santa Teresinha (*Thérèse Martin*, 1873-1897) escreveu diários desde a sua infância, transcorrida em Alençon (França), onde registrava as suas vivências e aspirações à vida religiosa. Um ano após sua morte, esses diários foram disponibilizados por sua irmã e transcritos para diversos idiomas com o título *História de uma alma*: escritos autobiográficos. As edições ora referenciadas foram publicadas pela editora Paulus (1986) e pelas Edições Carmelo (2005). Sobre a vida de Santa Teresinha, também há obras como o dicionário organizado por *Pedro Teixeira Cavalcante* (1997) e os livros de Orlando Gambi (1997) e M. M. Philipon (1958), que integram o referencial bibliográfico deste estudo.

10. *Lisieux* é a cidade francesa onde se situa o convento em que Teresa Martin, aos quinze anos de idade, fez os seus votos como noviça. É recorrente aparecer, em estudos sobre ela, o seu nome relacionado a esta localidade. É importante referir previamente que há outras menções a esta santa, a começar pelo diminutivo “Teresinha” que, além de fazer alusão ao fato de ela ter se dedicado à religiosidade desde a infância e falecido com apenas vinte e quatro anos, também –e principalmente–, a distingue de Santa Teresa D’Ávila, igualmente citada como Santa Teresa de [do Menino] Jesus. Entre os atributos de Santa Teresinha que podem aparecer junto ao seu nome estão *das Rosas* - relacionado à promessa feita (em seus diários) de que, após sua morte, faria cair na terra uma chuva de rosas (ou milagres) – *da Sagrada Face*– numa associação à “Oração da Santa Face para Pecadores”, escrita por Teresinha na sua juventude.

11. São Luiz Gonzaga é conhecido no catolicismo como um dos *Três Lírios da Companhia*, atributo que lhe é concedido como um símbolo de pureza e de pertencimento à Ordem de Jesus (simbolizado, em muitas composições e em passagens bíblicas, por esta flor).

Segundo consta no artigo de *Cesar Augusto T Silva* (2013) sobre este desígnio, “devido às suas curtas vidas dedicadas aos estudos na Companhia de Jesus, Estanislau Kostka (1550-1568), Luiz Gonzaga (1568-1591) e João Berchmans (1599-1621) se tornaram conhecidos como os santos jesuítas protetores dos jovens estudantes” (p. 10). Esses três santos são, geralmente, citados juntos como os Três Lírios da Companhia e, sobre eles, há maiores detalhes no *Compêndio da vida de Santo Estanislau Kostka, São Luiz Gonzaga e São João Berchmans* (1940), editado e publicado pela Igreja Católica.

12. Assim como Santa Teresinha foi proclamada por Pio XI, em 1927, “Padroeira Universal das Missões”, um ano antes o mesmo papa atribuiu a São Luiz Gonzaga o predicativo de “Padroeiro da Juventude Católica”, conforme consta em sua Carta Apostólica assinada em 13 de junho de 1926. Esta carta encontra-se no banco de dados do Vaticano e pode ser acessada pelo domínio: http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/apost_letters/documents/hf_p-xi_apl_19260613_singulare-illud.html

13. A Companhia de Jesus é *definida por José Carlos Sebe* (1982) como uma “Ordem atrelada aos princípios da burguesia expansionista, pois comprometida com a colonização e o missionarismo” (Sebe, 1982, p. 8). Segundo este autor, a fundação da SJ ocorreu no período colonial (século XVI) e os seus campos de atuação abrangeram o Oriente –principalmente, a Ásia– e a América –em especial, o Brasil–, embora seus membros tenham atuado, também, na América espanhola.

14. A Ordem dos Carmelitas Descalços é uma congregação que se divide em grupos femininos (irmãs) e masculinos (frades), fundada no século XVI por Santa Teresa D’Ávila e São João da Cruz. Assim como Santa Teresinha –e, provavelmente, servindo-lhe como inspiração–, a fundadora da OCD deixou diversos escritos, o que contribuiu para que lhe fosse atribuído o desígnio de “doutora da igreja” pelo papa Paulo VI (1970). No livro de Sebe (1982) –já citado como um referencial sobre a SJ–, a OCD é mencionada em alguns trechos, como o que informa que se trata da primeira congregação feminina benquista pela Igreja, e que “teve grande aceitação entre o povo português” (Sebe, 1982, p. 48).

Bibliografia

- Andrés, M. H. (1966). *Vivência e arte*. Rio de Janeiro: Agir.
- Beired, J. L.; Capelatto, M. H. e Prado, M. L. (Orgs.). (2010). *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas*. Assis: FCL - Assis - UNESP Publicações - FFLCH - USP.
- Bernardi, J. (Org.). (2007). *História e missão da igreja no RS*. Porto Alegre: EST Edições.
- Borin, M. R. (2010). *Por um Brasil católico. Tensões e conflitos no campo religioso da República*. Tese de Doutorado em História. São Leopoldo: UNISINOS.
- Brambatti, L. E. (2008). *Locatelli no Brasil*. Caxias do Sul: Belas letras.
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC.
- Burke, P. (2011). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp.
- Cahill, T. (2002). *Papa João XXIII*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Cavalcante, P. T. (1997). *Dicionário de Santa Teresinha*. São Paulo: Paulus.
- Coelho, E. R. B. (2003). *Uma viagem pelos caminhos de Aldo Locatelli*. Santa Maria: Gráf. Pozzatti.

- Compêndio da Vida de Santo Estanislau Kostka, São Luiz Gonzaga e São João Berchmans. (1940). Porto Alegre, Selbach.
- Conti, D. S. (1984). *O santo do dia*. Santa Maria: Pallotti.
- Cordoni, M. (2002). *Aldo Locatelli, Il mestiere di pittore*. Bergamo: Comune di Villa D'Almè, Corponove Editrice.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo. História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Doberstein, A. W. (2002). *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Doberstein, A. W. (Org.). (2012). *Emilio Sessa, pintor. Primeiros tempos*. Porto Alegre: Gastal & Gastal.
- Doberstein, A. W. (Org.). (2014). *Emilio Sessa, pintor. Tempos intermediários*. Porto Alegre: Gastal & Gastal.
- Gambi, O. (1997). *Vida de Santa Teresinha*. São Paulo: Santuário.
- Gomes, P. e Trevisan, A. (1998). *Aldo Locatelli. O mago das cores*. Porto Alegre: Marprom - Assessoria de Marketing, Relações Públicas e Promoções / Companhia Estadual de Energia Elétrica.
- Gomes, P. (Org.). (2007). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu.
- Karnal, L. e Fernandes, L. E. O. (2017). *Santos fortes. Raízes do sagrado no Brasil*. Rio de Janeiro: Anfiteatro.
- Koselleck, R. (2011). *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC-Rio.
- Moreira, A. (2006). *A morte e o além. Iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS.
- Oliveira, L. C. (2011). *O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli. Arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini*. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: PUCRS.
- Paiva, E. F. (2006). *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Papa João XXIII (1958-1963). (1998). *Igreja Católica. Documentos de João XXIII*. São Paulo: Paulus.
- Philipon, M. M. (1958). *Santa Teresinha de Lisieux. Um caminho todo novo*. Rio de Janeiro: Olímpica.
- Pollak, M. (1992). *Memória e identidade social*. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, vol. 5, n. 10.
- Rabuske, A. (S. J.); Spohr, G. (1977). *Resenha histórica da paróquia São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo (1926-1975)*. Novo Hamburgo: Encarte da paróquia s/ed.
- Rops Daniel. (1962). *Vaticano II. O concílio de João XXIII*. Porto: Tavares Martins.
- Rosa, R. e Presser, D. (1997). *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS.
- Santos, M. S. (1991). *As obras de Locatelli e Sessa*. (artigo). O Continente, ano II, janeiro de 1991. p. 10.
- Sebe, J. C. (1982). *Os jesuítas*. São Paulo: Brasiliense.

- Silva, C. A. T. (2013). *Arquitetura, iconografia e devoção. a igreja de Santo Inácio e Nossa Senhora das Vitórias da cidade do Rio de Janeiro*. (artigo). XXVII Simpósio Nacional de História - UFRN. Natal, Anais do Simpósio.
- Teresa do Menino Jesus, S. (1951). *História de uma alma. Manuscritos autobiográficos*. São Paulo: Paulus.
- Teresa do Menino Jesus e da Santa Face. (2005). *História de uma alma. Manuscritos autobiográficos*. Coimbra, Portugal: Edições Carmelo.
- Vargas, E. (2004). *Torres da Província. História e iconografia das igrejas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Palotti.

Referências eletrônicas:

- <http://alexandriacatolica.blogspot.com.br>
<http://www.apostoladodaoracao.com.br>
<http://comissaoartesacla.org.br>
<http://www.emiliosessa.com.br>
<http://www.pcf.va>

Resumen: Al desembarcar en Brasil en 1948, el muralista italiano Aldo Daniele Locatelli trajo consigo más que un visado histórico de formación en la célebre *Escuela de Artes Andrea Fantoni*: Sus pinturas en iglesias europeas ya proyectaban su fama, despertando el interés de altos exponentes del clero católico. Se puede afirmar, sin embargo, que aún no hay estudios publicados acerca de ese pintor que se profundicen significativamente en las temáticas reproducidas en iglesias de Rio Grande do Sul, donde está la mayor profusión de sus obras sacras. Las pinturas tematizadas en las misiones católicas del siglo XVI y en personajes destacados por su actuación en ese período o por una evangelización *a posteriori* concatenada a sus preceptos justifican el abordaje de ese artículo, desde un análisis temático y técnico que refleja el contexto de ejecución de dos murales integrantes del emplazamiento de la iglesia *Santa Teresinha do Menino Jesus de Porto Alegre* (1952-1957) y de la catedral *São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo* (1950-1962). Al considerarlas como fuentes, las imágenes dejan de tener función meramente ilustrativa y pasan a componer parte del *corpus documental* de una investigación. De acuerdo con esa premisa, Ivan Gaskell considera que “algunos historiadores vienen proporcionando valiosas contribuciones a nuestra visión del pasado usando las imágenes de una forma sofisticada y específicamente histórica” (GASKELL, 2011). Es en ese sentido que las imágenes representativas de *Santa Teresa D’Ávila*, *San Francisco Xavier*, *San Luiz Gonzaga* y *Santa Teresita del Niño Jesús* permiten una reflexión acerca de la importancia que el catolicismo brindó a la perpetuación de las memorias de religiosos misioneros por medio de las artes visuales.

Palabras clave: Aldo Locatelli - Pintura Sacra - Catolicismo - Memoria - Santos Misioneros.

Abstract: When disembarking in Brazil in 1948, Italian muralist Aldo Daniele Locatelli brought with him more than a historical view from an education in the renowned *Escola de Artes Andrea Fantoni*: His paintings in European churches already projected his fame, awakening the interest of high exponents of the Catholic clergy. It can be said, however, that there are no published studies about this painter that contain a significant deepening of the themes reproduced in churches in Rio Grande do Sul, where the largest profusion of his sacred works are found. The paintings with the themes of the Catholic missions from the 16th Century and of characters highlighted by their actions in this period, or by an *a posteriori* evangelization connected to its precepts, are what characterizes the approach of this article, in a thematic and technical analysis that reflects the context of the making of two murals integral to the ambience of the Santa Teresinha do Menino Jesus de Porto Alegre church (1952-1957) and of the São Luiz Gonzaga de Novo Hamburgo cathedral (1959-1962). When considered sources, the images no longer possess a merely illustrative function and become part of the *documental corpus* of a research study. In accordance to this premise, Ivan Gaskell considers that “some historians have provided valuable contributions to our view of the past using images in a sophisticated and especially historical way”. (GASKELL, 2011). It is in this sense that the representative images of Saint Therese D’Ávila, Saint Francisco Xavier, Saint Luiz Gonzaga and Saint Therese of the Infant Jesus allow for reflection about the importance that Catholicism attributed to the perpetuation of the memories of religious missionaries through the visual arts.

Keywords: Aldo Locatelli - Sacred Painting - Catholicism - Memory - Missionary Saints.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista

Laura Castillo Compte *

Resumen: Desde la Antigüedad el arte ha sido utilizado para comunicar creencias y valores estéticos de las sociedades y como mecanismo de control de la clase dominante. Este artículo analizará el Arte mariano en Latinoamérica durante las primeras décadas posteriores a la conquista por parte de la Corona de Castilla, la lucha simbólica que se dio durante este período de “colonización de lo imaginario” y el surgimiento de una expresión identitaria propia a través de la iconografía de vírgenes mestizas triangulares como la Virgen del Cerro de Potosí y de la Inmaculada Concepción, la Virgen de Luján.

Durante los primeros años de la conquista los nuevos fieles, lejos de abandonar sus anteriores cultos, sumaban los nuevos milagros marianos situados en cerros –anteriores lugares de culto precolombino a la Pachamama–, produciéndose un sincretismo entre las religiones. Las viejas vírgenes no se impusieron por completo, se adaptaron valiéndose de manufactura local y rasgos indígenas. Surgirá un Arte mariano reflejo de la nueva etapa en el continente con nuevos significados e iconografías mestizas tras negociaciones y tensiones culturales. Las peregrinaciones buscando el favor de las vírgenes milagreras se convirtieron hasta hoy en el disparador de economías locales y afianzará el poder de la Iglesia.

Palabras clave: Arte mariano - Mestizaje - Identidad - Virgen triangular - Inmaculada Concepción.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 96-97]

(*) Lic. en Historia del Arte. Máster en Gestión de Patrimonio Cultural, Universidad de Zaragoza (España). Posgrado de Especialización en Periodismo Cultural, Universidad de la Plata (Argentina). Redactora de artículos de investigación en revista del CUCSH, Guadalajara (México); Redactora en www.revistasudor.com (Perú). Docente universitario de ELE en *University of The Gambia*, (África).

Contextualización de la conquista de América

Desde la llegada a América el 12 de octubre de 1492 de las tres naves españolas, Santa María, la Pinta y la Niña, procedentes del puerto de Huelva, el continente entró a formar parte

de los principales objetivos de conquista por las potencias del viejo continente: españoles, portugueses, franceses e ingleses. El nuevo territorio se vio sometido a una conquista política, económica, cultural y la explotación de sus riquezas tanto agrícolas como minerales. La superioridad numérica y el conocimiento del terreno de los habitantes locales no fueron suficientes para reducir el armamento de los españoles que desembarcaron en lo que llamarían La Española –actual isla de Santo Domingo y Haití–, y a través de alianzas con dirigentes locales consiguieron imponerse en el nuevo territorio. Esta derrota, además de suponer la pérdida de la soberanía de los indígenas sobre su territorio, les dio a entender que el dios cristiano era más poderoso que los dioses locales, algo que tendrá gran relevancia para la posterior conversión de los nativos a la nueva religión y para su dominio tanto espiritual como cultural.

Los motivos que llevaron a los Reyes Católicos a patrocinar la expedición de Cristóbal Colón se deben a los frentes abiertos que tenían en la península Ibérica la reina Isabel de Castilla y su consorte el rey Fernando de Aragón, quienes precisaban de nuevas fuentes de ingresos para la financiación de los jornales de los soldados que estaban batallando en la guerra religiosa y política de la península. Hacía solo unos meses del mismo año de la conquista de América que se había puesto fin la Reconquista cristiana contra los reinos musulmanes de la península, con la entrega de Granada por el rey nazarí Boabdil, último rey musulmán. Pero todavía tenían frentes bélicos y diplomáticos abiertos contra otros reinos para estabilizar su soberanía en los límites de sus territorios, como el reino de Portugal, Francia y reinos italianos del sur que disputaban la soberanía junto al rey católico Fernando de Aragón. Las arcas se veían mermadas por estas batallas abanderadas por la fe cristiana y su ambición de definir nuevos límites a sus reinos. El papa valenciano Alejandro VI quien vio engrosar las arcas vaticanas con pagos de los nuevos cristianos conversos de la península, concedió bulas papales a los reyes católicos para explorar el Océano Atlántico con el fin de seguir expandiendo la palabra de Dios en cuantos territorios hallasen y beneficiarse de las riquezas de las tierras que encontraran más allá de cien leguas de las islas Azores.

La Conquista dio lugar a regímenes virreinales muy poderosos que sometieron a las poblaciones indígenas a las leyes de las potencias conquistadoras, como ocurre en toda conquista desde la Antigüedad. La identificación errónea como las Indias de los territorios que avistó Cristóbal Colón supuso la denominación de los habitantes locales como “indios”, denominación que se mantendrá incluso después de que una década después se corrigiera la identificación del territorio por Américo Vespucio, como un nuevo continente al que le debería su nombre. Las naves llegaron repletas de soldados para la conquista y les acompañaban los primeros misioneros franciscanos y dominicos que portaban lienzos y tablas representativas de santos y la Virgen María para la conquista espiritual. Desde la primera toma de contacto y durante los primeros años de conquista se llegó a poner en duda la humanidad de los indígenas o naturales, como también eran llamados, nombrándolos algunos cronistas como “bestias sin alma”. La monarquía católica se valió de la mano de obra indígena para explotar la tierra y estableció métodos de control de los recursos naturales y humanos del territorio. Las comunidades fueron organizadas para su dominio en reducciones en las que establecieron el sistema de encomiendas que posteriormente fue prohibido para evitar el empoderamiento de los encomenderos¹. A su vez, se añadía

un control concretizado en inventariar los recursos del terreno con la figura del visitador, quien mediante sus apariciones ceremoniales en representación de la monarquía católica otorgaba información a la corona sobre el estado de las reducciones y hacía un retrato del estado de los indígenas y sus reclamos¹. Estos mecanismos permitieron un mayor dominio de los recursos y de los propios indígenas.

Si bien los indígenas pasaron a ser los dominados y a ocupar la categoría social del explotado, como comentaré más adelante, nunca fueron degradados a la categoría de esclavos en los territorios de dominio español –aunque sí hubo esclavitud indígena en los territorios conquistados por los portugueses, en el actual Brasil–, ya que se valían de los esclavos que eran traídos de las colonias africanas. Sin embargo, a consecuencia de la nueva situación de sometimiento a la que fueron relegados, se arremetió reiterativamente contra sus derechos y dignidad. En 1511 el fraile dominico fray Antonio de Montesinos enfrenta esta cuestión denunciando en uno de sus sermones el mal trato hacia los indios por los encomenderos, lo que provoca al año siguiente la Junta de Burgos convocada por el rey Fernando el Católico, una junta de teólogos y juristas de la Universidad de Salamanca de Castilla. Como resultado, se aplicaron las Leyes de Burgos de 1512² que reconocían a los indios como hombres libres con derechos laborales y de propiedad, no podían ser explotados, pero si eran súbditos que debían de trabajar por un salario justo al servicio de la corona castellana a través de sus conquistadores. Estas Leyes de Burgos fueron las primeras ordenanzas de la corona castellana que normativizaron el status jurídico de los indios, leyes consideradas como precursoras de la declaración de los Derechos Humanos y del Derecho internacional.

Muchas de estas leyes no se aplicaban en la realidad de manera adecuada y no llegaban más allá del papel, por lo que volvieron a convocar otra junta, la Junta de Valladolid, que tuvo como resultado las Leyes Nuevas, en 1542³. Finalmente, mediante bulas papales en 1537 se concluía el debate y se determinaban que los indios si tenían alma según la concepción de la época y por tanto estas debían ser evangelizadas en la fe cristiana, determinación que también justificaba el adoctrinamiento en el Nuevo Mundo y la presencia de los misioneros para lograrlo.

La construcción del indio y la cultura indígena en América Latina

Lo cierto es que a pesar de las Juntas celebradas, como he mencionado previamente, para reconocer desde la Corona y proteger los derechos de los indígenas, desde la toma de contacto se establecieron parámetros de otredad y diferenciación social muy polarizada que sirvió para estructurar un nuevo orden social.

El análisis de Bonfil Batalla sobre la concepción del indio en América (1972, p. 9), resulta útil a la hora de entender el desarrollo de las relaciones de poder entre los conquistadores y las poblaciones subyugadas. Los conquistadores inventaron un nuevo sector social que les será necesario tras la conquista: el indio. El enfrentamiento del colonizador como el dominante y los colonizados como el sector explotado por su inferioridad de desarrollo tecnológico y material rigió toda forma de organización en el territorio, en los procesos de producción, el orden jurídico y en las relaciones sociales. La directriz principal que regía

todo era la posición jerarquizada de ambos, era necesaria la creación de la figura del indio como el sector subyugado que con su mano de obra explotaría los recursos de la tierra para obtener nuevos productos agrarios –maíz, cacao o patata–, y mineros como el oro y la plata que posibilitaría seguir financiando a los ejércitos de la Corona que seguían combatiendo en nombre de la fe. La denominación de indio abarcaba de manera homogénea la multiculturalidad de comunidades indígenas de desigual desarrollo socio económico que habitaban el continente sin distinción entre ellas⁴.

Cabe destacar en el proceso de dominación el fenómeno del mestizaje, que estableció un sector social resultado de la amplia miscigenación entre la clase dominante y los dominados. Las funciones de este sector eran desempeñar tareas que los conquistadores no llegaban a cubrir. Sobre este grupo se intensificó su aculturación y la separación de su cultura original para garantizar la fidelidad a los colonos y favorecer el desarraigo de los indios. El lugar jerárquico que ocupaban se encontraba diferenciado y por encima del sector dominado, pero también subordinado a la capa colonizadora. Con este nuevo orden se consiguió regular y estabilizar el dominio colonial.

Con la invención del sector del indio también surgió la cultura indígena, entendida como la nueva cultura del colonizado a consecuencia de la situación colonial. Según Bonfil Batalla los rasgos culturales de las sociedades prehispánicas al momento del contacto con los castellanos cambiarán para adquirir un nuevo significado: “ya no son más ellos mismos sino pares del sistema mayor que abarca también a la cultura de conquista” (1972, p. 11). En cuanto a la cultura de conquista, esta no puede entenderse como un simple trasplante cultural de Europa a América, por ello Bonfil defiende que tampoco es posible entender la cultura indígena como una pervivencia de las culturas indígenas durante el período colonial. Ambas culturas se modifican entre sí, la dominante para adaptarse al medio y lograr la adhesión de los dominados a ella, y según afirma Bonfil la cultura indígena: “se mutila, queda impedida de cualquier desarrollo autónomo, al mismo tiempo que sus pautas de referencia originales pierden aceleradamente vigencia y se opacan en el pasado para transformarse paulatinamente en mito o en nada” (1972, p. 11). Cabría cuestionar que no sería posible que resultara una sola cultura indígena, sino que el mestizaje originó distintas situaciones culturales en cada territorio. Por este motivo, también cabe considerar la pervivencia de manera silenciosa o casi clandestina de elementos culturales nativos propiamente netos que no desaparecieron del todo ni se vieron contaminados por los colonos en algunas de las sociedades.

Como antes se apuntaba, desde el contacto entre conquistadores y conquistados se produce un encuentro de culturas, por lo que se estableció una política colonial de dominio que a su vez dependía en mucha medida su éxito de la evangelización para lograr la rápida adaptación de los indios a su nueva realidad y condición de subordinados. La religión precolombina era eje transversal de los nativos y por ello los conquistadores vieron necesaria su pronta conversión a la fe cristiana, para lo que la iconografía resultaría fundamental como medio de comunicación para este fin y para afianzar el poder de la Corona.

La estética de la cultura indígena

Las obras de arte son el medio de comunicación más importante a lo largo de las sociedades con más o menos sistemas de escritura. Las tensiones culturales y negociaciones iconográficas entre ambas culturas de dominantes y dominados en América dieron, como dije anteriormente, una cultura indígena basada en fenómenos sincréticos con características concretas en cada territorio. Anteriormente a la conquista de América por los castellanos, las diferentes culturas americanas tenían una amplia historia del arte precolombina que nada tenía que envidiar a la occidental. La estética precolombina está relacionada con la función que tenía el arte, se dice que el arte tiene una función utilitaria en las sociedades tradicionales y una función libre en el occidente moderno, sin embargo el arte occidental también estuvo ligado a una función utilitaria previamente.

Según la historiadora Esther Pasztory (2005, p. 1), la concepción trascendente de la Estética surge en el pensamiento europeo en el siglo XVIII en relación a la declinación de la fe religiosa occidental, pero muchas formas de esteticismo existieron tiempo antes en Asia y África así como en América precolombina⁵. Todas las culturas tienen su concepto de lo bello, que suele equipararse al concepto de lo bueno y el poder. El artista es poseedor de un poder creativo misterioso y algo de ese poder también reside en el trabajo creado por él. Desde el siglo XIX en occidente se dan teorías evolucionistas sobre la progresión estilística del arte: la abstracción considerada más fácil y rudimentaria, y el naturalismo como un lenguaje más difícil y sofisticado. Esta progresión deriva de la relación entre arte y tecnología ya que el naturalismo se compara con la era del conocimiento técnico y científico. Ernest H. Gombrich plantea que con la abstracción se plantean mundos alternativos asociado a lo mágico, y el naturalismo implica una visión más científica y corresponde al mundo real⁶.

Sin embargo, las artes no occidentales que no se adecuaban a las secuencias evolucionistas lineales occidentales de abstracción evolucionando hacia el naturalismo, fueron consideradas primitivas. En la historia del arte precolombino no se da el paradigma evolucionista occidental de la abstracción al naturalismo. Un ejemplo de ello es el arte más temprano, el Olmeca (1300-900 a.C.) y el arte de la cultura Chavín (1200 a. C. - 200 a. C.), cuyo lenguaje formal era tridimensional, naturalista y zoomorfo de libre movimiento. Y según los historiadores parece no haber existido previamente una tradición abstracta más antigua que preceda tal naturalismo. Siglos después el arte clásico maya (650-800 d.C.) cultivó durante 150 años un estilo muy naturalista, al igual que el estilo Moche andino (200 a.C.- 600 d.C.) con sus formas idealistas/naturalistas. Este último devino progresivamente en formas más abstractas y minimalistas. El naturalismo se da en varios momentos de la historia del arte precolombino, pero con un carácter más episódico que al de la lógica occidental de un desarrollo formal.

Por ello concluyo argumentando que el naturalismo y la abstracción son elecciones culturales, no puntos culminantes de una escala, y tiene más que ver con los requisitos sociales y políticos de un contexto dado que a las habilidades innatas de los artistas. En muchas culturas precolombinas los objetos toscos o viejos son venerados como sagrados más que los realizados elaboradamente. Esto será relevante para la lectura del arte americano y la iconografía mariana tras la conquista, en el que se darán los sincretismos estéticos e icono-

gráficos de lo occidental y lo entendido como lo indio, surgiendo un nuevo lenguaje que servirá de comunicación entre los conquistadores y los dominados.

La Virgen como iconografía de sincretismo y poder: la Virgen del Cerro de Potosí

La obra de arte como objeto comunicador adquirió una importancia vital en Europa para la propagación de los dogmas de la Contrarreforma, pero además la obra de arte en sí fue el elemento esencial para los colonos y misioneros desde los comienzos para transmitir el mensaje evangelizador que favorezca la dominación cultural de los nativos. La división de la Iglesia y la celebración del Concilio de Trento convocado en 1545 para combatir la propagación de los dogmas de austeridad de la Reforma protestante de Lutero, desembocaron en una potenciación de la iconografía que proliferará para ser el elemento comunicador de la fe de los santos y la pureza de la Virgen María. Se potenció el culto a la Virgen María y proliferaron obras dedicadas a ella bajo diversas advocaciones. El lenguaje que se llevó al nuevo mundo fue el Barroco y las formas naturalistas de Caravaggio o Murillo, autor representativo de la imaginería mariana barroca y cuya iconografía se extendió en el continente. Desde la antigüedad, la forma más común de conquista y dominio de una cultura sobre otra es adoptar los lugares sagrados de la dominada y apropiárselos advocándolos a los dioses de los conquistadores. Con la llegada de los españoles al territorio, adoptaron los elementos sagrados para los indígenas y se lo apropiaron para advocarlo a la fe cristiana. De entre la iconografía religiosa de conquista en América destacó el arte mariano como milagrero y evangelizador. Si bien los frailes de la orden franciscana trajeron sus imágenes devotas de santos y cristos desde Castilla, las vírgenes eran las obras más abundantes por su carácter protector hacia el indio sometido. Por ello, la Virgen María se convirtió en el elemento principal de dominio espiritual y mejor aceptada por la población nativa.

De entre las decenas de vírgenes que comenzaron a proliferar en el continente americano, es importante la iconografía de la pintura de la Virgen del Cerro en Bolivia por ser una de las vírgenes triangulares americanas más representativas de un nuevo lenguaje y por el mensaje dominante que con él se quiere transmitir. Otras de las vírgenes triangulares americanas destacadas son la Virgen de la Candelaria de Copacabana en Bolivia y la virgen del Rosario de Mali en Perú. Hay diversas teorías que aluden a la forma triangular atribuidas a estas vírgenes y tantas otras desde la época barroca. Una de las teorías haría alusión a que sobre todo a partir del siglo XVII se extendió la representación de la virgen con manto, esto puede aludir a la cualidad protectora de la virgen y su condición maternal que arropa bajo de sí a sus hijos sin hacer distinción, relacionado con su carácter de interesora, algo que fue potenciado en el periodo colonial para facilitar las negociaciones culturales entre la sociedad nativa y su conversión al cristianismo. Otra teoría hace relación a la forma de cono truncado, que según una analogía geométrica aludiría a la forma piramidal de las montañas de los Andes, elemento geográfico que tuvo su representación ancestral como Pachamama o diosa madre de la tierra, resultando un lenguaje sincrético de las dos culturas o mestizo.



Imagen 1. Virgen del Cerro del Potosí, óleo, S.XVIII, anónimo, Casa de la Moneda, Bolivia

La imagen más representativa es la pintura al óleo *La virgen del Cerro del Potosí* del siglo XVIII que reposa en la Casa de la Moneda y es de autor anónimo (Ver Imagen 1). En esta imagen de la virgen en particular está representada no solo con forma piramidal sino como una montaña misma, dando vida y siendo ella misma el propio cerro, esto también puede deberse a distintas teorías que defienden un arte sincrético para el dominio iconográfico cristiano de las deidades indígenas. La más extendida es la que la virgen está sustituyendo a la advocación sagrada indígena del cerro para cristianizar la deidad. Sin embargo, otros autores aluden a la literatura religiosa para constatar que en diversos escritos sagrados antiguos ya se relacionaba la imagen de la virgen María como una montaña de la que emanó la sagrada piedra que es Cristo.

Primero es conveniente tener en cuenta la historia del cerro que dio la advocación a la virgen. Teresa Gisbert (2010) cita a Luis Capoché el cronista más antiguo de Potosí, que nos dice:

Más había de doce años que los españoles poseían este reino y no tenían noticia de la riqueza de este cerro y en su descubrimiento (del Potosí) no se halló rastro que los antiguos incas o reyes se hubiesen aprovechado de sus minas, ni se halló señal de labor (...) ora por alguna vana observancia y ceremonia a que eran inclinados estos indios (adorando los montes señalados y piedras

singulares) dedicándolos a sus Macas o adoraciones, que era el lugar donde el demonio los hablaba y hacían sus sacrificios (Capoche, en Gisbert, 1585)⁷.

Como se cita por el cronista Capoche, el Cerro de Potosí era considerado una Maca, un lugar sagrado que estaba consagrado a un dios indígena. Uno de los autores que habló acerca de su advocación fue Ocaña, quien supone que estaba consagrado al Sol (de Ocaña, 1969, p. 184). Sin embargo, el segundo autor Arzans de Orsúa y Vela relaciona el Cerro de Potosí con el dios Pachacámac en la versión que escribió en 1736 y que se ha conservado hasta hoy de forma oral. El dios Pachacámac era el señor del mundo subterráneo desde donde brotan los temblores y los terremotos y también se le relacionaba como el dios de las comidas. Con respecto a que también estuviera consagrado al Sol, es posible que ocurriera cuando los incas llegaron a la zona y probablemente crearon un culto paralelo. Uno de los autores en teorizar sobre la singular iconografía de esta pintura fue Teresa Gisbert, quien hace alusión a Ramos Gavilán, defensor de la teología agustiniana. Gavilán se refiere a los pasajes en que San Agustín habla de las “piedras vivas” refiriéndose a la virgen, santos y a Jesús, doctrina de origen bíblico procedente del Nuevo Testamento. En este texto bíblico se permite identificar el concepto de cristiano piedra, ya que resalta la Jerusalén celestial –figura de la Iglesia– descrita en la visión de Juan en el Apocalipsis:

Todas estas piedras participaron del Sol de Justicia, Cristo, unas más que otras; pero cuál un rayo y cuál menos. Pero aquella piedra divina, María, tiene en sí todos los rayos, es el monte donde salió aquella piedra sin pies y manos, esto es Cristo [...]. Es piedra sin pies cortada de aquel divino monte, de María, que como tuvo en sí al Sol presencionalmente, participó más luz que todas las demás piedras [...]⁸.

Del monte como figura de María habla también el texto de Daniel que permite identificar a la piedra desprendida del monte como Cristo⁹.

Si bien estos textos pudieron tener como referente las palabras de San Agustín en el salmo 101: “el parto de la Virgen es la piedra extraída del monte sin intervención de manos, donde no obró ningún hombre, ningún acto de concupiscencia, sino donde con solo el ardor de la fe fue concebida la carne del Verbo”¹⁰. El motivo específico para considerar a María como el monte del que sale la piedra-Cristo sin intervención humana es la concepción virginal de Jesús en el seno de la Virgen.

Según Andrés Eichmann¹¹ hay muchos más ejemplos en la Antigüedad tardía y en la literatura medieval en los que se identifica a María como monte escogido por Dios, haciendo referencia a varios autores como San Atanasio, San Antonio de Padua, San Alberto Magno y en el siglo XV Dionisio el Cartujano.

Vemos así que la opción iconográfica de identificación monte-virgen ya se había dado al menos de manera literaria desde la antigüedad de las Sagradas Escrituras y posteriormente, posiblemente lo suficiente para que el artista o el donante de las pinturas potosinas tuviera a bien la idea de encarnar a María en el Cerro Rico. Puede relacionarse con la fama de este cerro, que alcanzó ya a fines del siglo XVI, ya que los potosinos tenían una fuerte conciencia de la “grandeza” del cerro y de la villa.

La lectura iconográfica de la pintura de la Casa de la Moneda tiene elementos comunicativos de gran relevancia reflejando los sistemas de poder y dominación de la época. Coincide en gran medida con otra pintura que reposa en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, con apenas alguna diferencia relevante. En la pintura que nos ocupa podemos distinguir formalmente tres regiones en disposición vertical: en la parte superior está el cielo sobrenatural, donde se ve a la Trinidad, el Padre y el Hijo coronando a la virgen María como reina de los cielos y el Espíritu Santo en el centro de ambos, dos arcángeles, San Miguel con una espada y San Gabriel con el corazón en la mano, que flanquean a la Trinidad a ambos lados. Esta escena celestial está dividida de la terrenal por un rompimiento de gloria, representado con nubes y querubines. El sector del medio corresponde al mundo terrenal representando, de arriba abajo, la región de las esferas celestes con el sol, la luna, elementos ligados a la cosmovisión indígena, son dioses de los incas, Inti –sol– y Quilla –luna– que también presencian la coronación. El centro del cuadro es la Virgen-Cerro, el único personaje que ocupa las tres regiones de la obra y cuya desproporción responde a un criterio comunicativo de percepción jerárquica. El Padre y el Hijo se disponen a coronar a María en el cielo y la representación del Espíritu Santo como paloma blanca emite rayos de luz, tres de los cuales iluminan la corona dispuesta sobre cabeza de María.

La Virgen está representada en todo su cuerpo como el cerro del Potosí –es ella misma– y lleva en su seno, o transitando el cerro, a multitud de criaturas. En la parte inferior del cerro, la escena terrenal muestra varias alegorías; el origen del nombre de la ciudad de Potosí, interpretándose que Huayna Capac, Emperador de los incas, llegó en el año 1462 al sitio que ahora ocupa la ciudad y quedó maravillado al observar el cerro, ordenando a sus vasallos explorar la montaña. Al cumplir ellos la orden, escucharon el estruendo “Potojsi”, de ahí deriva el nombre Potosí. En otra alegoría se representa el descubrimiento de la plata del Cerro Rico, en el año 1544, cuando el indígena Diego Huallpa, apacentaba sus llamas en el lugar que hoy ocupa la villa. Cierta día, algunas llamas se alejaron hacia la montaña y Huallpa tuvo que pasar la noche en el cerro y por el frío encendió una hoguera. Al día siguiente, fue grande su asombro al descubrir pequeños hilos de plata que el calor había derretido.

María como personaje central, aparece en las tres regiones de la pintura: la tierra, los cielos físicos, y el mismo empíreo, donde penetra y coronada por la Trinidad. Su función es ser mediadora entre los hombres y Dios, como se verifica en la multitud de seres que se cobijan en su manto –el cerro– y en los personajes en el primer plano que oran pidiendo esta intercesión divina a través de sus oraciones. Esta posición de dominio cristiano sobre las riquezas del cerro y ante los personajes a sus pies es patente en el conjunto de la obra. Los orantes de la franja inferior son de gran interés. A la derecha se encuentran el Papa Pablo III, un cardenal, y un obispo, en el centro el mundo representado por el globo azul, al que rodean los personajes. A la izquierda están el emperador español Carlos V, un caballero de Santiago con capa blanca e insignia, y un curaca indígena. La obra trasmite un mensaje no solamente religioso, sino que lleva una significativa carga política. Puede aludir también a la centralidad de Potosí en el mundo, representado por el globo azul al que rodean los personajes, dos de los cuales tenían, o aspiraban a tener, dominio universal sobre él. El cardenal es el sostén del papa, ya que éste debe su tiara al colegio cardenalicio, y el noble en la representación reclamaría para sí una función protagónica en el soste-



Imagen 2. Virgen del Cerro del Potosí, óleo, 1720, Museo Nacional de Arte

nimiento del emperador, ya que tiene una función directa en relación con las riquezas del cerro, que anualmente le entregan al monarca. Estas riquezas eran concebidas como dádivas que la virgen María depara para “altos fines” —se supone que de orden espiritual—, en el escogido sitio de Potosí.

La centralidad de Potosí en la época de entonces se debía a la abundancia de sus riquezas en sus minas, pero también está en relación con la acción protectora de María en América y por ser un lugar central de transmisión de la fe cristiana. Hay algunos testimonios literarios que sostienen esta idea, como en los autores Solórzano Pereira, de Borrelío, de Juan de Zapata y Sandoval, que sostenían que la función de la riqueza es sostener la fe, pagar a los ejércitos españoles frente a protestantes y sarracenos y cubrir los costos incalculables destinados a edificar iglesias, a sostener el culto y la acción de los misioneros. Para todo ello eran imprescindibles los metales preciosos que se producían en Charcas.

Si examinamos el otro cuadro, el del Museo Nacional de Arte también anónimo, fechado en 1720 (Ver Imagen 2), notaremos algunas diferencias mínimas, pero la más relevante es una cartela en la parte inferior de la composición con una inscripción, en lugar del globo terráqueo de la anterior obra estudiada. También los diferencia la ausencia en esta obra de

la figura del donante indígena. Finalmente el rey español ya no es Carlos V, sino el ilustrado Felipe V. Lo que todavía se comunica en esta obra como en la de la Casa de la Moneda es la importancia y la dimensión universal de Potosí.

Para concluir, hay que tener en cuenta una serie de reflexiones finales acerca de esta obra. Sobre los motivos por los que se muestra esta iconografía de la virgen-cerro, según Andrés Eichmann apela a no recurrir de manera ligera a los argumentos del mestizaje entre la cosmología indígena y su cristianización, lo que él dice ser algo rebuscado, por lo que no vería en esta obra un ejemplo de sincretismo propio de la cultura indígena colonial. En vez de eso, defiende un mayor peso de las tradiciones literarias e iconográficas cristianas que se difundieron desde el siglo IV d.C. en occidente, en las que ya se representaban vírgenes de composiciones triangulares y se refería a ellas en términos de virgen-montaña de la que se desprendió la piedra de Cristo.

Sin embargo, bien es verdad que esta relación bíblica de la virgen como montaña, al igual que otros muchos pasajes de la biblia, es una alegoría literaria y no hace una alusión literal a la realidad, como si se hace en la cosmovisión y dioses preincaicos con los *Apus* –montañas vivientes con advocación a un dios–, que otorgan vida a la propia montaña como tal. Esto le otorga a la obra de arte un elemento diferenciador de la iconografía cristiana tradicional y combina por tanto el elemento indígena resultando un sincretismo nuevo y enriquecedor para la nueva iconografía mariana de América. Además, más allá de la representación de la virgen-cerro, no hay que obviar la combinación de elementos cristianos como la Trinidad combinados con otros evidentes de la cosmología indígena precolombina como la representación de los dioses incas, Inti –sol– y Quilla –luna–. Estas inclusiones aceptan la convivencia de los dos dogmas y por tanto la convivencia y el mestizaje iconográfico, siempre y cuando la cristiana prevalezca como la dominante y la indígena acompañe con menor jerarquía visual supeditada a ella. Probablemente esta pintura fue encargada por un cacique local, por lo que mediante el mensaje de domino que transmite la obra, los dirigentes colonos se aseguraban la real conversión y lealtad cristiana de los caciques dentro del sistema colonial. Es, por tanto, una obra de arte que ejemplifica claramente el uso del arte como comunicador de dogmas de poder y actúa como reflejo del nacimiento de nuevas iconografías identitarias tras la conquista.

La Virgen de Luján: la Inmaculada Concepción como la conquistadora de América

Misioneros y conquistadores, trajeron al territorio americano las características iconográficas de la teología de la Contrarreforma, que se van a representar con el lenguaje barroco en imágenes y devociones occidentales. Desde el momento de su introducción en el continente, la imagen de la Inmaculada tuvo doble función. La primera, como hemos visto en el ejemplo anterior, como protectora de la evangelización, representada con sus enormes mantos triangulares, que según el historiador Mariazza ya eran preexistentes en el viejo continente: “las vírgenes triangulares han existido en Italia, Francia, España, México y son más una proyección de las formas escultóricas que en el Medioevo tardío se copiaron para difundir su culto”. Afirma que “tanto la tierra y la virgen, como mujer, tienen sus ciclos

fértiles; entonces, en el arte se ha dado esta identificación sobre todo porque para el catolicismo María es la madre que nos nutre espiritualmente”¹² (Paredes Laos, 2015). La segunda función de la imagen de la Inmaculada Concepción es su carácter de Conquistadora. A través de la fe se atribuían a la Cruz y a la Virgen repetidos milagros de conquistas en acciones militares. Así se cuenta que en una difícil batalla, dirigida bajo las órdenes del Capitán Francisco de Cortés, en el año 1517 (Vargas Ugarte, O. p. 14):

El Capitán mandó sacar los estandartes reales y los enarboló, y fuera de esto, otro de damasco blanco y carmesí con una cruz en el reverso y una letra por orla que decía así: ‘En esta vencí y el que me trajere, con ella vencerá’, y por la otra parte estaba la imagen de la Concepción Limpísima de Nuestra Señora y con otra letra que decía: ‘María, Mater Dei, ora pro nobis’, y al descubrirla y levantarla en alto, hincados de rodillas, con lágrimas y devoción le suplicaron los afligidos españoles les librase de tantos enemigos y al instante se llenó el estandarte de resplandores y causó al ejército valor y valentía,(...) Los cristianos, sin hacer caso de sus bravezas, fueron adelantando con algún tiento y cuando llegaron bastante cerca de los enemigos, descubrieron los estandartes que traían, tremolándolos delante de la Cruz y la Virgen (...) en esta ocasión el estandarte de Nuestra Señora se llenó de más resplandores y así como lo vieron los indios se juntaron y postrados, trajeron sus banderillas arrastrando y las pusieron a los pies del Padre Fray Juan de Villadiego, santísimo sacerdote y anciano que tenía en las manos el estandarte de la Cruz, a cuya mano siniestra iba el Capitán Francisco Cortés con toda su caballería. Treinta capitanes, caciques y señores de aquella provincia se rindieron a la cruz e imagen, por haberse llenado de resplandores sin otra arma alguna... Este suceso fue sábado del año 1517¹³.

Queda diseñada teológicamente como la Madre de Dios e Inmaculada en su Concepción, es la que ora delante de Dios y a la que se le reza con lágrimas y devoción, como se adoctrinaba, en el momento de la dificultad. Ante la oración, aparece María «La Conquistadora» apoyando la globalidad de su empresa y de sus acciones.

El día 8 de diciembre es el día en el que se celebra el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen para el mundo católico, pero este dogma fue eje de polémica desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVII –especialmente en ciudades españolas como Sevilla, Córdoba y Granada–, por la “cuestión concepcionista”¹⁴ (Hernández González, 2012, pp. 107-120) de la que eran partidarios de la opinión piadosa de la Inmaculada los frailes de la orden franciscana y jesuitas; así como sus antagonistas de dicha opinión los dominicos. Sin embargo, a pesar de su amplia aceptación popular y su presencia artística, la creencia de que María fue concebida sin la mácula del Pecado Original en el vientre de santa Ana, su madre –no hay que confundirlo con la concepción virginal de Jesús por María–, fue oficialmente establecida como dogma por la Iglesia en el siglo XIX por el Papa Pío IX, quien en 1854 tomó la decisión que desde hacía siglos se había hecho esperar. Finalmente fue nombrada patrona de España.

La representación plástica de la Inmaculada se hizo esperar hasta el siglo XV en algunos lugares e incluso hasta más tarde. Sí es cierto que desde el siglo XIII se venían celebrando fiestas en su honor. La iconografía de la Inmaculada no fue estable desde el principio, debido a su complejidad en la representación del concepto de pureza experimentó cambios iconográficos y sólo en el siglo XVII –que es el siglo del que data la gran obra de Murillo–, aparecerá la imagen definitiva que se configuró y pervivió en el tiempo hasta nuestros días. Algunos de sus elementos formales más característicos proceden de un pasaje del Apocalipsis: “una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza” (Ap 12, 1-2).

A nivel formal, hay que tener en cuenta que tras el Concilio de Trento y la instauración de la Contrarreforma católica, se establecieron nuevos dogmas iconográficos de representación mariana que viajaron al continente. Las pautas de la nueva representación de la pureza de concepción de María vinieron de la pluma del pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644), suegro de Diego Velázquez, quien codificó la iconografía de la Inmaculada en su obra *Arte de la pintura*, publicada póstumamente en 1649. Pacheco dice así:

Háse de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta señora en la flor de su edad de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro (...) Háse de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta señora a Doña Beatriz de Silva, portuguesa (...) Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas, doce estrellas (...) Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debajo de los pies la luna; (...) Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos¹⁵.

Velázquez y Zurbarán, dos de los más importantes pintores barrocos de la Corona, seguirán en su mayor parte las indicaciones de Pacheco para realizar sus Inmaculadas. El color de la túnica suele vincularse habitualmente a la Virgen –el azul del manto se ha relacionado con la tristeza pero también la pureza y la divinidad y el rojo con la naturaleza humana–.

La devoción a María, y en concreto a la Inmaculada Concepción, es un importante elemento de dominación y conversión al catolicismo en América. Es una de las representaciones más importantes siendo la patrona de Paraguay, Uruguay y Argentina bajo la advocación de la Virgen de Luján (Ver Imagen 3). Su representación iconográfica responde a las directrices de Pacheco, imagen de niña con las manos juntas en posición de rezo, con túnica blanca y manto azul, la luna bajo sus pies, está rodeada de las 12 estrellas y rayos de sol y la culmina una gran corona regia. Además se representó cubierta con manto triangular, que como ya hemos visto en este artículo, era común en los reinos occidentales cristianos desde la Baja Edad Media como manto protector, –como se ve en otras vírgenes españolas como la Virgen del Pilar de Zaragoza (Ver Imagen 4) que mantiene el gran manto a sus pies protegiendo en este caso, no el cuerpo de la virgen, sino el pilar donde se apareció encarnada a Santiago el Apóstol–.



Imagen 3. Virgen de Luján, Argentina



Imagen 4. Virgen del Pilar, Zaragoza, España

El origen de la advocación de esta Inmaculada de Luján se remonta a 1630, cuando Antonio Farías Sáa, un hacendado portugués radicado en Sumampa –actual provincia de Santiago del Estero, Argentina–, quiso construir en su terreno una capilla en honor de la Virgen. Solicitó el encargo de una representación de la Inmaculada Concepción a un compatriota suyo residente en Brasil. Su amigo le envió dos imágenes y en mayo de 1630, las imágenes de la Virgen llegaron al puerto de Buenos Aires procedentes de San Pablo. Llevadas en una carreta, y después de tres días de viaje, la carreta hizo una parada a 5 leguas de la actual ciudad de Luján, en el paraje de Zelaya para pasar la noche en la Estancia de Rosendo de Trigueros. Al día siguiente, al continuar la marcha, los bueyes no pudieron mover la carreta. Después de varios intentos, bajaron uno de los cajones y los bueyes pudieron moverla sin dificultad. Al abrir el cajón encontraron una imagen pequeña de 38 cm de altura de arcilla cocida que representaba la Inmaculada Concepción. Los presentes interpretaron el hecho como providencial y entregaron la imagen para su custodia a don Rosendo de Trigueros, el dueño de la casa ubicada en la actual localidad de Zelaya, a 50 km del actual emplazamiento del santuario¹⁶.

La coronación de la Virgen de Luján se realizó en mayo de 1887. León XIII bendijo la corona y le otorgó Misa propia para su festividad, que quedó establecida en el sábado anterior al cuarto domingo después de Pascua. Actualmente reposa en el imponente Santuario de Luján de estilo neogótico ojival del siglo XIX. Su festividad se celebra el 8 de mayo, y al tratarse de una imagen de la Inmaculada Concepción, también se celebra el 8 de diciembre. Sin embargo, lo que más resaltaremos serán las grandes peregrinaciones que movilizan el culto a esta virgen. El padre Federico Grote, fundador de los Círculos Católicos de Obreros, fue el primero en organizar peregrinaciones al Santuario de Nuestra Señora de Luján. Se realizan tres eventos más relevantes de peregrinación: el día de la festividad de Nuestra Señora de Luján, el día 8 de mayo; cada 8 de diciembre, día de la solemnidad de la Inmaculada Concepción convergen peregrinaciones masivas provenientes de la ciudad de Buenos Aires y localidades de la zona. En 2013 se concluyó una afluencia más de dos millones de fieles llegando en peregrinación a Luján.

Las peregrinaciones han supuesto a lo largo de la historia un fenómeno de dominio y expansión y estabilización de la fe que repercute en lo socio económico ya que favorece la revitalización religiosa y económica de los territorios y habitantes por donde se establecen los caminos que llevan a la virgen y su basílica. Para instaurar estas peregrinaciones, la Iglesia les otorga una proliferación de actos milagrosos en torno a estas vírgenes a las que se rodean de misterio y santidad. La realidad política de las peregrinaciones a lago de la historia es que suponen una gran fuente de difusión de la fe católica logrando más adhesiones a la institución, el afianzamiento del poder de sus dogmas y la multiplicación de donaciones e ingresos para la Iglesia Católica de Roma. Las peregrinaciones marianas en América siguieron la estela del éxito obtenido desde la Edad Media con la peregrinación más importante de la historia cristiana, el llamado Camino de Santiago. La peregrinación más larga de Europa que desemboca en Santiago de Compostela, Galicia, para visitar las reliquias del santo y su enorme catedral. La introducción de la figura de la Inmaculada Concepción conllevó todos estos fenómenos milagrosos alrededor de las imágenes marianas y la conversión masiva de indígenas que creían con más facilidad en imágenes y tallas creadas en algunos casos con rasgos indígenas, como la Virgen de Guadalupe.

Sin embargo, la introducción del dogma de la Inmaculada Concepción al continente afectó no solo a la espiritualidad, sino también de una manera especial al rol al que quedó reducida la mujer indígena con ocasión de la conquista, y hasta la propia mujer hispana, como lo ha puesto de relieve José Oscar Beozzo¹⁷. Según Vilma Moreira da Silva, en algunos sectores de Occidente se estaba dando una explotación del culto a la Virgen María reduciendo el modelo mariano a una feminidad ideal exaltando las virtudes, que se decían en la época, propias de la mujer, como la modestia, la aceptación, pasividad, resignación, sumisión, humildad, etc., reduciendo cultural y alienantemente la dimensión y el rol social del ser femenino.

Reflexiones finales

La iconografía mariana en América está enmarcada en los sistemas de dominio iconográfico de los que se valió la corona para la conquista política y espiritual de América. El nuevo sistema social basado en la otredad y la creación del indio como sector explotado, requería de la figura maternal de la virgen como intercesora ante el dios cristiano y a su vez como figura poderosa y milagrera de conquista como la Virgen de Luján como representación de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, la colonización de lo espiritual conllevó negociaciones y tensiones culturales de las que surgió toda una cultura visual basada en iconografías sincréticas como la Virgen del Cerro del Potosí al servicio del poder colonial, surgiendo representaciones destinadas al control religioso y aculturación de la población indígena. Por ello, no se puede hablar de se dio una reproducción del arte occidental en América para anular las representaciones preexistentes, lo que hubiera supuesto más resistencia por parte de los nativos a su sometimiento, sino que el resultado fue más bien el surgimiento del arte de conquista con las representaciones marianas como máxima representación y devoción por la popularidad que alcanzaron en el territorio, enriqueciéndose su lenguaje representativo con las formas iconográficas nativas hasta conseguir la deseada conquista espiritual a través de los nuevos significados y valores identitarios propios del territorio americano.

Notas

1. Steve J. Stern, en su obra *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española Huamanga hasta 1640* pp. 2 - 39; y Ana María Lorandi en *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso. Guerra y sociedad en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII*, pp 1-41.
2. Salinas, María Laura, “Trabajo, tributo, encomiendas y pueblos de indios en el nordeste argentino. Siglos XVI-XIX”, *Revista Iberoamericana*, IX, 34 (2009), pp 21- 42.
3. “Leyes de Burgos de 1512 y Leyes de Valladolid de 1513”, publicado en “Fundación para el desarrollo provincial” (Burgos, 1991), p 21.
4. Originalmente *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los Indios*.

5. Antes de la ocupación del continente había sociedades de cazadores-recolectores: *pericúes, guaycuras, cochimíes*; pero también sociedades de culturas más avanzadas con sistemas estatales que se extendían sobre varios miles de kilómetros: en Mesoamérica el Imperio azteca, el Imperio *purépecha* y los cacicazgos mayas en Yucatán. En América del sur destacaban en el centro de Colombia la confederación *muísca*.
6. Pasztory, Esther, *Thinking with things, Towards a New Visions of Art*. University of Texas Press, Austin. Parte 2, pág 11.
7. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Pinceton University Press, 1960.
8. Capoche, L. 1959 [1585] *Relación General del Asiento y Villa Imperial de Potosí y de las Cosas más Importantes a su Gobierno*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
9. Ramos Gavilán, 1976, Lib. II, cap XVIII.
10. Daniel, s.II d.C., 31 y ss.
11. La versión castellana de la cita es propuesta de traducción de Andrés Eichmann de la original. “Partusuirginisestlapis sine manibus de monte praecisus, ubinullushominumoperatusest, nullatransfusaconcupiscentia, sed sola fidesaccensa, et Verbi caro concepta” (San Agustín, Enarrationes in Psalmis, 101, 1).
12. Eichmann Andrés, “La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 42, 2007, Mendoza (Argentina), U. N. de Cuyo, ISSN: 0556-5960, pp. 33-53.
13. Jorge Paredes Laos, <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/revelacion-imagenes-390250>
14. En VARGAS UGARTE, O. c., p. 14, está la cita de la *Crónica Miscelánea de Jalino*, escrita por Fr. Antonio de Tello.
15. Hernández González, Salvador, *Devociones marianas de gloria y órdenes religiosas en Andalucía*. SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, 2012, pp. 107-120.
16. STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. Citado en web <http://www.loslaberintosdelarte.com/single-post/2017/12/08/La-Inmaculada-Concepci%C3%B3n-en-el-arte-creaci%C3%B3n-de-una-iconograf%C3%ADa>
17. BEOZZO, José Oscar, “A mulher indígena e a Igreja na situação escravista do Brasil colonial”, en AA. VV., *A mulher pobre na história da Igreja latino-americana*, Sao Paulo, 1984, pp. 70-93.

Referencias Bibliográficas

- Beozzo, J. O. (1984). “A mulher indígena e a Igreja na situação escravista do Brasil colonial”. En VV. AA, *A mulher pobre na história da Igreja latino-americana*, Sao Paulo. pp. 70-93.
- Bonfil Batalla, G. (1972). “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”. *Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Vol 9.
- Capoche, L. (1959 [1585]). *Relación General del Asiento y Villa Imperial de Potosí y de las Cosas más Importantes a su Gobierno*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

Daniel, s.II d.C., 31 y ss.

De Tello, A. *Crónica Miscelánea de Jalino*. Citado en VARGAS UGARTE, O. c., p. 14.

Eichmann, A. (2007). “La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 42. Mendoza (Argentina), U. N. de Cuyo, ISSN: 0556-5960, pp. 33-53.

Foster, G. M. (1962). *Cultura y conquista*, Universidad Veracruzana, Xapala.

Gisbert, T. “El Cerro de Potosí y el dios Pachacámac”, Vol 42, N° 1, *Revista de Antropología Chilena*, pp. 169- 180.

Guérault, J. A. (1961). *La virgen de Luján y su santuario. Síntesis histórica. Evocaciones*. 90 páginas (1a. edición). Buenos Aires. Editorial Baraga.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion*. Pinceton University Press.

Hernández González, S. (2012). *Devociones marianas de gloria y órdenes religiosas en Andalucía*. SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, pp. 107-120.

_____. (1991). “Leyes de Burgos de 1512 y Leyes de Valladolid de 1513”. Publicado en *Fundación para el desarrollo provincial*. Burgos, p 21.

Lorandi, A. M. (2002). *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso. Guerra y sociedad en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII*, Barcelona: Gedisa.

Male, E. (2012). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro.

Paredes Laos, J. (2015). *La revelación de las imágenes*. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/revelacion-imagenes-390250>

Pasztor, E. (2015). *Thinking with things, Towards a New Visions of Art*. University of Texas Press, Austin. Parte 2.

Ramos, G. (1976). Lib. II, cap XVIII.

Salinas, M. L. (2009). “Trabajo, tributo, encomiendas y pueblos de indios en el nordeste argentino. Siglos XVI-XIX”, *Revista Iberoamericana*, IX, 34, pp 21- 42.

San Agustín. *Enarraciones in Psalmis*, 101, 1.

Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial.

Stratton, S. (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Summary: From antique times, art has been used to communicate both beliefs and aesthetic values of societies and as a mechanism of control of the ruling class. This article aims to analyze the Marian Art in Latin America during the first decades after the Castile Crown conquest, the symbolic struggle that took place over that “Conquest of the imaginary” period and the emergence of a proper identity expression through triangle-shaped mestizo virgins such as *Virgen del Cerro de Potosí*, the *Inmaculada Concepción* and *Virgen de Luján*.

During the first years of the conquest, the faithful, far from leaving their old cults behind, added the new Marian miracles situated in hills (previous places of pre-Columbian worship to Pachamama), leading a syncretism among religions. The old virgins were not fully

imposed but adapted by using domestic manufacture and indigenous features. As a result, a Marian art would arise as a reflection of a new stage in the continent with new meanings and mestizo iconographies following negotiations and cultural tensions. In pursuit of the miraculous virgins favor, pilgrimages have become the trigger of local economies and have consolidated the power of the church until today.

Keywords: Marian art - Mixture - Identity - Triangle-shaped virgin - Inmaculada Concepción.

Resumo: Desde a antiguidade a arte tem sido utilizada para comunicar crenças e valores éticos das sociedades e também como mecanismo de controle da classe dominante. Neste artigo se analisará a Arte Mariano na América Latina durante as primeiras décadas posteriores à conquista da Coroa de Castilha, a luta simbólica que ocorreu neste período de “colonização do imaginário” e o surgimento de uma expressão de identidade própria, através da iconografia de virgens mestiças triangulares, como a Virgem do Cerro de Potosí, a da Imaculada Conceição, e a Virgem de Luján.

Durante os primeiros anos da conquista os novos fiéis não abandonaram seus antigos cultos, pelo contrário, somavam os novos milagres marianos situados nos cerros (anteriores lugares de culto pré-colombiano a Pachamama), dessa forma se produziu um sincretismo entre as religiões. As antigas virgens não foram impostas completamente, adaptaram-se, através da manufatura local e características indígenas. Surgirá a Arte Mariano resultado da nova etapa no continente, com outros significados e iconografias mestiças após negociações e tensões culturais. As peregrinações buscando o favor das virgens milagrosas têm se tornado até hoje, disparadores das economias locais e afiançara o poder da Igreja.

Palavras chaves: Arte mariano - Mestiçagem - Identidade - Virgen triangular - Imaculada Conceição.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: El examen de la campaña electoral celebrada en 2015 en Argentina permite establecer una serie de regularidades acerca de la gramática de producción de las imágenes fijas e imágenes en movimiento oficialmente constituidas por la fuerza política Cambiemos. La composición de su estructura visual y audiovisual correspondió a una instancia de obliteración del itinerario de la historia que antecedió a la candidatura presidencial de Mauricio Macri. De este modo, se recreó su imagen en calidad de ciudadano privado de vocación de poder y cuyas acciones, en tanto empresario y funcionario en ejercicio, no revistieron injerencia en el curso de la Argentina reciente. La memoria colectiva que propiciaron los dispositivos de campaña revocó el emblema de sus funciones y su candidatura, por tanto, ha sido investida del favor que proclama la novedad y la renovación. En este sentido, la instrumentación de recursos de ficcionalización en la configuración de la puesta en escena de las diversas producciones de propaganda sustanció la unidad de la medida que rigió a las operaciones de comunicación proselitista.

Palabras clave: Campaña electoral - Candidato - Propaganda - Imágenes - Historia.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 111-112]

(*) Licenciando en Comunicación Social, orientación Planificación Comunicacional (UNLP); Magíster en Estética y Teoría de las Artes (UNLP); Doctorando en Artes (UNLP); Becario interno de Finalización de Doctorado, CONICET (2019-2021).

1. Introducción

Sé que en el siglo XIX hubo acuarelas impresionistas muy hermosas; sin embargo, si yo tuviese que representar hoy este paisaje, simplemente haría una foto. Houellebecq (2010, p. 126).

El estudio de las imágenes fijas y en movimiento de la alianza Cambiemos –pertenecientes a la campaña electoral argentina del 2015–, devino subsidiario de la contienda por la

jefatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires –CABA–, celebrada en 2007. A partir del análisis de las mismas se sostiene que una serie de regularidades plásticas aseguró la unidad de la información consensuada por esta fuerza política que actualmente integra la gestión del gobierno Nacional. El examen del material significativo de los dispositivos tecnológicos de alcance masivo y de carácter tradicional difundidos en dichas oportunidades develó, tanto más que la exposición, el ocultamiento de lo que Jean - Luc Parodi (1998) denomina actos duros, conexos a la historia pública o privada de los candidatos a la obtención de cargos ejecutivos/políticos.

A través del reconocimiento de las marcas del sujeto de la enunciación que exhibieron las imágenes visuales y audiovisuales concernientes a las fórmulas de Propuesta Republicana –PRO–, en 2007 y de la Alianza Cambiemos en 2015, integrada en ambas ocasiones por Mauricio Macri y Gabriela Michetti, se reconstituyó una gramática de producción (Verón, 1993) abocada a la oclusión de la historia del candidato principal, la cual se instaló con *tiempo cero* en el curso de la Argentina reciente.

Para ello se han seleccionado dos muestras pertenecientes a distintos regímenes de representación. La fotografía examinada en la sección inicial ha sido obtenida por un matutino de tirada nacional, el cual registra un acto de campaña difundido en modalidad de directo por los medios audiovisuales de comunicación. Por el contrario, la segunda serie se compone de tres fotogramas pertenecientes a un *spot* audiovisual elaborado por los equipos de asesores oficiales y cuya constitución remitió a la técnica denominada grabado.

2. Lo decible y lo visible

La fotografía que se expone a continuación, muestra el acto de campaña del lanzamiento de Mauricio Macri y Gabriela Michetti a la alcaldía de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta imagen es mayormente recordada por la presencia de una niña en un estrado situado en el centro de un área contaminada por residuos en Villa Lugano desde la cual, el candidato expuso su plataforma de gobierno (Ver Figura 1). El acto de prensa anunciado por los órganos de campaña del PRO fue ampliamente difundido y sus principales enunciados reproducidos en los titulares de los diarios de mayor alcance nacional¹. Su composición se estructuró en una relación entre lo decible y lo visible, en la cual lo segundo no debía exhibir demasiado y lo primero, relatar lo suficientemente necesario para obtener el consentimiento del espectador².



Figura 1. Lanzamiento oficial de campaña del PRO (La Nación, 27 de febrero de 2007).

La relación entre el sentir y el pensar que una imagen estimula y de una palabra que guía su visionado conforma una narración audiovisual propuesta a silenciar, por ejemplo, las voces de los cuerpos que interpela y proclama en su discurso. De la niña se sustrajo un aspecto de su experiencia representada en su cuerpo, el que ha sido incorporado en el acto de apertura en tanto rostro que oculta y a la vez que muestra, la pobreza que distingue a un barrio socialmente marginado. Se exhibió a la niña en un basural a modo de figura simbólica de una condición que comprende al conjunto de actores que intervienen en la barriada, cuya situación no puede ser objeto de representación sino a través de su conversión en un rostro y cuerpo identificables. Por lo tanto, la presencia de la joven confirió entidad y posibilidad de asimilación, con respecto al espectador de la imagen, de una dinámica social mayormente prefigurada por la carencia en el orden de la materialidad. El discurso del candidato organizó a los elementos que lo circundaron y prestó su voz a la voz de la joven cuya palabra anuló. A este respecto, Rancière indica:

Los cuerpos presentes en la pantalla no tienen la autonomía capaz de permitirles hacer su síntesis. La denuncia de los estereotipos de la imagen les sustrae su poder de habla. Y lo devuelve a la voz soberana que organiza la confrontación sin fin entre los lugares comunes del discurso y la brutalidad de las imágenes que los interrumpe, entre los estereotipos visuales y la palabra poética que ahonda su evidencia (Rancière, 2012, p. 117).

La rueda de prensa de Macri se abocó a representar un cuadro de situación que, aun siendo citada en un espacio no intervenido por los equipos de propaganda del PRO, sugiere la utilización de sus elementos compositivos. La estética del lugar y el cuerpo de la niña han sido narrados a través de la voz del candidato, recortando de ésta su subjetividad y de aquel, las causas que promovieron su estado de descomposición. Una vez más, la relación

entre lo decible y lo visible se estableció en el contacto de una autoridad que anuncia su discurso incluso cuando calla, y una cartografía suburbana al servicio de la escena.

2.1. Testigos mudos de la puesta en escena

De la joven se exhibió un cuerpo no historiado. No presentó biografía que la distinguiese como a un ser único, autónomo e irrepetible. La captura fotográfica la ubicó más bien en tanto elemento de representación estética, la cual reunió cuerpos ausentes atravesados por situaciones equivalentes de engaño, despojo y fragilidad. La instantánea reprodujo, de esta manera, un sistema de desemejanzas con relación al uso del poder de los discursos, y a las implicancias que suscitó participar en su constitución en calidad de oyente pasivo, genérico y circunstancial.

En los días posteriores a su lanzamiento para la obtención de la alcaldía, Macri aseguró que “todo el mundo piensa mal, en vez de pensar bien (...). Hay que entender que yo actué en forma espontánea, como creo –que actuaría–, una persona normal. Viene una nena a darme afecto, me conmueve, me dice «me quiero quedar acá con vos», y yo empecé. La verdad, me sentí acompañado, no me pareció algo feo” (Clarín, 2 de marzo de 2007). Si la presencia de la niña en el estrado ha sido circunstancial u obedece a una planificación proyectada por los equipos de comunicación del PRO, lo inadmisibles, en cualquier caso, es su instrumentación como objeto de propaganda electoral:

La fotografía se ha convertido en arte al poner sus propios recursos técnicos al servicio de esta doble poética, al hacer que el rostro de los anónimos hable dos veces, como testigo mudo de una condición inscrita directamente en sus rasgos, sus costumbres y su entorno, y como poseedores de un secreto que no sabremos jamás, un secreto guardado por la misma imagen que nos lo entrega (Rancière, 2011, p. 35).

Entre Macri y la niña, y de modo indistinto con respecto a la dimensión recurrida, no existió una medida de lo común que los convocase en el reparto de oportunidades. En este caso, se trató de una fotografía constituida a través de una asociación de cuerpos, elementos y objetivos no equivalentes, debido a que reunió heterogeneidades y vinculó incompatibilidades. Además de la división etaria y económico social que atravesaron a las dos figuras que dispusieron a la imagen, la mayor distancia y la menor equivalencia, se tradujo en los intereses guiados de los protagonistas. Si la joven sólo se acercó al estrado debido a la extrañeza de aquello que pasaba allí, o bien ha sido señalada su presencia por los hombres de campaña del PRO, lo cierto es que Macri operó con un ejercicio de carácter absoluto toda vez que recurrió a la niña para otorgar un cuerpo de imagen al discurso que pronunció. La violencia a la cual la joven ha sido sometida es de carácter simbólico y conceptual reafirmando –al mismo tiempo–, la posición de dominio que prevalece en la figura de quien habla y de la debilidad de quien escucha. La conjunción de los cuerpos que reglaron a la imagen concernió a la reunión de elementos dispares, usualmente entendidos en sus propios universos de significación, y devueltos, en este caso al espectador,

en otra escena reconfigurada por una nueva distribución de la visibilidad. Este recurso de comunicación ha sido empleado en la contienda proselitista no con objeto de promover una situación de cambios sustanciales sino para reafirmar en un contexto electivo, una vez más, la voz de autoridad del candidato del PRO sobre sus competidores ocasionales e incluso sobre los hipotéticos gobernados.

2. 2. La política desnuda

La niña actuó al servicio y orden del PRO en conformidad con el ejercicio de sindicar una condición económica y social que ostenta altos índices de indigencia, de modo que la imagen que la fotografía expuso no se correspondiese sino con lo real que afecta a vecinos de la Ciudad. El mecanismo de su diseño procuró omitir su instancia de enunciación, de modo que se excluyó a sí mismo del proceso de construcción de la localidad, reconvienida en escenario de filmación de un acto de propaganda de oposición.

La condición absoluta de la representación organizada desde el PRO entendió a la otredad como elemento de campaña electoral. La presencia de la niña junto al candidato cifró otro mensaje calculado en sus horizontes pretendidos. La inscripción que luce la remera destacó un grito a la vez que un ahogo que lo condujo: “Yo amo a la Argentina”. En efecto, se lee en la prenda lo que la voz de la joven no dice y quizás tendiese a hacerlo, o bien lo que el partido político instituyó que la niña exprese con su cuerpo silenciando su voz.

El reparto de los roles asumió, constató y reafirmó la posición de autoridad de Macri y de debilitamiento de la joven violentada. La relación que se estableció entre uno y otra es siempre desigual, debido a que –entre otros aspectos–, se ejerció la soberanía del uso de la discursividad, la facultad para visibilizar una problemática, la potestad de los recursos de la gestualidad de los cuerpos, y la regulación de los tiempos en los que debió mediar esta asociación forzosamente articulada.

El grado de lo común y la participación igualitaria parecen no ser objeto de preocupación por parte de los órganos de conducción del PRO, sino tan sólo la puesta en valor de los mecanismos de instalación de un candidato. El ejercicio de disociación entre su nombre y su historia, puesto al servicio de la reconvención de la memoria colectiva, comenzaba en 2007 a amanecer en el mapa de las contiendas electorales de orden ejecutivo.

3. Año 2015: *Vamos Juntos*

El politólogo Oscar Landi (1992a) afirma que el advenimiento de los medios masivos de comunicación –sucedido en Argentina en los ‘80–, fue oportunamente advertido por la clase dirigente para recomponer su desgastada voz enunciativa en calidad de institución de representación³. La primacía del uso de la palabra, por caso en actos de gobierno, fue reemplazada por regímenes de representación audiovisual a través del despliegue de una operatoria de comunicación más corporal que discursiva, menos programática que consagradamente gestual:

El ciclo de democratización política, que protagonizaron diversos países latinoamericanos a lo largo de la década del '80, fue precedido y acompañado por significativas transformaciones en los circuitos, lenguajes y géneros de la comunicación social. Cuando la apertura y liberalización comenzaron a conformar nuevos escenarios políticos, la TV de estos países ya había conquistado públicos masivos con los cuales compartía nuevas claves de desciframiento de imágenes, indicios, gestos y palabras (Landi, 1992a, pp. 37-38).

La federación entre la política y la televisión ha sido y resulta aún sustancial incluso a comienzos de un siglo regido por un ciclo tecnológico dominado por las redes sociales de Internet. Es en este contexto, la Alianza Cambiemos realizó durante el 2015 una serie de piezas de propaganda pertenecientes a los géneros visual y audiovisual, en las cuales se reiteró una puesta en escena que exhibió cuerpos políticos y civiles, objetos de utilización cotidiana, y espacios públicos y privados ostensibles de una materialidad inconclusa y en estado de corrupción. Las acciones replicadas dieron cuenta de un candidato atento a los conflictos irresueltos, constructor de una práctica política renovada y oportuno a fijar, a través de una intervención no mediada con la ciudadanía, nuevos mandatos y modos de ejercicio de autoridad⁴.

3.1. La ejemplaridad de Sandra

La serie de muestras seleccionada corresponde a un *spot* titulado *Con Sandra en Corrientes, Vamos Juntos*⁵, difundido durante la primera jornada de elección, y que resume el precepto narrativo adjudicado a los cuerpos, objetos y espacios que han prevalecido en la campaña nacional de la Alianza Cambiemos. La grabación comprende, a través de dos planos secuencia, el encuentro entre el candidato presidencial –Macri–, y una vecina de una localidad correntina, acontecido en un espacio público e inmediato a la vivienda de quien resulta sorprendida debido a la visita, presumiblemente imprevista, del candidato presidencial.

En este sentido, la narración adjudicada a los cuerpos político y civil se desarrolla en los siguientes actos: Sorpresa (Ver Figura 2) + Corroboración (Ver Figura 3) + Gratitud (Ver Figura 4):

- Sorpresa: Sandra y su hija descubren la llegada de Macri. Se produce su desconcierto ante la heterogeneidad de los elementos que componen a la imagen. “¿Quién va a creer que Macri anda caminando nuestro barrio?” (00.01).
- Corroboración: la cámara muestra a Macri, en efecto, caminando en dirección a Sandra. No se observan elementos que indiquen la presencia de acompañantes, asesores y agentes de prensa (00.04).
- Gratitud: Sandra y su hija saludan a Macri. Cierra la imagen un paratexto electoral (0010).



Figura 2 (arriba): Fotograma del spot “Con Sandra en Corrientes” (Cambiemos, 2015). Fuente: https://youtu.be/_mBNvkRxs8?list=PLA. **Figura 3 (centro):** Fotograma del spot “Con Sandra en Corrientes” (Cambiemos, 2015). Fuente: https://youtu.be/_mBNvkRxs8?list=PLA. **Figura 4 (abajo):** Fotograma del spot “Con Sandra en Corrientes” (Cambiemos, 2015). Fuente: https://youtu.be/_mBNvkRxs8?list=PLA

El espacio en el que sucede la grabación se corresponde con una arteria de tierra en la que se aprecian desnivelaciones, perros sueltos y viviendas carentes de revestimiento adecuado. Se trata de una calle que opera en cuanto sinécdoque de un barrio que la incluye en calidad equivalente a las vías dispuestas fuera del cuadro de la imagen. El objeto principal que prevalece en posición de profundidad de campo se trata de un carro de tiro utilizado para recolectar residuos. En suma, los cuerpos, el espacio y los objetos configuraron la unidad de la medida a través de la cual Macri se reinventó a sí mismo, en carácter estrictamente de Mauricio.

3.2. *Siempre cerca de ti*

El registro audiovisual *Con Sandra en Corrientes* contribuye a la inauguración de un fundamento común entre las sociedades política y civil. En este sentido, resultaría impreciso determinar la esfera a la que Macri pertenece, representadas en esta ocasión su palabra y su visualidad de modo discontinuos en relación a un concepto extendido acerca de un hacer político asociado a un candidato presidencial, si no fuese a través del examen de las marcas del sujeto de la enunciación⁶.

La visita acontecida en la localidad correntina resultó nuevamente artificiosa. El recurso filmico que consiste en presentar dos imágenes contiguas a través de un plano secuencia, y no por intermedio de la técnica de montaje, no asegura, sin embargo, la resolución natural de las acciones que representa el registro audiovisual. La sorpresa de Sandra y de su hija, seguida de la constatación de la presencia de Macri allí en su barrio, han sido rodadas en un plano secuencia, en cuyo desplazamiento no se observan huellas visibles de la enunciación compuesta por los órganos de comunicación de la Alianza Cambiemos. No obstante, la presencia de la cámara atestigua por añadidura la concertación y puesta en escena del encuentro sustraído al servicio de la propaganda electoral.

Los pronunciamientos lingüísticos remiten a Sandra. Es ella, o mejor aún, a través de ella que la Alianza Cambiemos posicionó su discurso recurriendo al cuerpo y a la voz de Sandra, a la cual Macri responde, sin mayores escenificaciones, “¡Hola! ¡Hola!” (00.06). Una voz en off culmina la representación aludiendo a la fuerza política a través de su lema *Vamos Juntos* (00.08).

El *spot* se trata de una pieza de propaganda que replica la estructura visual/audiovisual que prevaleció en la campaña 2015 y que reenvía al acto de lanzamiento a la jefatura de Gobierno de la CABA, en el año 2007. En ambos casos, se exhibieron cuerpos civiles sustraídos a su individualidad y asimilados a la reconducción de la memoria que Macri estableció en razón de su presencia en zonas económicamente marginadas. El candidato que caminó solitario en la vecindad lo hizo asimismo privado de pasado y ausente de su historia. Las imágenes han sido recortadas en el tiempo, del cual se destacó una instancia presente y adecuada al tiempo de la grabación electoral.

4. Campaña y Marginalidad

Las contiendas electorales se establecen en razón de la utilización de recursos artísticos y comunicacionales, con objeto de instalar y posicionar un candidato, una agenda que guiará la campaña y una imagen pública indicativa de las competencias del oferente político. En una sociedad industrial avanzada, las imágenes fijas y en movimiento operan como dispositivos medulares en el campo de la comunicación de masas⁷.

La campaña de elección 2015 de la Alianza Cambiemos trasladó al ámbito nacional un estilo de composición de sus producciones de propaganda reconocible en sus antecedentes inmediatos, pertenecientes al PRO, incluso desde sus primeras acciones proselitistas. Asimismo permitió establecer una multiplicidad de operatorias teóricas que circunscribieron a las unidades focales seleccionadas, constituyentes del nivel supra unitario que desempeñó la contienda de elección. En este sentido, el PRO ha recurrido, en la década 2005-2015, a la instrumentación de recursos comunicacionales tan inciertos como expositivos de la carencia del orden de la materialidad. Desde el retorno a la democracia (1983), en la República Argentina han sido numerosas las ocasiones en las cuales la clase dirigente expuso su plataforma de gobierno en espacios abiertos y públicos. Tristemente extendida ha sido y aún lo es, la presencia en sitios marginales de los envíos televisivos en carácter de relatores y comentaristas de la pobreza en territorio ajeno. Sin embargo, no abundan ejemplos acerca de la fuerza ejercida por el campo político hacia los sectores económicamente más vulnerables, que exhibiesen una ostentación de violencia similar a la reflejada en el inicio de la contienda ejecutiva a la alcaldía de la CABA, en 2007.

5. La caducidad de la memoria

La campaña presidencial de la Alianza Cambiemos debió contrapesar, en un período anterior a la exposición de propuestas y a sus vías de solución posibles, las debilidades constitutivas de la imagen de su candidato. Es en este sentido que los dispositivos de propaganda analizados –con motivo de la elección 2015–, han sido conducidos a la reconversión de la historia de Macri, cuyas operaciones públicas más expuestas comprendieron su participación en empresas familiares, la inclusión en el deporte a través de la dirigencia de un club de fútbol, y el ejercicio de gobierno de la jefatura de la CABA. Las fotografías y las piezas audiovisuales elaboradas para difundir en la televisión, cuyas características fueron definidas por Landi (1992), constituyen modelos acerca de la utilización del arte con motivo no ya de preservar la historia y la memoria sociales, sino contrariamente instituir ambigüedad e imprecisión.

Si el arte de propaganda, examinado por Toby Clark (2000)⁸, y el estudio de la imagen realizado por Peter Burke (2005)⁹, en carácter subsidiarios de fuentes tradicionales de información, permiten reconstruir períodos históricos a través de tales registros, entonces es posible reconsiderar a los dispositivos de la campaña 2015, en valor de las funciones que les fueron atribuidas por los órganos de comunicación de la Alianza Cambiemos. Al respecto, Parodi (1998) asevera que “el «ser» político de un actor está estructurado de un modo tan vigoroso por los actos graves que ha acumulado durante su carrera, que éstos

pueden hacer inaudible el «discurso» cotidiano que emite” (p. 249). Por tanto, los actos duros referidos a la historia de Macri, en carácter de evocadores, clasificadores y diferenciadores (Parodi, 1998, p. 248) de su pasado reciente, han constituido los ejes sobre los cuales han operado los recursos de ficcionalización dispuestos en la serie de dispositivos tecnológicos examinados. En efecto, el semiólogo Verón asegura que

La actualidad de la televisión es una puesta en escena que tiene que ser negada (...). Una puesta en escena que no se reconoce como tal es aquella que oculta el hecho de que, en el lugar de lo que se nos muestra, podría habérsenos mostrado otra cosa (Verón, 1999, p. 95).

Esta circunstancia corroboró la utilización de las imágenes electorales en calidad sustituyente de la realidad a la cual sucedieron sólo en un aspecto o condición. Por lo tanto, es posible fijar la mirada, en relación a la figura 1, en la presencia del candidato en un bolsón de residuos, en la gestualidad que acusó con sus manos, en el atuendo informal que vistió, en la joven que lo secundó, en la inscripción de la prenda de ésta, en la edificación planificada o circunstancial de la plataforma sobre la cual ambos se situaron, incluso en el espacio fuera de campo hacia el que Macri dirigió su discurso.

La operación que aquí interpela consiste en la reducción de la joven en calidad de sustituto de una realidad que, debido a su propia naturaleza, un dispositivo tecnológico no puede suplantar. Es en este sentido que el cometido del lanzamiento de campaña consistió en revelar una situación de pobreza, o la pobreza sin mediación, a través del cuerpo de la niña y de un espacio de la vecindad que constataste la marginalidad en la que habita. No obstante, dicha revelación estuvo investida de un ocultamiento tanto mayor que la información social relevada a través de la imagen. La figura de Macri surgió sustraída a su pasado, prontamente reconvenido en ciudadano cuyas acciones en el orden de lo civil no revistieron mayores injerencias en el curso de la contemporaneidad, a la vez que de la joven se omitieron los rasgos de su subjetividad. Sin embargo y a través de los mandatos de los equipos de campaña del PRO, la propaganda política no relató sino una escenificación del dolor ajeno, finalmente incorporado a la trama proselitista del año 2007, a la vez que sustentó la renovación de las prácticas políticas argentinas a través de la candidatura de Macri.

En definitiva, el examen de este antecedente esclarece las modalidades de las composiciones visuales/audiovisuales que prevalecieron en la campaña presidencial de Cambiemos 2015.

6. Consideraciones finales

La intervención de Macri en el curso de la política nacional dispuso la clausura de su participación en el ámbito de la gestión privada. Las imágenes electorales determinaron un objeto de estudio acerca de un ejercicio dialéctico de poder entre dos instancias ya no antagónicas sino inclusivas entre sí. La supresión de la historia y la reinención de la memoria contemporáneas han compuesto un cuadro duplicado de un movimiento de apertura cerrándose, y de inauguración aboliendo al mismo movimiento que lo constituyó.

Los relatos que narran las imágenes electorales representaron a Macri exponente de la sociedad civil, y en desacuerdo con las prácticas partidarias de las cuales la Alianza Cambiemos, sin embargo, es uno de sus mayores fundadores. La pobreza material instrumentada en la puesta en escena de las propagandas ha sido restada a su historia, y conducida al servicio de una memoria que no reconoce la participación pública de Macri en las últimas décadas de la política argentina.

El registro filmico de la llegada escenificada del candidato a la localidad correntina, que suscita asombro en la figura de Sandra, desempeñó la función de signo simbólico acerca de la renovación que supondría la participación de Macri en la contienda nacional, debido a que el carácter transparente e inmediato que lo auxilia no refleja la opacidad que en verdad lo determina.

El arte visual/audiovisual ha sido instrumentado de acuerdo a una lógica de revocación de la historia y de recomposición de la memoria, en el curso de una campaña política sustanciada en criterios de inautenticidad.

Notas

1. Imagen recuperada de: <https://www.lanacion.com.ar/>
2. En este sentido se expresa Peter Burke, cuando asegura que “tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las diferencias sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella” (Burke, 2005, p. 32).
3. En este sentido, el autor señala la ruptura que supuso, en el caso argentino, la asunción del gobierno electo en 1983 en relación al último período dictatorial: “en fases de aperturas postautoritarias y en épocas de estabilidad institucional, la TV constituye en su lenguaje los espacios más propios de la política: el debate parlamentario, el discurso presidencial, la conferencia de prensa, el acto, la manifestación, etc. Pero en épocas de crisis social, de debilitamiento de la representación y (de) la credibilidad partidaria, cuando el candidato debe enviar el mensaje de estar situado por fuera del sistema y la clase dirigente, la TV captura la política desde sus géneros propios como medio (...). Cuando la política aparece como una acción lejana de la gente y la crisis erosiona las palabras y los discursos, las relaciones entre el político y la población suele(n) rehacerse en las claves de un contacto cultural sostenido en un conjunto de géneros y entretenimientos” (Landi, 1992b, pp. 95-96).
4. Esta síntesis ha prevalecido en las tres instancias de elección en 2015, correspondientes a las Primarias, Abiertas, Simultáneas y Obligatorias (9 de agosto); la primera jornada de elección (25 de octubre) y la hasta entonces inédita celebración del balotaje (22 de noviembre).
5. Disponible en https://youtu.be/_mBNvkRxs8?list=PLA. La estructura iterativa del spot se reitera en la serie de propagandas difundidas por Cambiemos en 2015. Por lo tanto, ha sido escogido en tanto muestra de carácter intencional.
6. Es en este sentido que deben comprenderse las conclusiones de Inés Pausadela e Isidoro Cheresky: “las elecciones constituyen una oportunidad inmejorable para estudiar de un modo riguroso la evolución de los dispositivos de la representación política, y en particu-

lar la evolución y las transformaciones de los partidos y las fuerzas políticas” (Pausadela y Cheresky, 2004, p. 30).

7. Al respecto señala Jacques Gerstlé que los retadores “se distinguen apareciendo físicamente en la imagen, convocando al cambio, haciendo hincapié en las posturas y denunciando las insuficiencias de la administración saliente (...). Las cualidades personales de los candidatos se verbalizan en el discurso, pero también se expresan visualmente” (Gerstlé, 1998, pp. 228-232).

8. El historiador del arte ha señalado que “por lo general, los diversos modos de comunicación empleados por un gobierno o un movimiento político se unen en un programa más o menos sistemático. Y a menudo el arte actúa dentro de ese sistema en estrecha relación con imágenes compatibles de películas, revistas, anuncios, música popular y, más recientemente (y con más fuerza), de la televisión y redes informáticas” (Clark, 2000, p. 13).

9. El autor de *El Renacimiento italiano* asegura que “el arte puede ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto (...); el arte figurativo a menudo es menos realista de lo que parece (...) más que reflejar la realidad social, la distorsiona (...); el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades” (Burke, op. cit., p. 37).

Referencias Bibliográficas

- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica S. L.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Gerstlé, J. (1998). “La propaganda política. Algunas enseñanzas de la experiencia norteamericana”. En: AA.VV. *El nuevo espacio público*, pp. 224-236. Barcelona: Editorial Gedisa S. A.
- Landi, O. (1992 -a-). “Proposiciones sobre la videopolítica”. En: Schmucler, H. y Mata, M. C. (Coordinadores). *Política y comunicación. ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?*, pp. 33-48. Buenos Aires, Catálogo S.R.L.
- Landi, O. (1992 -b-). *Devórame otra vez. ¿Qué hizo la televisión con la gente? ¿Qué hace la gente con la televisión?* Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Padori, J. L. (1998). “Lo que eres dice tanto de ti que ya no se escucha lo que dices. Reflexiones sobre el equilibrio real entre la acción política y la comercialización de la apariencia en la decisión electoral”. En: AA.VV. *El nuevo espacio público*, pp. 247-257. Barcelona: Editorial Gedisa S. A.
- Pausadela, I.; y Cheresky, I. (2004). “La incertidumbre organizada. Elecciones y competencia política en Argentina (1983-2003)”. En: Cheresky, I.; y Pausadela, I. (Editores). *El voto liberado. Elecciones 2003: perspectiva histórica y estudio de casos*, pp. 13-33. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rancière, J. (2011). “El destino de las imágenes”. En: *El destino de las imágenes*, pp. 23-50. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Rancière, J. (2012). "Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros". En: *Las distancias en el cine*, pp. 105-126. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Verón, E. (1993) "El tercer término". En: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, pp. 87-155. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Verón, E. (1999). "La imagen de una ausencia". En: *Efectos de agenda*, pp. 93-96. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Diarios

Clarín (Argentina), 2 de marzo de 2007

La Nación (Argentina), 27 de febrero de 2007

Publicidades audiovisuales

Cambiamos (2015): *Con Sandra en Corrientes* (en línea). Consultado el día 19 de octubre de 2017. Disponible en: https://youtu.be/_mBNvkRxs8?list=PLA

Abstract: The study of the election campaign held in Argentina in 2015 allows us to establish a number of regularities in the production structure of the still and in motion images officially launched by the *Cambiamos* [Let's Change] political coalition. The composition of its visual and audiovisual structure represented an instance of obliteration of the itinerary in the history preceding Mauricio Macri's presidential nomination. In this way, his image was recreated as one of a private citizen with a vocation for power and whose actions, as a businessman and a staff member on official duty, played no interference in the course of the recent Argentina. The collective memory promoted by the campaign devices reversed the emblem of his duties, and his nomination, therefore, has been vested with the benefit derived from novelty and renewal. In this regard, the use of fictionalization resources in how the staging of the various productions of propaganda was configured substantiated the unit of measure which ruled the proselytizing communication operations.

Keywords: Election campaign - Candidate - Propaganda - Images - History.

Resumo: O exame da campanha eleitoral comemorada em 2015 na Argentina permite estabelecer uma série de regularidades, sobre a gramática de produção das imagens fixas e imagens em movimento oficialmente constituídas pela força política *Cambiamos* (Mudemos). A composição de sua estrutura visual e audiovisual correspondeu a uma instância de obliteração do itinerário da história que antecedeu à candidatura presidencial de Mauricio Macri. Dessa maneira, sua imagem foi recriada como a de um cidadão privado da vocação do poder e cujas ações, como empresário e funcionário público no exercício da função, não revestiram ingerência no curso da Argentina recente. A memória coletiva que propiciaram os dispositivos de campanha, revogou o emblema de suas funções, e sua candidatura, portanto, foi investida do favor que proclama a novidade e a renovação. Nesse sentido, a instrumentalização de recursos de ficcionalização na configuração da encenação

das diversas produções de propaganda substanciaram a unidade da medida que governou às operações de comunicação proselitista.

Palavras chave: Campanha eleitoral - Candidato - Propaganda - Imagens - História.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Escrevendo cartas, produzindo tipos e edificando o todo. A escrita na Companhia de Jesus, entre seus membros: uma escritura que seja edificante¹

Marcelo Augusto Maciel da Silva *

Resumo: Este trabalho se propõe a examinar a prática de escrita de Pedro Lozano, um jesuíta que também exerceu a função de historiógrafo na Companhia de Jesus, em meados do século XVIII. O exercício foi realizado a partir de uma missiva por ele destinada ao Procurador Geral, Pe. Bruno Morales. Sabe-se que a documentação produzida pelos inacianos possui reconhecido valor histórico e etnográfico sendo, por isso, intensiva e extensivamente explorada pelos acadêmicos, assim como por escritores literários. A análise sobre esse tipo de fonte também permite tomar por objeto a prática de escrita desses indivíduos, sobretudo, a partir da reflexão sobre seu “lugar de produção”, bem como sobre a “operação historiográfica” nela empregada, conforme sugeriu Michel de Certeau. Desse modo, não ignorando a existência de uma individualidade na escrita de Lozano, definiu-se –para circunscrever o lugar de onde ele escreve, bem como delimitar a atividade escriturária em si– delinear os limites impostos pela Ordem a partir do exame das Reglas de la Compañía de Jesús, das Constituciones e da autobiografia de Santo Inácio de Loyola. Coadjuvantes no relato de acontecimentos reais, e fazendo uso de uma representação cuja constante era a tensão social, organizava-se um discurso desenvolvido a partir de reiteradas orientações. Estas, expressadas nas cartas e supostamente obedecidas, ao tornar-se prática de leitura e de escrita, ao passo que informavam, também conformavam. Edificavam uma imagem institucional, ao mesmo tempo em que se elaboravam a si. O texto contribuía para a instrução, mas também resultava na construção de seu próprio autor. Se os edificavam, também os identificavam, podendo-se conhecer a Ordem pelo indivíduo, e ao mesmo pelas práticas.

Palavras chaves: Lugar de produção - Jesuítas - Prática de escrita.

[Resumos em espanhol e inglês na página 125-126]

⁽¹⁾ Licenciado para o ensino de História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), também é Mestre em História Latino-americana pelo Programa de Pós-Graduação da mesma universidade. Tem experiência com a pesquisa histórica, atuando principalmente sobre os seguintes temas: sociedades indígenas, cativos, e fronteiras. E-mail: marceloaugustus@msn.com

Introdução

Este trabalho se propõe a examinar uma carta de 01 novembro de 1746, remetida pelo padre Pedro Lozano ao Procurador Geral da Companhia de Jesus, Bruno Morales. Na ocasião, discorreu sobre os acontecimentos recentes, contemplando exaustivamente a situação das fronteiras meridionais das *governaciones* do Rio da Prata e do Paraguai. Assim, destacava os conflitos, versando sobre os ataques ocasionados pelos indígenas e as “decorrentes punições” empreendidas pelos hispânicos. Além disso, a missiva trazia outras informações, relacionadas às dificuldades e sucessos do trabalho missionário.

Nascido em Madrid em 1697, Lozano ingressou na Companhia de Jesus em 1711, chegando a Buenos Aires em 1714. Tornou-se o historiógrafo da referida Ordem apenas em 1730, ocupando o cargo até o seu falecimento, em 1752. Além de ter escrito obras contemplando a história da Província do Paraguai e da própria Companhia de Jesus, teve por obrigação do cargo a responsabilidade de redigir informes às instâncias superiores, de modo a atualizá-las sobre os acontecimentos ocorridos na colônia. Ademais, possui uma vasta produção composta por trabalhos de tradução e biografias, entre muitos outros tipos de registros como informes, documentos jurídicos e cartas anuais (Cargnel, 2007, p. 317).

Junto à missiva que Lozano enviava ao Procurador, anexavam-se duas sínteses de outras correspondências que ele havia recebido anteriormente e agora as encaminhava, assim como fazia com a cópia de um diário referente a uma expedição ao Estreito de Magalhães, além da duplicação de outra carta relativa à missão de *Nuestra Señora de la Concepción de los Pampas*. Tendo em vista que a cópia e as demais sintetizações que realizou apenas reproduzem um conteúdo, toma-se como objeto de análise aquilo que faz da epístola uma produção textual autoral de Lozano, isto é, o “prólogo” que precede às anexações. Assim, o que se segue, toma os seus dizeres apenas como dados complementares de um discurso; já o que interessa são os objetivos de seu texto, que não necessariamente propunha-se apenas a narrar os fatos.

Embora a produção bibliográfica de Lozano não tenha se restringido a livros propriamente ditos de História, pode-se dizer que ao narrar acontecimentos e tecer comentários sobre os mesmos, ele elaborava interpretações e conseqüentemente “fazia a história”. Desta forma, como resultado de uma construção de inteligibilidade sobre dados históricos, seus escritos são, também, uma contribuição à historiografia colonial, e como tal, passível de análise através da “operação historiográfica” (Certeau, 2015, p. 45-111). Logo, busca-se compreender, primeiramente, o “lugar de produção” em que se encontrou e pelo qual se constituiu Pedro Lozano para, então, refletir sobre o procedimento historiográfico orientado pelas normas da Companhia, para, por fim, abordar o texto por ele realizado.

O referido aporte teórico possibilita pensar as narrativas históricas como um discurso ligado a certas operações e definidos por funcionamentos específicos. Desse modo, a escrita, por um lado, uma vez lida torna-se instrumento de ação, por outro, uma vez encerrada apresenta-se um produto que, questionado como objeto, deixa escapar os vestígios de um lugar, de práticas e uma intenção de sentido no discurso. Deste modo, ao inquirir o texto de Pedro Lozano, com o intuito de averiguar seus posicionamentos, busca-se encontrar as marcas do lugar que o precedia, como também os vestígios das práticas imbricadas em seus procedimentos, além da representação do mundo que fazia.

A abordagem de uma determinada história, sob a compreensão de que esta resulta da articulação de um lugar social de produção, procedimentos de análise, e um texto (Certeau, 2015, p. 46-47) nos leva a examinar –mesmo que de modo limitado–, o lugar em que se inscreveu Pedro Lozano a partir de algumas diretrizes da Companhia de Jesus. Sendo assim, para complementar a reflexão sobre esse “lugar” de onde ele escreve, examinou-se a autobiografia de Inácio de Loyola, as *Constituciones*, e as *Reglas de La Compañia*, documento através do qual se procurava definir comportamentos adequados, práticas devocionais, bem como as atividades de cada membro da Ordem, de acordo com as funções e cargos a serem ocupados. Enquanto as duas primeiras foram produzidas pelo fundador da instituição, ainda que compiladas muitos anos depois, o *Reglas de La Compañia* reúne um conjunto de orientações distintas procedentes também de outros autores.

A Companhia como um lugar

Ao examinar a produção e a troca de correspondências entre os membros da Companhia de Jesus, a partir de sua fundação e ao transcorrer do século XVI, Fernando Torres Londoño apontou para a existência de um sistema de informações “destinado a ajudar na tomada de decisões e na realização de ações” (2002, p. 30). De acordo com o autor, a comunicação se dava em dois sentidos, e a troca de cartas serviu como suporte para um sistema de decisões, no caso, hierárquico e vertical (Londoño, 2002, p. 15). Desta forma, tinha o caráter de governo, pois através delas, o padre Geral e os provinciais se informavam sobre as particularidades de cada região e área de atuação, de modo que, assim, sobre cada um pudessem delegar. Não obstante, as trocas de cartas também ocorriam em sentido horizontal, entre as casas e províncias, a fim de promover a edificação mútua (Londoño, 2002, p. 14). De acordo com Londoño, “o objetivo fundamental de qualquer carta era a união em torno da procura da vontade de Deus” (2002, p. 17). Isto é, que através de um amplo conjunto de informações, pudessem reconhecer os desígnios de Deus para a instituição, Seu propósito para com a atuação dos membros da Companhia. A edificação, portanto, significava entender a missão, além de elaborar a construção de uma imagem pela qual pudessem se adequar, bem como orientar terceiros. Buscava-se uma representação para o quê a Ordem queria se tornar, como também se elaborava a aparência com a qual ela devia se apresentar. Também Viviane São Bento (2015) afirma que as correspondências trocadas entre os religiosos tinham o propósito de esclarecer aos seus superiores as condições locais às quais os missionários se encontravam expostos. “Os jesuítas enviavam informações e esperavam de volta instruções para serem ajustadas à situação local” (São Bento, 2015, p. 3). Deste modo, qualquer que fosse a notícia, antes de tudo, ela deveria corroborar para a formação da instituição e de seus indivíduos. A edificação moral era a “marca geral dos registros jesuíticos, fossem eles catecismos, cartas edificantes, crônicas ou histórias” (Tavares, 2005, p. 9). Para ser edificante, o texto necessitava, portanto, fornecer informações como a quantidade de confissões, as pregações, bem como os atos que os inicianos considerariam notáveis (Londoño, 2002, p. 21). Segundo Fernando Londoño, nos anos cinquenta do século XVI, inclusive, esse modelo de cartas cujo conteúdo era considerado edificante já havia se consolidado entre os inicianos (2002, p.23).

Além da carta examinada nesse trabalho, os jesuítas produziram uma outra, de tipo bem específico, intitulado Carta Ânua. Ambas cumpriam o propósito de prestar informações aos superiores da Companhia. As Ânua eram redigidas pelos membros da Companhia que ocupavam cargos de secretários do Superior de Província. No entanto, também podiam ser produzidas por outras pessoas, desde que nestas, fosse reconhecido talento para escrever. Seu redator devia reunir os conteúdos das muitas correspondências recebidas dos demais membros da Companhia que estavam dispersos –fosse em escolas ou em reduções– e compilá-las em um único expediente. Além disso, constavam dados provenientes de visitas realizadas pelo Superior aos estabelecimentos da Ordem, em sua jurisdição. Encerrado o processo, as epístolas eram remetidas ao Procurador Geral da Companhia de Jesus, em Roma (Fleck; Franzen; Martins, 2008, p. 9-14).

Essas cartas que, embora levassem o nome –e se pretendessem–, como anuais, poderiam levar anos até que fossem concluídas, uma vez que o recebimento das missivas que vinham do interior da colônia podia atrasar. Até porque, antes de serem enviadas ao Procurador Geral, elas eram submetidas a um censor, depois, à avaliação de Consultores de Província, e, por fim, transcritas ao latim (Fleck; Franzen; Martins 2008, p. 9-14). Em todo caso, as correspondências seguiam uma rígida classificação e um ordenamento que visava selecionar o que era tido por importante e conveniente, bem como excluir aquilo que não fosse positivo para os leitores. É preciso ressaltar que não apenas os jesuítas consumiam seus escritos, motivo pelo qual o conteúdo edificante devia alcançar também os leitores que não se relacionavam diretamente com a Ordem. Como a divulgação dos textos inicianos também se dava entre a elite culta europeia, sua circulação entre os leitores que não eram membros da Companhia procurava fomentar a boa vontade das autoridades, atrair a doação de bem feitores, bem como estimular a vocação de novos irmãos (Fleck; Franzen; Martins, 2008, p. 9-14). Josefina Cargnel, por exemplo, diferencia as crônicas das correspondências internas, alegando que enquanto estas últimas eram de circulação apenas entre os membros da instituição, enquanto as primeiras tinham recepção em um público mais amplo (2009, p. 299).

Assim como nas Ânua, os demais escritos realizados por estes religiosos seguiam orientações precisas evidenciando um conjunto de normas, bem como a existência de um limite ao conteúdo a ser relatado, que como afirmou Maria Cristina Bohn Martins (2014, p. 236), também são produto de uma dada visão compartilhada pelos padres. Em Cargnel (2009, p. 298), vemos a autora afirmar que a escrita foi fundamental para que o poder disciplinar da Companhia pudesse ser global e contínuo. A autora afirma que desde as primeiras cartas, e mais incisivamente a partir das *Reglas*, não somente a vida, mas também a forma com que se devia escrever foram minuciosamente regulamentadas a fim de gerar estratégias de governo e coesão, bem como a representação que da Ordem se constituía (Cargnel, 2009, p. 299). Ao examinar as crônicas de Lozano e de Guevara, Josefina Cargnel afirmou que se tratavam de obras similares, uma vez que o espírito que demonstravam era o da Ordem a que pertenciam, assim como também compartilhavam o método dos cronistas de sua época (2009, p. 303).

A escrita como produto, um elo entre o ser e o seu lugar

Ao se abordar a Companhia de Jesus como lugar de produção de um modelo específico de escrita, estamos indiretamente atribuindo esse conteúdo como resultante, também, de indivíduos que se supõe compartilhando hábitos e comportamentos em comum. Sendo assim, existem indícios que poderiam nos apontar o tipo de indivíduo que se almejava consolidar? É possível conjecturar qual seria a conduta esperada de um jesuíta? Senão em sua totalidade, alguns direcionamentos parecem sugerir que sim.

Através do exame do escrito autobiográfico pode-se dizer que o teor das orientações nele contidas visava estabelecer parâmetros de virtude que deveriam ser tomados como modelo pelos membros que ingressavam na Ordem. Ao decorrer do texto, várias passagens fazem alusão: à importância de se manterem perseverantes; à necessidade de praticar bons pensamentos a fim de vencer as tentações; e, também a uma disciplinada prática de estudos² e escrita.

Além disso, o exercício de escrever articulado às orientações possibilitava alcançar elevado grau de obediência e submissão. Assim se mostra a passagem da autobiografia, onde Santo Inácio relata o início de sua jornada espiritual. Segundo ele, antes mesmo de sua peregrinação à Jerusalém, habitualmente “perseveraba en su lección” sendo que, “Parte del tiempo gastaba en [sic] escribir, parte en oración” (Loyola, [1553-1555], cap. I, § 8). Loyola destacava que, mesmo quando não tinha “conocimiento de cosas interiores espirituales” (Loyola, [1553-1555], capítulo III, §20) encarara uma luta contra aborrecimentos oriundos de pecados passados que não cessavam, mas que uma vez vencidos tornara-se “bueno escribirse” (Loyola, [1553-1555], cap. II, §14-18).

A importância destinada a um certo tipo de escrita também é nítida ao se observar a composição das *Reglas*. Nesta, encontra-se expressiva e reiteradamente a exaltação à obediência, claramente vinculada, senão decorrente, da leitura de conteúdos em comum e que contribuiria para os edificar. Através dessas repetitivas orientações que deveriam ser lidas por todos –em alguns casos voltadas apenas ao ocupante de um determinado ofício–, Santo Inácio de Loyola buscava conservar um *modus operandi* ao mesmo tempo em que constituía uma identidade relativamente homogênea para a imagem do grupo. Para tanto, as correspondências serviam às necessidades de se manter um conhecimento mútuo entre os jesuítas mesmo que estes se encontrassem distantes –conforme se distribuíam os membros da Ordem (Wucherer, 2013, p. 146).

Desde o início, ao fundador da Companhia de Jesus importava escrever sobre bons exemplos de devoção com intuito de edificar a própria fé, bem como a de seus possíveis leitores e correligionários. Ao se referir a inquietação que culminou na decisão de abandonar seus pertences para vestir-se das armas de Cristo, Loyola justificativa o voto de pobreza (*REGLAS*, p. 11, § 23-25). Sobre isto, as *Reglas* impunham precisas obrigações para cada membro que lidasse com doações em geral. Também os “exercícios espirituais” eram importantes de serem redigidos para edificação dos membros da Companhia e de fiéis. Ao longo de seu testemunho de vida, Santo Inácio salienta muitas vezes o quão benéfico era seguir os exercícios que havia desenvolvido a partir de “algunas cosas que observaba en su alma y las encontraba útiles” e que poderiam “ser útiles también a otros”, motivo pelo qual “las ponía por escrito” ([1553-1555], cap. XI, § 99).

Se o testemunho redigido na autobiografia não era suficiente para estimular a edificação das almas, em *Reglas* reiterava-se a necessidade de uma constituição cujo intuito era ajudar no melhor proceder do divino serviço (*REGLAS*, 1735, p. 4, §1.). Além de dispor sobre as práticas confessionais, outra orientação contida nas *Reglas* afirma que cada um que entrasse na Companhia, seguindo o conselho de Cristo “haga cuenta de dexar el Padre, y la Madre, y hermanos, y hermanas, u quanto tenia en el mundo” (*REGLAS*, 1735, p. 6, § 8). A Companhia se pretendia uma grande família cristã que, como tal, mesmo hierarquizada buscava desenvolver sentimentos de unidade por afinidades.

Para um grupo que se busca exemplo de conduta cristã, demonstrava-se pertinente suscitar em seus membros a transparência sobre seus atos, de modo a dar exemplo de reta conduta, bem como colocar-se diante do policiamento de seus “irmãos”. Desse modo, estimulava-se que se “cuidassem uns aos outros”, admoestando que todo erro, falta, ou qualquer coisa que se notasse e soubessem fossem “manifestadas á sus Mayores, por qualquiera persona, que fuera de confesión las supiere” (*REGLAS*, 1735, p. 6, § 9)³. Havendo concordância quanto ao engrandecimento espiritual e moral através do acompanhamento da edificação de uns pelos outros, buscava-se aparar as arestas e construir um sentimento de unidade. Considerando a dificuldade que –devido à dispersão–, tinham os membros da Companhia para nutrirem um espírito de união, fato reconhecido no capítulo primeiro (Loyola, 1599, Cons 8: 655) da oitava parte das *Constituciones*, e reconhecendo como necessária que isto se concretizasse, registra o dispositivo da lei, que tal sintonia se alcançaria em “gran parte con el vínculo de la obediencia” (Loyola, 1599, Cons 8: 659) e “guardada la subordinación mantendrá la unión que muy principalmente en ella consiste, mediante la gracia de Dios nuestro Señor” (Loyola, 1599, Cons 8: 662). Nas *Constituciones* a comunicação entre as lideranças e seus membros são tidas por convenientes (Loyola, 1599, Cons 8: 668), “specialmente [sic] la comunicacion de missivas entre los inferiores y Superiores [...] dando orden cómo en cada parte se pueda saber de las otras lo que es para consolación y edificación mutua en el Señor nuestro” (Loyola, 1599, Cons 8: 673).

De fato, não é possível mensurar, se ou o quanto, a obediência dos padres da Companhia costumava ser praticada conforme o solicitado nas *Reglas* – isto é, se estavam “acostumbrados a no mirar quien es la persona à quien bedecen, sino quien es aquel por quien, y à quienen todos obedecen, q es Christo” (*REGLAS*, 1735, p. 16, § 38). Entretanto, pode-se supor a existência de um alto grau de observação das normas, mesmo que algum tipo de falta já fosse esperado. O descumprimento das normas estava previsto pela Ordem, pois, sugeriu-se que uma vez ao ano, “todos ruegen al Superior, les mande dar penitencias, por la falta de observar las reglas” (*REGLAS*, 1735, p. 21, § 51).

Assim, os membros da Companhia de Jesus submetiam-se a um grau, ao menos simbólico, de obediência e submissão, que nos leva a supor que os indivíduos que compuseram a Ordem cumpriam –com provável relativa autonomia–, pelo menos uma desejável aparência de conformidade em relação aos preceitos redigidos. Desse modo, o lugar de onde fala o Pe. Lozano apresenta-se, tanto a seus colaboradores quanto ao público externo, como subordinado a Deus e constituído por homens praticantes de hábitos edificantes e dotados de valioso conhecimento intelectual e moral cuja subserviência e disciplina os dignificava para o trabalho missional. Assim, no que concerne à observância dos limites em relação à imagem a ser representada pela escrita na instituição, sugere-se que eram habitualmente

respeitados. Ademais, que Pe. Lozano e os demais religiosos compartilhavam práticas e hábitos, quando não em comum, bem especificadas nas *Reglas* ou nas *Constituciones*.

A escrita como prática, o edificante e o não dizível

Como se destaca, para a Companhia de Jesus, a escrita era um meio; e o escrito, além de instrumento, tinha fim em si mesmo. Ao mesmo tempo em que o texto era produzido para a elaboração de um membro de tipo exemplar, também era formulado com vistas a desenvolver um testemunho positivo e homogêneo para a imagem que a Companhia queria construir e representar. Neste sentido, através da escrita se edificava a instituição, seu representante e um testemunho.

O cuidado com o escrito mais uma vez revela-se pelas *Reglas*, quando ao dispor sobre o trato com pessoas de fora da Companhia, impõe que “Ninguno dê cuenta à los de fuera de lo que en casa se haze, òse ha de hazer, sino entendiese que el Superior lo tiene por bien ni tampoco les comunicara las Constituciones, ni otros libros, ò escritos, que traten del Instituto de la Compañía” (*REGLAS*, 1735, p. 28-29, § 38). E assim, uma vez que se fazia necessário muitas deliberações do Superior, também a censura se tornava implícita ao determinar a fronteira que separa o edificante do não permitido; além de legitimar àquele que podia falar. Desse modo, determinava-se que “Ninguno tenga libros sin licencia” (*REGLAS*, 1735, p. 23, § 8); e além do mais, “Ninguno de los que fe reciben para Coadjutores temporales aprenda, à leer, ò escribir, ni outro alguno se lo enseñara, sin licencia de el Preposito General” (*REGLAS*, 1735, p. 23-24, § 14).

Há de se considerar que a rigidez da Ordem se devia ao seu pragmatismo, cuja eficiência se buscava através da distribuição de cargos com responsabilidades precisas. Ao se esperar que pelo comportamento obediente se articulasse o bom funcionamento dessa estrutura, recomendava-se que “no considereis la persona de el Superior, como hombre sugeto à errores” (*REGLAS*, 1735, p. 60). Sobre estas disposições para com “os outros” ressaltava-se que “las hagan familiares, y refresquen la memoria de ellas, leyendolas, ò oyendolas leer cada mês” (*REGLAS*, 1735, p. 31, § 49). Antes de tudo, deveria ser valorizado aqueles escritos que “parecieren mas a proposito para su aprovechamiento espiritual” (*REGLAS*, 1735, p. 81, § 10).

Este regime de escrita, também se mostrava objetivo ao ordenar a existência de um arquivo para as escrituras originais, bem como estava em conformidade com a Companhia no que concerne à necessidade que tinham pela grande quantidade de trocas de correspondências. Como mencionado no início deste trabalho, uma vez que o Procurador Geral da instituição tivesse conhecimento o mais completo o possível sobre as situações e calamidades por que passavam os sacerdotes da Ordem –mesmo não sabendo em que lugar do mundo se encontrassem–, “podría guiarlos y gobernarlos en el servicio de su Señor y de sus hermanos” (Wucherer, 2013, p. 147).

A importância dada aos textos, bem como aum tipo específico de escrita praticada pelos jesuítas se evidencia pelo fato de que também pelas *Constituciones* estas atividades foram regulamentadas. No documento, acerca das práticas de leitura, estava sentenciado que “En los libros de Humanidad étnicos no se lea cosa deshonesta” (Loyola, 1599, Cons 4:359 E),

e nos Colegios “se leerán que en cada facultad se tuvieren por de más sólida y segura doctrina, sin entrar en alguno que sean suspectos ellos o sus auctores” (Loyola, 1599, Cons 4: 464). E caso se trata-se de um livro sem suspeita de má doutrina, mas cujo autor fosse suspeito “no conviene que se lea, porque se toma affición por la obra al auctor” (Loyola, 1599, Cons 4:465A). Delimitando o escopo de leitura dos membros da Companhia, agregava-se a recomendação: “Acerca de los libros de Humanidad latinos o griegos escútese también en las Universidades como en los Colegios, quanto será possible” (Loyola, 1599, Cons 4: 468). Assim como também se impunha que “no haya nadie de publicar libro alguno sin examinación y aprobación special del Preósito General” (Loyola, 1599, Cons 4: 391).

O texto regimental ainda estipulava prazos para escrita, e produção de cópias com vistas a circular em outras províncias, determinando, inclusive, a duplicação para outros idiomas dentre eles o latim. Contudo, a estas epístolas alertava-se que “contenga solamente las cosas de edificación” (Loyola, 1599, Cons 8: 67 5). O filtro tornava-se mais nítido ao regulamentar que “las cosas que se han de scribir [sic] de más importancia, y las instrucciones de los que se imbian a una parte y otra, podrían conferirse con los tales antes que se scribiesen [sic]; y lo que les parecieses, podría el Secretario mostrarlo al Superior, y lo mesmo en las cosas de doctrina” (Loyola, 1599, Cons. 9: 804). O censo logo se encontra estabelecido devido ao limite do que poderia ser tornado público. Se o seu conteúdo não fosse considerado edificante, ou se o texto ou autor estivessem sob suspeita, não deveria ser registrado.

Assim, entende-se que é desse lugar de obediência e resignação que fala Lozano, sendo, portanto, deste ambiente que se constitui as referências para sua interpretação histórica e sua forma de escrita. E, considerando “impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função da qual ele se organiza”(Certeau, 2015, p. 55), concordamos com as contribuições de Michel de Certeau quando afirmou que “Sem esperar as denúncias do teórico o texto assume, ele próprio, sua relação com a instituição (2015, p. 55). Mas se o membro da Ordem, no caso do leitor, era quem se buscava informar para o adequar; o que se propunha àquele que do texto foi escritor? Estava o produtor de missivas isento do alcance do conteúdo de seu trabalho?

Em suma, a Ordem inaciana como “lugar de produção” utiliza a escrita como meio para a criação de uma homogeneidade à qual pudessem se adequar os membros de Companhia. Nesta condição, Josefina Cargnel (2010, p. 110), por sua vez, nos apresenta, além da instituição, um imaginário coletivo próprio do espaço rio-platense. Ao se adequar às orientações prevista, o escritor jesuíta tornava-se, pela obediência e repetição, produto de sua própria escrita, além de ratificar o que seria tido por edificante, e desta forma condicionar os sujeitos que os liam. Assim, desde os textos normativos às correspondências internas, os escritos ratificavam a norma e o comportamento adequado, moldando seus membros em uniformidade com a imagem da instituição.

A missiva de Lozano, o historiador

A partir do reconhecimento da Ordem inaciana como o lugar de produção de onde escreve Lozano, e entendendo a escrita como parte constitutiva tanto da imagem da Companhia,

como da própria identidade de seu ser, constatou-se a existência de diretrizes para um determinado tipo de comportamento, ao mesmo tempo ratificado e reificado pelo texto, a partir de uma determinada prática de escrita. Sendo assim, o exame sobre a correspondência redigida pelo historiógrafo tem o propósito de averiguar sua sintonia com as orientações da Companhia, através de vestígios indicativos de seu tipo de operação textual. Ao observar as correspondências de padre David Fáy, por exemplo, os autores Beatriz Domínguez e Breno dos Santos, identificaram, para meados do século XVIII, “fortes indícios de penetração de alguns aspectos do pensamento ilustrado no seio da Ordem” (2009, p. 239). Com isso, os autores puderam refutar afirmações depreciativas em relação à formação intelectual dos inicianos. No caso de Lozano, o que essa carta revela de seu autor?

Após cumprir as devidas formalidades de uma correspondência colonial⁴, Lozano aborda a fronteira de Salta, aonde milícias espanholas vinham realizando sucessivas perseguições aos indígenas. No entendimento do jesuíta, o empreendimento era bem-sucedido, uma vez que tornava seguro os caminhos que antes eram perigosos, porém, agora “pueden andar mugeres solas por donde antes no se atrevian hombres armados” (Lozano, 1746, p. 1-2). Satisfeito, ele prossegue afirmando o quão bem-sucedidas haviam sido, também, as investidas realizadas por esses milicianos na fronteira de Santiago del Estero. Sobre estes acontecimentos, Lozano relata que o tenente de governador Don Francisco Barreda “anduvo tan generoso, que no quiso tener parte en el botín, sino que todo le repartió entre sus pobres Soldados [...] que quedaron con ansias de hacer outra campaña con él mismo” (Lozano, 1746, p. 3).

O pensamento de Lozano está claramente fundamentado na dicotomia colonial da civilização x barbárie. Segundo ele, quando os nativos realizavam suas invasões era para “continuar sus maldades” (Lozano, 1746, p. 3). Não obstante, o mesmo ocorresse por parte dos espanhóis, tratar-se-ia apenas de um “azote tan merecido” (Lozano, 1746, p. 2). Enquanto o sucesso dos indígenas se devia à uma suposta condição de barbárie, do lado espanhol os vencedores das batalhas eram vistos como pessoas “de mucho valor” (Lozano, 1746, p. 4). Josefina Cargnel já havia situado o trabalho de Lozano como herdeiro da historiografia eclesiástica do século XVII, ressaltando acertadamente que sua obra revelava alguns elementos característicos do pensamento do século XVII, a saber, uma historiografia que apresenta “las divisiones de la humanidad como obstáculos para la marcha de la civilización” (2010, p. 99).

Ao longo da investigação evidenciou-se variadas disposições sobre seus contemporâneos. Um dos grupos a que se refere, por exemplo, é o de soldados milicianos. Todavia, mesmo exaltando os feitos destes espanhóis, o jesuíta não menosprezava que “no por eso dexa de ser grande el sobresalto de los caminantes en todos estos caminos” (Lozano, 1746, p. 4) devido ao fato de que os Soldados vecinos ao “no tirar sueldo no se pueden mantener de continuo en campaña, siendoles forzoso atender en sus casas à buscar el sustento, con que passar la vida” (Lozano, 1746, p. 4). Sabe-se que estes indivíduos, recrutados à força e sem pagamentos, costumavam ser convocados das áreas fronteiriças aos territórios aborígenes (Mayo, 1998, p. 52-64). Logo, habitantes de áreas rurais, e geralmente pouco instruídos. Através da citação acima, Lozano relata um evento ocorrido e aponta uma fragilidade; o patrulhamento de soldados aparece como um paliativo à falta de segurança dos povoados e rotas, porém, não suficiente para solucionar o “problema indígena”.

Por outro lado, Lozano fazendo juz ao seu lugar afirma que “Todo se facilitara, y allanará, si se lograrán las diligencias, que por parte de nuestra Compañía se hacen de continuo, para que vengan en admitir Misioneros Jesuítas” (Lozano, 1746, p. 6). Valorizando a ação missionária como um gesto perseverante frente à liberdade dos nativos, não deixava de ressaltar a promissora redução de *Concepción de los Pampas*. A escritura de Lozano coloca o trabalho jesuítico como a melhor solução, devendo ser praticado continuamente por compreender que “aunque siempre costará mucho el reducirlos à vida política, y racional [...] es el primer passo, para que les assiente bien la Fé” (Lozano, 1746, p. 6).

A marca sobre a escrita de Lozano também se deixa perceber na operação de sentido que busca construir. Oriundos de uma instituição que preza tanto a pobreza quanto a obediência, nada mais comum que procurassem se mostrar –através da suposta fala de um catecúmeno– como dóceis e amáveis (Lozano, 1746, p. 8), zelosos no trato com os gentis e fervorosos na lide espiritual. Se a guerra resolvia apenas parcialmente a questão da segurança, o comprometimento dos jesuítas era apresentado como reconhecido até mesmo pelos nativos, exemplificado pela afirmação de que eram estes quem voluntariamente solicitavam a presença de missionários e povoados para viverem em redução. O valor de um jesuíta é exemplificado reiteradas vezes, seja pela sujeição a pedir esmolas para os a evangelização dos “bárbaros” (Lozano, 1746, p. 7), ou pela intervenção em casos de raptos, como, por exemplo, o do missionário que havia acolhido um menino cativo fugitivo e “vinieron los Barbaros armados à matar à ambos, y costo mucho ponerlos en razon, y hacerles desistir de fu perverso intento” (Lozano, 1746, p.8) aceitando o padre alegremente em pagar pelo resgate.

Apresentando-se como perseverantes, através do relato, os missionários legitimavam-se como o meio mais adequado para o trato com os indígenas, pois além de muito trabalharem para vencer a barbárie dos nativos, ainda precisavam vencer as suspeitas que sobre eles recaíam devido ao temor dos neófitos de acabarem como “Esclavos del Español” (Lozano, 1746, p. 7). Para Lozano o horror era justificado, pois muitos destes catecúmenos haviam muitas vezes presenciado “los malos exemplos de algunos malos Christianos” (Lozano, 1746, p. 8).

O fato de que Lozano compartilhava características em comuns a outros escritores, indicando uma certa homogeneidade entre os escribas da Companhia, pode ser sugerida a partir da mencionada carta duplicada, que foi anexada a que está em exame, através da qual o inaciano buscava prestar informações sobre a missão de índios pampas. Se por um lado, nela os índios são tidos por preguiçosos e vagabundos, por outro, a má vontade atribuída aos nativos exalta o labor missionário, que aos poucos lhes vão persuadindo e ensinando a doutrina. Segundo Manuel Garcia, autor dessa missiva, os “Caziques Serranos nos conocen, y tienen mucha estima de nosotros, y cuentan allá en sus tierras (segun me dixo un cautivo Español) que los Padres de La Compañía son de buen [sic] corazon” (Garcia, *apud* Lozano, 1746, p. 17). De acordo com ele, as lideranças nativas “se fian de nosotros con seguridad, y sin rezelo, y han pedido varias veces Misioneros Jesuítas, para ir con ellos” (Garcia, *apud* Lozano, 1746, p. 17). Dizia Manuel Garcia que “Lo cierto es, que segun lo que sabemos, que eran al principio estos Indios, estan ya el dia de oy muy mejorados, y aun en los siete meses, que yo llevo aqui, he reconocido notable mudanza” (Garcia, *apud* Lozano, 1746, p. 19).

Ao abordar a escrita jesuítica, a partir de Lozano e o historiógrafo que o sucedeu, Cagnol evidenciava que: no fundo toda [essa] escritura busca apresentar o trabalho missionário e o jesuíta como instrumentos da graça divina (2009, p. 305). Além de manter informado o Geral da Companhia de Jesus, a escrita jesuíta orientada à edificação de seus membros leitores comprometia-se ao mesmo tempo com a edificação da Instituição religiosa. O ponto de vista positivo sobre a atuação dos missionários edifica os ânimos dos demais colaboradores e também serve para contrastar os comportamentos dos sacerdotes com os dos demais espanhóis na região.

Organizados a partir da subjetividade de Lozano, o sentido dado aos acontecimentos permite constatar um discurso onde os religiosos são a melhor solução, embora o resultado de seus trabalhos somente seja perceptível em longo prazo. O sucesso militar não é descartado, e cumpre propósito argumentativo ao corroborar a existência de uma barbárie nativa a ser combatida, sobretudo, pela via religiosa.

Considerações finais

Para explicar a complicada relação evidenciada entre a Companhia, os jesuítas e seus textos, é necessário seguir duas linhas de intenções cujos sentidos encontram-se imbricados um ao outro –ainda que se deem em rumos diametralmente opostos. Por um lado, é preciso observar a relação no sentido da Ordem (como lugar de produção), o jesuíta –como escritor/construtor–, e o texto como um produto cuja existência é um meio e ao mesmo tempo um fim. O escrito conduz a uma finalidade pois, como demonstrado, era produzido para servir como um testemunho de uma respectiva imagem, que o escritor ajudava a construir, motivo pelo qual também deve ser visto como um meio. Nesta direção, o texto é motivado pelos objetivos; ele não é a origem da intencionalidade que se busca, e, além de meio, tem fim em si mesmo, uma vez que também era feito para a posteridade. O escritor é o operador de um instrumento através do qual se almeja a representação de um ideal a ser lido para, então, ser construído. Deste modo, percebe-se que a Companhia é o lugar de produção de si mesma. Assim, como produto, isto é, uma representação ideal, também se encerra o outro sentido –motivo pelo qual os pontos de contato complexificam e dificultam o entendimento sobre esta tríplice relação. Por esta via, –Companhia/texto/jesuíta–, o escrito já não é mais o fim do plano de ação, mas sim o referencial de autoconstrução daquele que o escreve. Nesta circunstância, o texto se restringe a um instrumento. Assim, uma vez que em ambos os sentidos o texto se apresenta como meio de apropriação de seu conteúdo por parte do leitor, o redigido se tornava uma referência para todos a ser seguida. Desta forma, poder-se-ia considerá-lo também como um lugar? Me inclino a afirmar que não. Caso o fosse, não haveria distinção entre leitores e escritores. Seja por questão de habilidade ou envolvimento emocional com o conteúdo sobre o qual se é lido, entre os primeiros, são imensuráveis os níveis de apropriação. Já o escritor, sua relação é sempre mais profunda, pois ao passo que aos outros informa, a si também se conforma. De modo geral, o jesuíta era também um produto da escrita, mais ainda quando ele mesmo a praticava, transformando-se em ícone da Ordem que representava. Ao se adequar ao

molde inaciano, edificava-se a si mesmo, e através de si edificava a imagem que almejava representar. A Companhia era o lugar de produção, do texto, de si, e de seus membros.

Notas

1. Esta pesquisa foi originalmente desenvolvida como trabalho de conclusão para a disciplina “La Compañía de Jesús em América colonial española y su escritura etnológica”, ministrada pelo professor doutor Carlos Daniel Paz (FCH-UNCPBA), na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), no ano de 2016. Agradeço a leitura e o parecer do professor, cujas sugestões –humilde e modestamente– me propus a corresponder.
2. Mesmo que diversas vezes essa pareça estar vinculada ao âmbito das tentações (*Loyola*, [1553-1555], capítulo VIII, §82).
3. Para o auxílio da leitura, nas citações oriundas das *Reglas*, aonde originalmente se encontra a letra “f” –largamente utilizada nos escritos de Lozano– mas que exprimia o som de “s”, os signos foram atualizados, conforme se escreve atualmente.
4. Para o auxílio da leitura, nas citações utilizadas, aonde originalmente se encontra a letra “f” –largamente utilizada nos escritos de Lozano– mas que exprimiam o som de “s”, os signos foram atualizados, conforme se escreve atualmente.

Fontes

- Loyola, I. de. S. J. [1553-1555]. *Autobiografía* de San Ignacio de Loyola. Texto recogido por el Pe. Luis Gonçalves da Camara entre 1553 y 1555. Disponível em: <<https://www.ebookscatolicos.com/descargas/descargar-pdf-autobiografia-san-ignacio-de-loyola/>>. Acesso em: 20/12/2016.
- Loyola, I. de. S.J. [1599] *Constituciones* de la Compañía de Jesús. 1599. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1491-1556,_Ignatius_Loyola,_Constituciones_de_la_Compania_de_Jesus,_ES.pdf>. Acesso em: 24/12/2015.
- Lozano, P. de. S.J. [01/11/1746]. *Carta del P. Pedro Lozano*, de la Compañía de Jesus, de la Provincia del Paraguay, escrita ao P. Bruno Morales, de la misma Compañía, y Provincia, existente en esta Corte de Madrid. Córdoba, 1746.
- REGLAS [1735]. Reglas de la Compañía de Jesus, y la Carta de la obediencia de nuestro glorioso padre San Ignacio, Formulas de los votos, y documentos del mismo Santo Padre, 1735. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8042.html>>. Acesso em 22/12/2016.

Referências Bibliográficas

- Cargnel, J. G. (2009). La Historia de la conquista en las versiones de Pedro Lozano y José Guevara. Estudios comparados de la producción escrita de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII. *História Unisinos*, vol. 13, nº 3 - setembro/dezembro, p. 297-307.

- Cargnel, J. G. (2007). Pedro Lozano S.J., un historiador oficial. *Projeto História*, nº 35, dez., p. 315-323.
- Cargnel, J. G. (2010). Reflejos del patronato en el historiador jesuíta Pedro Lozano S.J. *Folia Histórica del Nordeste*, nº 18., p. 97-111.
- Certeau, Michel de. (2015). *A escrita da história*. 3ed. Rio de Janeiro: Forense.
- Dominguez, B. H.; Santos, Breno Machado dos. (2009). Sob o signo das Luzes: o pensamento jesuítico e a Ilustração nas cartas do Padre David Fáy. *História Unisinos*, vol. 13, nº 3 - setembro/desembro, p. 233-240.
- Flechl, E.; Franzen, B.; Martins, M. C. B. (Orgs.) (2008). *Carta Anua da Província Jesuítica do Paraguai 1659-1662*. São Leopoldo, RS: Oikos; Unisinos; Cuiabá, MT: EdUFMT.
- Londoño, F. T. (2002). Escrevendo Cartas. Jesuítas, Escrita e Missão no século XVI. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 22, nº 43, p. 11-32.
- Martins, M. C. B. (2014). Jesuítas e índios nas “missões austrais”: Uma experiência na pampa argentina (século XVIII). *Revista História e Cultura*, Franca-SP, vol. 3, nº 2, p. 233-249.
- Mayo, C. A. (1998). *Terratenientes, soldados y cautivos*. La Frontera, 1736-1815. Buenos Aires. Editora: Biblos.
- São Bento, V. M. C. (2015). A escrita jesuítica e suas práticas: ciência e produção de medicamentos através da Coleção de Varias Receitas de 1766. XXVIII *Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis, p. 01-11. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1437085988_ARQUIVO_TextoANPUH_Asdiversasformasdaescritajesuita.pdf>. Acesso em: 15/11/2018.
- Tavares, C. C. da Silva (2005). A escrita jesuítica da história das missões no Estado do Maranhão e Grão-Pará (século XVII). *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*, p. 01-09. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/ear/coloquio/comunicacoes/celia_tavares.pdf>. Acesso em: 15/11/2018.
- Wucherer, P. M. O. Svriz. (2013). Un documento inédito del siglo XVIII. El padre jesuíta Pedro Lozano y suprimera Carta Anua, 1720-1730. *Hispania Sacra*, LXV, 131, enero-junio, p. 139-159.

Resumen: Este trabajo se propone examinar la práctica de la escritura de Pedro Lozano, un jesuíta que ejerció la función de historiógrafo en la Compañía de Jesús, a mediados del siglo XVIII. La reflexión fue realizada a partir de una misiva que él destino al Procurador General, Padre Bruno Morales. Se sabe que la documentación producida por los ignacianos posee un reconocido valor histórico y etnográfico, siendo, por ello, explorada por los investigadores de un modo recurrente, así como por escritores ajenos al medio académico de la historia. Un análisis sobre este tipo de documentación permite, además, considerar como objeto la práctica de la escritura de aquellos individuos, sobretudo, a partir de la reflexión de su “lugar de producción”, así como de aquella “operación historiográfica” en ella empleada, tal y como lo sugirió Michel de Certeau. De ese modo, no ignorando la existencia de una individualidad en la escritura de Lozano se definió –para circunscribir el lugar desde dónde él escribe así como para delimitar la actividad escrituraria en sí– deli-

near los límites impuestos por la Orden a la escritura a partir de un examen de las Reglas de la Compañía de Jesús, de las Constituciones y de la autobiografía de San Ignacio de Loyola. De modo simultáneo con en el relato de los acontecimientos reales, y haciendo uso de una representación cuya constante era la tensión social, se organizaba un discurso desarrollado a partir de reiteradas orientaciones sobre el escribir. Éstas, expresadas en las Cartas, y supuestamente obedecidas, al tornarse práctica de lectura y de escritura, al mismo tiempo que informaban, también conformaban una idea precisa sobre lo descripto y sobre el autor del escrito. Edificaban una imagen institucional aunque también daba por resultado una construcción propia del autor de las mismas. Al mismo tiempo que las Cartas edificaban, también se identificaba a los autores pudiendo así conocer a la Orden por el individuo así como por las prácticas del mismo.

Palabras clave: Lugar de producción - Jesuitas - Práctica de la escritura.

Abstract: This paper aims to examine the practice of the writing of Pedro Lozano, a Jesuit who served as a historiographer in the Society of Jesus, in the mid-eighteenth century. The reflection was made from a letter that he sent to the Attorney General, Father Bruno Morales. It is known that the documentation produced by the Ignatians possesses a recognized historical and ethnographic value, being, therefore, explored by researchers in a recurrent way, as well as by writers alien to the academic milieu of history. An analysis of this type of documentation also allows to consider as an object the practice of the writing of those individuals, above all, from the reflection of their “place of production”, as well as that “historiographical operation” employed in it, as suggested by Michel de Certeau. Thus, not ignoring the existence of an individuality in the writing of Lozano was defined –to circumscribe the place from where he writes as well as to delimit the writing activity itself– delineate the limits imposed by the Order on writing from an examination of the Rules of the Society of Jesus, of the Constitutions and of the autobiography of Saint Ignatius of Loyola. Simultaneously with the story of real events, and making use of a representation whose constant was social tension, a discourse developed from repeated orientations on writing was organized. These, expressed in the Letters, and supposedly obeyed, by becoming a practice of reading and writing, at the same time as they informed, also conformed an accurate idea about what was described and about the author of the writing. They built an institutional image although it also resulted in a construction of the author’s own. At the same time that the Letters were building, the authors were also identified, thus being able to know the Order by the individual as well as by the practices of the same.

Keywords: Production place - Jesuits - Writing practice.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos. Una mirada desde los estudios de la memoria

Melina Jean Jean *

Resumen: La historia reciente de Argentina estuvo marcada por la represión desplegada durante el terrorismo de Estado en los setenta. Este período ha sido considerado como experiencia extrema y traumática de alto alcance social y colectivo. Esto conduce a pensar en las particularidades de la elaboración de pasados recientes de acontecimientos límite por parte de las sociedades afectadas. En este trabajo se pregunta: ¿De qué formas el arte puede colaborar en la elaboración de eventos traumáticos? A partir de un estudio de caso situado en la ciudad de Ensenada, Provincia de Buenos Aires, se analiza los procedimientos y los alcances de prácticas artísticas que conmemoran y homenajean a desaparecidos y asesinados a través de un trabajo colectivo de memorias, en el que participan activamente familiares y allegados de las víctimas.

Palabras clave: Eventos traumáticos - Elaboración - Arte - Memorias - Ensenada.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 142-143]

(*) Magister en Historia y Memoria por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE). Licenciada y Profesora en Historia del Arte por la Facultad de Bellas Artes (FBA), de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria de investigación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP-CONICET). Doctoranda en Historia (FaHCE, UNLP).

Introducción

La experiencia del terrorismo de Estado de los años '70 en Argentina expresó un proceso que tuvo como resultado profundas transformaciones sociales. Se ejercieron censuras, condenas, torturas, desapariciones, asesinatos, y una larga lista de violaciones a los derechos humanos. Se apuntó a sectores profesionales, intelectuales, educativos, religiosos, artísticos, a movimientos vecinales, grupos culturales, y diversas entidades civiles. Sin embargo, fue la clase trabajadora —en especial los obreros, delegados de fábrica, dirigentes sindicales de base, estudiantiles y barriales—, quienes engrosaron el porcentaje mayoritario de personas desaparecidas y asesinadas¹.

La región que conforman las ciudades de La Plata, Berisso y Ensenada, se vio particularmente afectada. El consolidado cordón industrial, la presencia de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–, las luchas obrero/estudiantiles, y la fuerte concentración de fuerza policial y militar contribuyeron a que este territorio de la provincia de Buenos Aires fuese uno de los más golpeados del país (da Silva Catela, 2009). El terrorismo de Estado que basó su metodología sistemática e ilegal en el asesinato y desaparición forzada de personas, tempranamente, movilizó la resistencia de grupos sociales y organizaciones defensoras de los derechos humanos. Desde los últimos años de la dictadura cívico/militar y durante las tres décadas siguientes a la restauración democrática (1983), las principales demandas y acciones giraron en torno a las denuncias y a la condena de las violaciones a los derechos humanos de aquel período; es decir, a la búsqueda de verdad y justicia. A estos reclamos, y en principio en oposición a las políticas de olvido y clausura instaladas desde los propios perpetradores, se sumó la exigencia de memoria. Esto en particular, estableció relaciones con los variados esfuerzos por explicar, comprender y elaborar nuestro pasado reciente. Muchas de estas demandas se tradujeron en prácticas de memoria que a través de diferentes lenguajes –entre ellos los artísticos–, emergieron en el espacio urbano para reclamar y disputar los recuerdos y para conmemorar y homenajear a las víctimas.

Esta investigación propone analizar los procedimientos y los alcances del arte en acciones de y para la(s) memoria(s) mediante un estudio de caso: el proyecto “Mosaicos por la Memoria” que lleva adelante el grupo Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú, en la ciudad de Ensenada desde el año 2010. Se trata de las representaciones plástico/ visuales de desaparecidos y asesinados -en su mayoría obreros-, que se soportan en murales con técnica de mosaico, emplazados en los barrios a los que pertenecían los homenajeados. Estos murales, a escala urbana, privilegian representaciones figurativas, que a partir de una narrativa humanitaria recuperan un perfil identitario que apela a aquello cotidiano, lúdico, y ameno de la vida de esas personas. Hasta el momento son cuatro los murales inaugurados:

- *Fortunato “Nato” Andreucci* –2,61 x 0,17 x 2,70m–, inaugurado el 05/03/11 (Ver Figura 1). En él se exhibe a un delegado de la sección fundición de la fábrica Astillero Río Santiago, secuestrado y asesinado por la Triple A, el 16 de marzo de 1976. El mural fue emplazado en la plazoleta “Herminio Masantonio” a metros de su hogar.
- *Mario Gallego y María del Carmen Toselli* –2,92 x 0,14 x 2,44m–, inaugurado el 04/06/11 (Ver Figura 2). Mario fue trabajador de las fábricas Astillero Río Santiago y Propulsora Siderúrgica, militante de montoneros, secuestrado y desaparecido entre 1976 y 1977. María del Carmen era ama de casa y fue secuestrada y violentamente torturada en 1976, siendo insulina dependiente tras ser liberada en graves condiciones de salud, al año falleció. El mural está emplazado al inicio del camino hacia el Club Regatas, a una cuadra de la casa de la pareja homenajeadas.
- *Carlos Esteban Alaye* –2,90 x 0,17 x 2,82m–, inaugurado el 15/04/12 (Ver Figura 3). Estudiante de Psicología en la UNLP, ligado al movimiento obrero y militante de montoneros, fue secuestrado y desaparecido el 5 de mayo de 1977. El mural fue emplazado sobre la calle Mosconi, a una cuadra de la entrada a YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) y a pocos metros de la que fuera su casa.

- *Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz* –3,07 x 3, 40m–, inaugurado el 26/04/14 (Ver Figura 4). Carlos era estudiante de Educación Física de la UNLP y trabajador de Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires –SEGBA–. Marta era psicóloga egresada de la UNLP y trabajadora de Vialidad. Ambos militaban en el Ejército Revolucionario del Pueblo –ERP–. Fueron secuestrados y desaparecidos el 10 de marzo de 1977. El mural fue emplazado en una pared frontal de la Escuela Primaria N° 9 de Villa Tranquila, a la cual había ido Carlos.

A través del proyecto, el Rancho Urutaú pretende “emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía (...), esclareciendo la historia inmediata, para sintetizar la experiencia y que el “Nunca Más” sea un hecho” (Rancho Urutaú, 2011)². Además, busca reconstruir el entramado social que directa o indirectamente fue intervenido durante la última dictadura en la Ciudad, restableciendo vínculos, regenerando lazos con los familiares, allegados y vecinos de los homenajeados. Lo que interesa indagar es la recepción de los murales en los familiares y allegados de los homenajeados, y entre los propios integrantes del grupo hacedor, focalizando en la dimensión afectiva –vivencias, sensaciones, recuerdos, interrogantes–, que produce cada experiencia. Es decir, indagar en las subjetividades actuales que devienen del hecho histórico –las desapariciones y asesinatos en la ciudad– y el (re)encuentro con cada mural. Para ello, resulta fundamental analizar el tipo de representación seleccionado por el grupo, la técnica, la modalidad de trabajo, los procesos de construcción de los murales y el grado de participación de los familiares y allegados. Esto conduce a un trabajo interdisciplinar que cruza los campos de la Historia, la Memoria y los estudios del Arte. Desde una metodología de corte cualitativo y a través de la aproximación analítica de un estudio de caso, en este artículo presentamos los resultados obtenidos –a partir de observaciones participantes y entrevistas abiertas y semiestructuradas–, de la indagación que aborda particularmente el binomio arte-memoria.



Figura 1.



Figura 4.



Figura 2.



Figura 3.

Figura 1: Mural “Fortunato “Nato” Andreucci”. Fuente: elaborada por Melina Jean Jean.

Figura 2: Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”. Fuente: elaborada por Melina Jean Jean.

Figura 3: Mural “Carlos Esteban Alaya”. Fuente: elaborada por Melina Jean Jean.

Figura 4: Mural “Carlos Guillermo Diaz y Marta Susana Alaniz”. Fuente: elaborada por Melina Jean Jean.

El arte y el trabajo colectivo de construir memorias

En primer lugar, se parte de considerar a la memoria como categoría social (Jelin, 2002) y a la memoria colectiva (Halbwachs, 2011) como aquella a la que hacen alusión política los actores sociales. En este sentido, se retoma el concepto de “marcos sociales de la memoria” (Halbwachs, 2004, p. 8-10) para poder plantear la posibilidad de reconstrucción creativa de una memoria colectiva y, en esta investigación, de su representación como proceso social. Los marcos sociales son aquellos instrumentos que permiten fijar los recuerdos para darles un sentido articulándolos con elementos y puntos de referencia que, construidos en instituciones como la familia, los grupos religiosos o las clases, entre otros, permiten precisamente servir de estructura de asimilación a las experiencias personales. La memoria colectiva en tanto proceso social de reconstrucción creativa emerge como producto de interacciones múltiples de las memorias compartidas, en marcos de referencia y en situación de disputas por el poder. Ahora bien, ¿qué sucede con la memoria de hechos traumáticos acontecidos en el pasado reciente de una sociedad? La memoria, el recuerdo, la conmemoración o el olvido, se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias trágicas y traumáticas colectivas de represión y aniquilación. En estos casos, la memoria y el olvido cobran una significación especial como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia en sociedades que han sufrido períodos de violencia y trauma. La investigadora Jelin (2005) afirma que “las exclusiones, los silencios y las inclusiones a las que se refieren hacen a la re-construcción de comunidades que fueron fuertemente fracturadas y fragmentadas en las dictaduras y los terrorismos de estado” (p. 223). Las luchas por la memoria, por los sentidos de ese pasado reciente en el presente se convierten en luchas políticas. Dentro de este proceso, los diferentes actores despliegan estrategias de hacer memorias diversas. Estos “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002, p. 48), asumen el rol activo de promover la transmisión de esa memoria a la sociedad presente y a las generaciones futuras. Sujetos que en muchos casos no tienen relación directa con las víctimas, los sobrevivientes o los familiares, pero que sin embargo, reviven el sentido de pertenencia a ese pasado desde el presente, considerándose parte de esa memoria no ya individual sino colectiva, razón que los lleva directamente a la acción y a la necesidad de transmitirla y materializarla. Estas observaciones, permiten comprender la conformación y el funcionamiento del grupo Rancho Urutaú y su proyecto *Mosaicos por la Memoria* inaugurado como tal el 27 de marzo del año 2010. Se trata de alrededor de diez a quince ciudadanos ensenadenses, que en su mayoría tenían algún tipo de relación previa. No siempre fueron los mismos, a veces rotaron en su participación, algunos se alejaron y continuamente se sumaron y suman integrantes nuevos. De un rango etario de 35 a 75 años, los integrantes son de origen social distinto, ideologías diferentes, oficios, trabajos, profesiones y ocupaciones diversas, entre los que se encuentran participando familiares y allegados de desaparecidos y asesinados. Esta diversidad de identidades individuales que conforman al grupo, quedan atravesadas por un pasado que los identifica colectivamente. Los integrantes del proyecto se unen a partir de compartir experiencias en igual sentido respecto a las consecuencias del terrorismo de Estado en la ciudad a la que pertenecen. Es esta memoria colectiva la que se activa en el proyecto. Como lo afirman en su única publicación gráfica hasta el momento: “hacer memoria de lo reciente y revisar aquel

momento de crisis en donde todo tipo de instituciones en nuestra vida social, pública, se desintegraba” (Rancho Urutaú, 2011, p. 2)³. En cuanto al funcionamiento, si bien algunos ofician de coordinadores, el trabajo es horizontal y colaborativo. Las decisiones se toman en conjunto mediante reuniones, debates y votaciones. El proyecto se divide en tres etapas que denominamos: proceso de investigación; proceso plástico y emplazamiento; difusión, inauguración y acto conmemorativo. Las actividades se reparten de manera a veces azarosa y también en función de las posibilidades, intenciones, accesibilidad y habilidad –en cuanto al manejo de los lenguajes artísticos– de los integrantes. Durante el proceso de investigación, se intenta recopilar toda la información disponible del homenajeado y la fuente principal son las familias y allegados. De este procedimiento surgen las primeras imágenes y los bocetos de la futura composición, que serán trabajados durante el proceso plástico. Una vez realizado el boceto final, se traslada la composición a un papelón aproximadamente del tamaño de la pared soporte del mural. Las figuras son trabajadas con la técnica de mosaico indirecta, los fondos con la técnica directa sobre la pared ya levantada y preparada para el emplazamiento. La elección de esta técnica está fundamentada por su perdurabilidad en el tiempo, y por el tipo de emplazamiento en el espacio urbano que el grupo decidió emplear. La consigna es colocar el mural lo más cercano posible a la casa del homenajeado. Esta decisión responde a una búsqueda estratégica en relación a sus objetivos que radican en que el mural sea visibilizado por los familiares y vecinos del barrio. Los murales entonces adquieren particularidades tales como la monumentalidad, poliangularidad, una estructura interna de composición, una determinada relación con el entorno social y físico, y la importancia del observador, ya sea dirigido o transeúnte ocasional. Demandan y permiten el trabajo en equipo, se insertan en alguna problemática específica del barrio o la comunidad en la que se encuentran (Di María, et. al, 2009). La técnica de mosaico posibilita la participación de todos, y su puesta en la escena pública anhela la circulación y apropiación de éstos por parte de la comunidad barrial. La Municipalidad de Ensenada se encarga –por pedido del Rancho Urutaú–, del levantamiento de la pared. También colaboran con el sonido y escenarios para la inauguración y el acto conmemorativo. En esta última etapa, el grupo se divide en comisiones, una de organización del acto, la otra de difusión y prensa. La difusión se hace a través de medios gráficos, radiales y/o televisivos ensenadenses, en redes sociales de Internet, y en el espacio urbano de la ciudad a través de volantes, afiches, folletos, pasacalles, etc. El sustento económico para el funcionamiento del proyecto proviene del aporte de los propios integrantes, sumado a la realización de rifas, y a donaciones que consiguen de –u ofrecen–, familiares, allegados, vecinos, algunos gremios, instituciones, y en algunas ocasiones de la Municipalidad.

El arte y las representaciones del horror

La historia reciente de nuestro país estuvo marcada por la experiencia límite que significó la represión desplegada por el terrorismo de Estado en los años ’70. Este período ha sido considerado como experiencia extrema y traumática de alto alcance social y colectivo. Esto conduce a pensar en las particularidades de la elaboración de pasados recientes de acontecimientos límite por parte de las sociedades afectadas. Desde la perspectiva de la

adecuación de las representaciones posibles, este tema ha sido tratado y discutido por historiadores, filósofos, antropólogos, artistas, políticos, teólogos, entre otros. El tropo fundamental en torno al que han discurrido las cuestiones de representación y narración ha sido el Holocausto, estimado como situación límite que exige un esfuerzo desconocido para poder ser atrapado en las narrativas conocidas, sin definir si realmente puede ser contado, explicado, o si puede llegar a ser cumplida la exigencia generacional y política de su emergencia completa, y de su transferencia a las generaciones futuras. Esta interpretación del Holocausto tuvo lugar a principio de los años '80. En esa coyuntura y siguiendo a Huyssen (2002), en contraste con la mirada hacia el futuro –característica de la modernidad occidental de la primera mitad del siglo XX–, se activó en Europa y en los Estados Unidos una pulsión memorialista: el surgimiento de la memoria como fenómeno cultural y político. Distintos eventos acompañaron este fenómeno como el debate de los historiadores alemanes sobre el Holocausto (*Historikerstreit*); los cuarenta y cinco años de aniversario –de simbólica carga política y masiva cobertura mediática– del ascenso de Hitler al poder (1933), recuperado en 1983; la invasión de Normandía en 1994; y el fin de la Segunda Guerra Mundial, evocado en 1995, entre otros. También por la erección de monumentos recordatorios, museos y producciones cinematográficas y para televisión, que extendieron el tema y avivaron su interés global. Sin embargo, estas reflexiones y discusiones no hicieron más que evidenciar la existencia concreta de intentos por narrar, describir y representar acontecimientos de experiencias traumáticas. En efecto, esta situación límite que se plantea para la narrativa histórica y exige reflexión y cuidados tanto epistemológicos como morales, también se desplazó hacia el terreno de los lenguajes estéticos y las representaciones artísticas de este tipo de hechos. El arte ha mantenido un lugar muy cercano y privilegiado como mediador en la elaboración de experiencias traumáticas, en tanto sus lenguajes y la especificidad de sus materialidades y procedimientos pueden eludir la exigencia de racionalidad de los textos epistémicos, redimensionar la transferencia de mensajes, y hasta impulsar el acercamiento al pasado traumático. Cuando lo que está en juego es lo que rompe el sentido y la posibilidad de contarlo, el trabajo del arte es eficaz y es capaz de insinuar vías de reflexión a las que, por causas de rigorismo, no siempre pueden sumarse las disciplinas tradicionales (Gatti, 2011, p. 150).

De acuerdo a Battiti (2005), en Argentina resulta asombrosa la cantidad y calidad de las elaboraciones estéticas que se asoman a la representación de acontecimientos límites y se constituyen en configuraciones de la memoria social. Para la autora, “el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos a los testimonios, la documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria” (p. 103). Por su parte, García y Belén (2010) manifiestan que el arte ha sabido responder a las preguntas por la representación de lo irrepresentable, lo indecible, lo invisible y los silencios. Estas prácticas estéticas pueden alcanzar lo que no lograron las palabras, captar las huellas del horror, volver visibles las huellas de lo invisible. Acaso la particularidad de la última dictadura y sus desaparecidos ha sido fuente inabarcable hasta la actualidad para la evocación de su recuerdo a través del arte. De esta forma, el lenguaje artístico se erige propiciamente para interrogar y construir relatos desde las ausencias.

Representar las desapariciones: la estrategia artística del Rancho Urutaú

En Argentina, la lucha del movimiento de derechos humanos estuvo enfocada desde sus inicios en las denuncias, intentando quebrar el silencio en torno a las desapariciones. En ese afán y en esa urgencia, el objetivo fue hacer visibles a los desaparecidos. Según Feld (2010), el rol que las imágenes tuvieron en la denuncia y visibilidad de la desaparición fue múltiple y varió con el tiempo. Las imágenes se vincularon con distintos contextos institucionales y estuvieron a cargo de actores diversos. Sin embargo, se puede identificar, desde este movimiento, la producción de una “iconografía particular” (Feld, 2010, p. 56), o como lo han denominado otros autores: “estrategias visuales” (Longoni y Bruzzone 2008), “políticas creativas, políticas visuales o performáticas” (Longoni, 2010), “conjunto de prácticas, símbolos e íconos” (Schindel, 2009).

Siguiendo a da Silva Catela (2009), las fotografías de DNI o carnet, han sido la manera más directa de tornar visible la desaparición y han funcionado como uno de los soportes centrales para la reconstrucción de la identidad de cada una de las personas secuestradas, asesinadas y desaparecidas. En un principio, las fotografías fueron utilizadas por los familiares en sus recorridos por comisarías, hospitales, dependencias gubernamentales y eclesiásticas. Luego se transformaron en carteles o pancartas que sostuvieron a lo alto en las primeras rondas de Plaza de Mayo, y también en las posteriores marchas. La imagen se acompañaba con el nombre y la fecha del secuestro, y a veces algún dato sobre su profesión u ocupación. En cuanto a las siluetas, para Longoni (2010) éstas conforman la otra gran matriz de representación del desaparecido junto con las manos y las máscaras. Según Burucúa y Kwiatkowski (2014), las siluetas forman parte de una nueva fórmula de representación que describe, narra y expone los nuevos horrores acontecidos a partir de las grandes matanzas y genocidios del siglo XX, y en el caso argentino particularmente del horror de las desapariciones. Esta fórmula contiene el recurso de la silueta, la duplicación y la réplica. El ejemplo que eligen estos autores para ilustrarlo es *El Siluetazo*: la primera práctica masiva de representación de los desaparecidos con siluetas, que tuvo lugar en la tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, aún en tiempos de dictadura. Como sostienen Longoni y Bruzzone (2008), el impacto simbólico producido por los primeros *Siluetazos* produjo la reiteración de las siluetas como forma de representación de los desaparecidos. El modo de representación seleccionado por el Rancho Urutaú presenta ciertas particularidades. En todas las composiciones, construidas a través de mosaicos, cobra especial relevancia la figuración como recurso. Lo que unifica y caracteriza a todas estas obras es el uso de figuras humanas que tienen identidad, un rostro, cuerpo, gestos, poses, y una serie de elementos que acompañan a las figuras y condensan simbólicamente sus gustos, costumbres y actividades cotidianas. En estas representaciones, la militancia, el compromiso político, lo revolucionario o el heroísmo, en la imagen global del mural cuando no está ausente, apenas aparece. Por otro lado, la condición de desaparecido o asesinado de esas personas no puede conocerse a través de la imagen. Es en las placas de cerámica colocadas a un costado de los mosaicos donde hallamos esta información a través de la palabra. Allí se refuerza el tipo de representación mediante términos que aluden a lo familiar. Se menciona la ocupación y aquellos valores en los que el homenajeado creía y, en algunos casos, se alude a la mili-

tancia. Para este tipo de composición, ya mencionamos que el grupo indaga en el entorno familiar y de allegados, en búsqueda de toda información posible del homenajeado. En estas imágenes plástico/visuales, la reconstrucción del rostro y el cuerpo alcanza un estatus decisivo para darle identidad a las figuras. A tal efecto, el grupo parte de la utilización de otras imágenes: las fotografías que las familias comparten con ellos durante la etapa de investigación. Se trata, en su mayoría de fotografías íntimas, familiares y fotos de DNI y carnet. No obstante, pese a las dificultades devenidas ante la insuficiencia o baja resolución de las mismas, el equipo exploró su lado más creativo buscando otros recursos para su composición –por ejemplo sumando como referencias imágenes de Internet de murgueiros bailando para el caso de “Nato” Andreucci y de jugadores de fútbol de la época, para el caso de Carlos Díaz–. En este sentido, consideramos que las imágenes plásticas conllevan –y aún más, refuerzan–, aquello que revelan las fotografías familiares y de carnet: la vida previa a la desaparición o el asesinato. Mientras las siluetas remarcaban la cuantificación de las víctimas, la dimensión del vacío y su ausencia masiva, es decir, representan la magnitud del terrorismo de Estado (Longoni, 2010; Burucúa y Kwiatkowski, 2014), las fotografías remiten a identidades particulares, a sujetos concretos. Que además, “muestran personas felices o despreocupadas, en medio de acontecimientos que convencionalmente se consideran hitos de la historia de cada familia” (Longoni, 2010, s/p).

Se puede plantear que esta elección figurativa e identitaria –que privilegia una dimensión humana, cotidiana, amena y lúdica de la persona–, se justifica en tanto que su recepción genera un recuerdo distendido y hasta placentero del personaje. Esto puede llevar a pensar en la construcción de una narración ideada para desplazar las huellas del trauma. El dispositivo de desaparición generó experiencias traumáticas extendidas ampliamente entre la población,

Creando un hueco en la capacidad de «ser hablado» o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido (Jelin, 2002, p. 36).

Además, como sostiene Feierstein (2012) referenciando a Kaës (1991), el trauma se produce y se renueva en tanto experiencia histórico/social. El sujeto ni vive ni experimenta solo ninguna situación traumática, sino que “tanto la vivencia como la sensación que ésta produce, se dan en el contexto de la relación significativa con otros. La vergüenza, el dolor, el terror se sienten en función de otro” (p. 76). No obstante, podemos agregar que la experiencia siempre es subjetiva. Asimismo, la experiencia traumática, según LaCapra (2006) tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular las posibilidades en el futuro. La denominada memoria traumática traslada la experiencia del pasado –no superado, y como si no hubiera distancia– al presente y al futuro, al revivir o re-experimentar compulsivamente los acontecimientos. En la memoria traumática, el pasado continúa vivo en la experiencia,

Y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos). Es necesario elaborarlo para poder recordarlo con cierto grado de perspectiva crítica y control consciente que permita la supervivencia (...). Elaborar la experiencia de estos acontecimientos de maneras viables y ética y políticamente deseables- es uno de los mayores desafíos que presentan los traumas personales o colectivos a los sobrevivientes, a sus allegados y, en ciertos aspectos, a todos los que conviven con una herencia cargada o responden empáticamente a un pasado todavía vivo, y a los que aún viven en él (LaCapra, 2006, p. 83).

Como una posible respuesta al trauma, entonces, la elaboración,

Es un quehacer articulario: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o lo ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro (LaCapra, 2005, p. 46).

La elección figurativa en tono ameno que construye el grupo junto a los familiares y allegados –pues estos son siempre consultados y se espera su aprobación de la composición–, también puede pensarse y conceptualizarse como un fetichismo narrativo (Santner, 2007)⁴. Este funciona como una respuesta frente al pasado traumático e intenta sustituir el trabajo de duelo o elaboración del trauma que necesita del gasto de angustia para ser efectuado. Es decir, “tanto el fetichismo narrativo como el duelo son respuestas a una pérdida, a un pasado que se resiste a marcharse por obra de su impacto traumático” (Santner, 2007, p. 221). Desde el punto de vista psicoanalítico freudiano, el fetiche es aquel objeto que reemplaza el lugar del deseo y del placer. Siguiendo la explicación de Santner (2007), durante el trabajo de duelo se elabora la realidad de la pérdida (o el shock traumático) recordándola y repitiéndola en diferentes dosis y formas, lo cual, en un contexto terapéutico implica la dosificación de gasto de angustia. El principio de placer⁵ se encuentra en ese momento fuera de acción. Pero el fetichismo es la oposición y negativa a este proceso porque permite precisamente rehabilitar el principio del placer. Como estrategia desarticula a través del placer y la fantasía la necesidad de hacer el duelo, evitando caer en la urgencia de la reparación del suceso traumático. Podemos pensar que el tipo de representación elegido en los murales alivia en sus hacedores y observadores el peso de tener que reconstruir la propia identidad colectiva en condiciones postraumáticas; es decir, propone la postergación indefinida del trauma y la cancelación de su elaboración con la consiguiente evitación de gasto de angustia. Por su parte, el Rancho Urutaú plantea en sus obras la existencia de ausencias a través de la imagen en vida de esas ausencias como forma de representarlas. Se exhibe lo que se perdió: la vida compartida de esos vecinos y se hace a partir de la figuración humana, la identidad, y de un momento placentero en la vida de esa persona siendo no doloroso de recordar. Esta operatoria, que podríamos reconocer como un caso de fetichismo narrativo, conduce a un desplazamiento del núcleo doloroso de la memoria traumática. Esta es clave para los objetivos de memoria del grupo. La evidencia la aportan

los mismos integrantes cuando explican los motivos de su elección. También los familiares y allegados cuando narran su experiencia de encuentro con el mural. Sin embargo, a pesar de relatar el gusto, el placer y la alegría con la que aceptaron la imagen y participaron de la construcción del mural, en todas las entrevistas, lo primero que afloraron fueron las biografías y recuerdos de los últimos momentos antes del secuestro de su ser querido, y luego los relatos sobre el horror ante la desaparición, la desesperación, incertidumbre y el dolor. Entonces, también se puede agregar que a la experiencia traumática de la violencia sufrida, se suma la imposibilidad de un duelo a llevar a cabo por parte de los familiares y allegados de los desaparecidos, ya que, en la medida en que la ausencia derivada de la desaparición implica la ausencia del cuerpo y por lo tanto la ausencia de los ritos culturales que se inscriben en torno a la muerte, el duelo queda de ese modo suspendido, latente. Como afirma da Silva Catela (2009),

En los procesos “normarles” de muerte, donde existe un cuerpo para dar sepultura, el cementerio es el espacio que divide el mundo de los vivos del mundo de los “muertos”, es un espacio fundado en lógicas propias donde las marcas del parentesco, de filiación, de clase social, de pertenencia a grupos aparecen por todos lados como señales de quién es la persona que está allí sepultada. De cierta forma la marca de la sepultura funciona como un operador que “integra en una estructura meta-histórica al grupo social desgarrado por la muerte” (Faeta, 1993) recrea en un nuevo espacio las relaciones de parentesco, sociales y culturales rotas por la muerte. Con la falta del cuerpo, locus esencial de los rituales de la muerte, ¿qué espacios son recreados para dar cuenta de esa ruptura? (p. 114).

Siguiendo a la autora, se puede pensar que los murales –en tanto soportes de memoria–, funcionan como salidas creativas y necesarias en los familiares y allegados para dar cuenta de estas ausencias. Las imágenes de su ser querido materializadas en las paredes colocan a disposición nuevos objetos que encierran lo que ha desaparecido, tornándolos disponibles a manera de ritual de recuerdo. Si bien esto por sí solo no resuelve la elaboración del trauma, se adecúa a los rituales culturales de la muerte que son habituales en las personas. Puede cancelar la incertidumbre, cerrar la incógnita y aliviar la insistencia del dolor psíquico. A su vez, los murales reinstalan en el paisaje del barrio a los desaparecidos, quienes fueron sistemáticamente negados por los mandos militares en el pasado, y aún en el presente, cuando continúa vigente entre ellos el pacto de silencio sobre su destino. Al crimen clandestino, al cuerpo desaparecido, le continuó el ocultamiento de toda prueba y documentación de la existencia de la persona: desaparecer el cuerpo, desaparecer su identidad. Frente a esto, en los murales reaparecen los cuerpos y junto a todos aquellos elementos identitarios reunidos en cada imagen, se transforman en fragmentos de vida, en un acto político, socavando el doble vacío dejado por las desapariciones.

Consideraciones finales

A partir de entrevistas realizadas⁶, se ha podido plantear que la recepción de las imágenes en los murales fue aceptada y bien acogida. Tanto en los integrantes del grupo como en los familiares y allegados se advierte que la interpretación y el acontecimiento de posar la mirada en la figura reivindicada, en su identidad rehumanizada, es curativo o reparador en alguna medida. Por otro lado, la narrativa humanitaria y familiar utilizada para representar a los desaparecidos y asesinados, según Crenzel (2008), fue adoptada a partir de un cambio en la clave de las denuncias –basadas en la cultura política de los derechos humanos–, durante los últimos años de la dictadura y posteriormente tornada dominante a partir del informe titulado: *Nunca Más* realizado por la CONADEP (1984). Esta restitución de la humanidad y despolitización, en tanto víctimas inocentes se correspondió, entre otras cosas, a la confrontación con la postura dictatorial de negar la existencia misma de desaparecidos, o al hecho de que caracterizaran a estas personas –en un discurso estigmatizante y culpabilizador–, como “delincuentes subversivos” (Crenzel, 2008, pp. 46-47), y como una amenaza para los valores familiares, nacionales y cristianos que el gobierno militar decía defender” (Crenzel, 2008, pp. 46-47). También esta clave, de acuerdo al autor formaba parte intrínseca del universo de interpretación de la mayoría de los familiares, para quienes su lazo con el desaparecido se basaba en esos valores, que ignoraban sus adscripciones políticas o que ejercieron un silencio estratégico sobre ellas dada la persecución dictatorial⁷.

En el caso del Rancho Urutaú, la narrativa humanitaria se presenta como una estrategia de memoria y son la resultante de un proyecto cuyos fundamentos y objetivos fueron detenidamente pensados, debatidos y consensuados colectivamente, junto a la participación de familiares. Esta humanización se refuerza presentando momentos placenteros de las vidas de esas personas porque el fin es precisamente reivindicarlas como tales, destacando sus valores y cualidades –en las placas–. La expectativa básica es de presentar y mantener vivos a los desaparecidos y asesinados a través de la trasmisión y reedición de sus vidas. Estas representaciones pueden funcionar como fetichismo narrativo, en tanto se desplaza aquello que resulta doloroso y traumático de recordar por “algo” –aquí una imagen plástica– que genera placer, postergando de esta forma, el costoso trabajo de duelo. En este sentido, los entrevistados evidencian una recepción emotiva y ambigua que responde a un efecto dual: por un lado, el sentimiento de reconocimiento y de humanización del desaparecido y el placer en el recuerdo de la vida compartida previa a los hechos, con esas personas; y por otro, el registro de la situación traumática en tanto que los murales no dejan de evocar aquellos recuerdos dolorosos de la desaparición o asesinato, y es por esto que se puede pensar al mural como espacio que colabora en la elaboración del duelo y gradual dilución de la experiencia traumática, ayudando a “curarse” de la tragedia. La propuesta del Rancho Urutaú es rehabilitar las ausencias mediante una materialidad que simboliza la vida trunca. Los cuerpos de los ausentes ahora se intercalan con los de los vecinos y transeúntes. Esta materialidad enfrenta la ausencia y ayuda a aliviar el desasosiego y el dolor de los familiares quienes son, o deberían haber sido, los destinatarios legítimos de los cuerpos. De modo consciente el grupo asume la decisión de esta modalidad de representación porque es la que les parece más adecuada para poner en acto su pensamiento: su acuciada

necesidad de hacer emerger el tema, el reconocimiento, la búsqueda y la reparación de ese pasado traumático de la ciudad “del que no se habla”. Esta es la elección del grupo para enfrentar la conflictividad del tema en Ensenada. Y lo hacen a través del arte como lenguaje, “el arte tiene esa función bastante liberadora de conflictos profundos, y de poder permitir hablar de cosas que son terribles, de lo peor sacar arte”, afirma Melina Slobodián (2018), artista y coordinadora general del proyecto⁸.

Aquí el arte funciona como un vehículo de memorias que permiten articular el pasado traumático con el presente desde dispositivos lúdicos y reflexivos. En esto vemos la posibilidad de que una manifestación artística,

Pueda ser leída como una perspectiva significativa y crítica de la relación de una comunidad con su pasado en términos de la memoria del trauma colectivo e individual, con la posibilidad de que el arte, en sus específicas (a menudo muy mediadas, indirectas, oscuramente lúdicas, potentes pero no acotadamente documentales o informativas) formas de testimoniar o ser testigo de ese pasado, contribuya a elaborar y superar ese pasado, y en consecuencia permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro (LaCapra, 2006, p. 67).

La técnica de mosaico que posibilita la participación colectiva, además, colabora en la reparación psíquica, y en la reconstitución de la identidad anhelada, de aquella vida compartida con los familiares, allegados y vecinos que fuera arrebatada por la dictadura. El acuerdo sobre estas apreciaciones del arte que al interior del grupo se sostiene, es uno de los aspectos de investidura de identidad más pregnante del Rancho Urutaú en el escenario de la Ciudad. Por último, en función de la pretensión de incidir sobre el silenciamiento del tema y en la transmisión a las futuras generaciones, la pregunta que se hacen en el grupo es si lo que nosotros hacemos va a generar lo que nosotros queremos, que es crear conciencia en la gente, que se interioricen, que sepan quienes fueron los desaparecidos, que puede pasar en cualquier barrio⁹. El interrogante acerca de si la operación de intervención en el espacio público con los murales puede sostenerse en el tiempo y convocar o no a los vecinos abre distintas posibilidades a la reflexión. Una de ellas es la de que los murales se naturalicen como parte del mobiliario urbano olvidando su génesis. Esto puede verse reforzado a partir del tipo de representación seleccionado, en tanto que una de las intenciones más importante del Rancho es la de generar empatía para con los vecinos frente a un alarmante y expectante posible rechazo o negación del mural emplazado en su barrio —en sintonía con el propio rechazo o negación del acontecimiento recordado—: el asesinato y/o la desaparición. Los datos biográficos y característicos de haber sido desaparecido o asesinado están presentes en el mural con una placa alusiva. La superficie visual se concentra en mostrar otros aspectos de la biografía de los personajes y la placa aparece como acotación o anclaje no visible globalmente en la imagen. Esta modalidad se podría fundamentar en la historia de silenciamiento que la ciudad ha construido en torno a la problemática de los desaparecidos, pero puede acontecer que la imagen de cotidianidad que genera empatía y propicia identificaciones positivas con los ensenadenses, quede por eso mismo relacionada solo con los aspectos lúdicos del personaje y no con el horror de la desaparición y la falta de justicia, resultando lo contrario a lo que el grupo

hacedor pretende. Un elemento más que aflora a partir de las entrevistas es la constatación de la calidad de lugar sacro del mural. Si bien ningún testimonio conecta su aprecio con alguna fecha conmemorativa en especial, sí se preocupan y ocupan de verificar que la obra se halle siempre en buenas condiciones, que se preserve y mantenga; manifestando una valoración y dedicación particulares. La inexistencia de una sepultura y por ende, de una tumba donde llevar a cabo el duelo y elaboración de la falta, puede conducir a los familiares y allegados a apropiarse simbólicamente del mural donde está representado su ser querido. En este sentido, expresiones registradas en las entrevistas como: “es un cierre”, “la culminación de un montón de cosas”, “lo tomo como que no hubo tumba”, “está entre nosotros”, “está presente en cada uno que pasa y lee”, “estás acá, no te fuiste” dan cuenta de ello. Lo mismo se observa cuando en la circulación cotidiana por las calles de la Ciudad se produce el encuentro con el mural, y ante la presencia de esa ausencia, el familiar o allegado lo saluda o dirige unas palabras.

Para finalizar, la desaparición es *la no muerte*. Despojados de toda posibilidad de cancelación cíclica de la vida, sin oportunidad de reconocer en el cuerpo la huella de la muerte, la condición del desaparecido para los familiares y allegados es un continuo presente. De allí la importancia y la fuerza de este acto de memoria. En su conjunto, se considera que estas apreciaciones definen que para el Rancho Urutaú, los familiares y allegados, el espacio marcado en el barrio, asume la cualidad de lugar de memoria. Un lugar de memoria que a través del arte como lenguaje transmite los intensos y complejos trabajos por conocer, reconocer, elaborar y reparar simbólicamente las heridas, las ausencias y los silencios que caracterizan a este pasado que no pasa en la ciudad de Ensenada.

Notas

1. Según el informe de la CONADEP, los porcentajes de víctimas de la represión que continúan desaparecidas o que fueron liberadas después de pasar por centros clandestinos de detención son: obreros 30,2%, estudiantes 21%, empleados 17,9%, profesionales 10,7%, docentes 5,7%, autónomos y varios 5% (2016, p. 296). Entre obreros, empleados y docentes suman un 54% y casi un 30% entre estudiantes y profesionales.
2. En: “Rancho Urutaú, Proyecto “Mosaicos por la Memoria” Desaparecidos de Ensenada” 11 de abril de 2011, Disponible en: <https://www.facebook.com/notes/el-rancho-urutau/proyecto-mosaicos-por-la-memoria-desaparecidos-deensenada/107189206034151/>
3. “Nada se pierde, ... todo se transforma” artículo que formó parte de la publicación *Un recorrido de nuevas meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho Urutaú*. Boletín informativo cuyo título alude a la duración del proceso de construcción del primer mural. Se trata de un resumen de actividades del grupo del año 2011.
4. Erik Santner escribe en el contexto de los debates sobre las representaciones del trauma, la historización del nazismo y la solución final que mencionamos anteriormente. Discute en particular la dinámica del fetichismo narrativo en el cine “ámbito de producción cultural donde el placer narrativo y el placer visual se entremezclan libremente”. Toma como ejemplo el filme alemán *Heimat* de Edgar Reitz (1984) en el cual a través de un relato de amor se restaura el placer de la narración histórica de la historia alemana del siglo XX. Este

relato como fetiche desplaza el trauma generado por la solución final y la Alemania nazi, contexto de fondo del filme.

5. Para la teoría psicoanalítica freudiana, el principio del placer es uno de los dos principios, que rige el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. El displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas (Laplanche y Pontalis, 1971).

6. Se realizaron un total de 29 entrevistas a: integrantes del grupo, familiares y allegados de los homenajeados (hijos/as, hermanas, esposas, nietos, compañeros de trabajo y militancia, vecinos/as) y funcionarios públicos de la Municipalidad de Ensenada.

7. También debemos mencionar que veinte años más tarde, la generación de los hijos renovó el tipo de narrativa y las imágenes utilizadas hasta entonces por madres, abuelas y organizaciones de derechos humanos. Los hijos adoptaron narrativas militantes, se interesaron por las infancias y en restituir las historias personales, recuperando la identidad política de los desaparecidos.

8. Entrevista a Melina Slobodián, 24 de abril de 2013, Ensenada.

9. Entrevista a Mario Díaz, 30 de agosto de 2015, Ensenada.

Referencias bibliográficas

- Battiti, F. (2005). “Arte para deshabituarse la memoria”. En Brodsky, Marcelo (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Argentina. Katz Editores.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) [1984] (2016) *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires, Argentina. Ed. EUDEBA.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.
- Da Silva Catela, L. -2001- (2009). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen.
- Di María, G.; Sánchez Pórfido, E.; González, S. et al. (2009). *Murales de la ciudad de La Plata*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Feld, C., y Stites Mor, J. (comps.). (2009). *El pasado que miramos, Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia Volumen 1 (1)*, octubre. Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Feld-%20Aletheia%20Vol%201.N1.pdf>
- Freud, S. -1917- (1986). *Duelo y Melancolía*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Amorrortu.
- Friedlander, S. (2007). “Introducción” en Saúl Friedlander (Comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Prometeo Libros.

- García, S. y Belén, P. (2010). "Desapariciones en serie. Las marcas de lo invisible". Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense. Mar del Plata, Argentina. Ed. Fundación Destellos.
- Halbwachs, M. -1968- (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Halbwachs, M. -1925- (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, España. Ed. Anthropos.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México. Ed. FCE.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2005). "Exclusión, memorias y luchas políticas", en: Mato, D. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Nueva Visión.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.B. (1971). *Diccionario de psicoanálisis*. Madrid, España. Ed Labor.
- Longoni, A., Bruzzone, G. A. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. (2010). "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". *Aletheia* 1(1). Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-ypolitica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-laultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches>
- Rancho Urutaú (2011). *Un recorrido de nueve meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho Urutaú*. Ensenada.
- Santner, E. (2007) "La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma". En: Friedlander, S. *En torno a los límites de la representación. Los nazis y la solución final*. Quilmes, Argentina. Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- Schindel, E. (2009). "Insertar el pasado en el presente: memoria y espacio urbano". En: *Política y Cultura* (31), México. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana.

Abstract: The recent history of Argentina was marked by the repression deployed during State terrorism of the seventies. This period has been considered as extreme and traumatic experience of high social and collective scope. This leads us to think about the particularities of the elaboration of recent past events of limit events by the affected societies. In this paper we ask ourselves: In what ways can art collaborate in the elaboration of traumatic events? Based on a case study located in the city of Ensenada, province of Buenos Aires, we will analyze the procedures and scope of artistic practices that commemorate and pay homage to the disappeared and murdered people through a collective work of memories, in which family members and relatives of the victims actively participate.

Keywords: Traumatic events - Elaboration - Art - Memories - Ensenada.

Resumo: A história recente da Argentina foi marcada pela repressão desencadeada durante o terrorismo de Estado nos anos setenta. Este período tem sido considerado como experiência extrema e traumática de alto escopo social e coletivo. Isso nos leva a pensar sobre as particularidades da elaboração de eventos passados recentes de eventos limites pelas sociedades afetadas. Neste trabalho nos perguntamos: de que maneira a arte pode colaborar na elaboração de eventos traumáticos? A partir de um estudo de caso localizado na cidade de Ensenada, província de Buenos Aires, analisaremos os procedimentos e o escopo das práticas artísticas que comemoram e honram os desaparecidos e assassinados através de um trabalho coletivo de memórias, do qual participam ativamente, parentes e amigos íntimos das vítimas.

Palavras chave: Eventos traumáticos - Elaboração - Arte - Memórias - Ensenada.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: diciembre 2017

Fecha de aceptación: marzo 2018

Versión final: julio 2019

Sobre-vivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo. Redes de arte correo e intercambios trasandinos: algunas notas sobre la relación entre Edgardo Antonio Vigo y Eduardo Díaz Espinoza

Clarisa López Galarza * y Julio Lamilla **

Resumen: A partir del trabajo de relevamiento y clasificación de cartas pertenecientes al acervo del archivo del artista argentino Edgardo Antonio Vigo, este artículo propone reconstituir una dimensión del diálogo entablado con el poeta y editor antofagastino Eduardo Díaz Espinoza. Este intercambio epistolar fue uno de los más profusos entre E. A. Vigo y artistas chilenos –se trata del segundo en densidad, luego del sostenido con el poeta Guillermo Deisler–, durante un período que cruza los años más cruentos de las dictaduras argentina y chilena. El texto pretende examinar cómo el arte correo activó diversas estrategias de comunicación y redes de solidaridad internacionales, que subvirtieron silenciamientos en contextos de asfixia social, censura y represión, a la vez que construyó espacios de intercambio y sostenimiento afectivos entre sus integrantes. En este sentido, se plantea cómo ambos artistas, atravesados biográfica y familiarmente por hechos de tortura, detención y desaparición forzada, lograron la puesta en acto de un apoyo postal mutuo, que narró situadamente y con una mínima latencia el acontecer del presente. A través de un recorrido por convocatorias y acciones gestadas en colaboración, abordaremos el estudio de las especificidades de las redes de arte y política tendidas a ambos lados de los Andes.

Palabras clave: Arte correo - Redes de colaboración artística - Arte y Memoria - Intercambios trasandinos - Archivos de arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 162]

(*) Investigador. Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, Chile. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados y doctorando en Artes, UNA. Artista sonoro. Integra el equipo de investigación del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Depto. de Artes Visuales de la Universidad Nacional del Arte.

(**) Docente e investigadora. Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata, Argentina. Es becaria doctoral (UNLP), especializándose en el campo de los estudios curatoriales.

Recibí el palito de fósforo, te pasaste che.
Eduardo Díaz Espinoza a Edgardo Antonio Vigo, 1988

Este trabajo pretende desplegar las dimensiones socio-contextuales, intercambios y acciones conjuntas recuperadas de los registros escriturales presentes en el intercambio de cartas epistolares y arte correo, entre el artista antofagastino Eduardo Díaz Espinoza y el platense Edgardo Antonio Vigo. Para su elaboración se ha trabajado a partir del relevamiento, revisión, lectura de cartas y otros documentos escritos por Eduardo Díaz Espinoza, pertenecientes al acervo del archivo del Centro de Arte Experimental Vigo¹.

Durante el proceso de ordenamiento del material documental del fondo de Arte Correo perteneciente a este archivo, fueron encontradas alrededor de una cincuentena de cartas que dan cuenta de un estrecho diálogo y amistad entre un poeta de la pampa nortina de Chile y el poeta experimental platense Edgardo A. Vigo. El intercambio se basó en escritos, postales, obras, fanzines, plaquetas, libros, cintas y objetos; es decir, fragmentos de una realidad en la que los objetos estéticos en resonancia con las ideas *fluxianas* se han disuelto en la vida. Estos envíos crearon mediante la práctica del arte correo una amistad como espacio íntimo de diálogo, zona de afección, transferencia y contacto, más allá de las fronteras y los regímenes de censura; a la vez que encendieron procesos de producción de obras individuales y conjuntas. Como señala Gutiérrez Marx, “el mail art dio lugar a la des-diferenciación, no sólo de medios sino de modos de percibir, sentir y manifestar cada pequeño mundo, dentro de una galaxia en la que ardieron por aire o por mar –vía correo aéreo o de superficie–, esos envíos que tardaban meses en llegar” (2010, p. 138). A lo largo de este escrito, nos adentraremos en el estudio de su correspondencia, con la intención de reponer tanto dimensiones artístico-políticas de la práctica del arte correo, como articulaciones productivas y afectivas entre ambos artistas. Configuraremos, entonces, un mapa de intercambios del que tanto Vigo como Díaz Espinoza formaron parte, trasponiendo las fronteras nacionales y habitando otros espacios por fuera de los circuitos artísticos habituales.

El escritor antofagastino conoció la obra de Edgardo A. Vigo por intermedio del poeta experimental chileno y editor Guillermo Deisler, quien durante esos años trabajaba en su editorial *Mimbre* en la ciudad de Antofagasta, editando libros artesanales de poesía y grabados. Eduardo Díaz Espinoza, por su parte, de formación autodidacta, editaba una revista² y plaquetas de poesía en su editorial *Guerra 33*³ y co-conducía un espacio radial de literatura y cultura llamado *Surcando Surcos*⁴.

Su relación se trabó a partir del trabajo en la sede Antofagasta de la Universidad de Chile. Allí, Deisler trabajó como docente en las carreras de Artes Plásticas y Manuales y en Educación Parvularia; así como también en el Departamento de Extensión Cultural, donde Díaz Espinoza se desempeñaba como funcionario⁵. Una edición de poemas de Díaz Espinoza titulada *Los mitos derrotados* (1968), cuya portada contiene una xilografía de Deisler, da cuenta del inicio de esta cercanía. Semanas después del golpe de 1973, fueron arrestados junto con un grupo de trabajadores de la institución y permanecieron un tiempo en la cárcel. Ambos artistas, militantes del Partido Comunista de Chile –prohibido por la dictadura militar– tomarán luego de su liberación diferentes caminos. Deisler se exilió en

Francia, para luego trasladarse en Bulgaria y finalmente establecerse en la República Democrática Alemana. Díaz Espinoza, por su parte, tomó una posición radicalmente distinta frente a la coerción política: permaneció en Antofagasta, aunque su decisión implicó estar bajo permanente vigilancia y sin posibilidad de acceder a un empleo formal. Esta determinación queda plasmada en las correspondencias con Vigo:

Yo le digo a mis amigos: no sé manejar un arma. Y agregó: nunca me iré a ningún lado que no sea Chile, por lo que les advierto no pretendo desaparecer, a menos que me desaparezcan (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 9 Marzo 1983).

Además, la cárcel conllevó numerosas repercusiones físicas. Deisler detalló a su colega argentino algunas de sus consecuencias, en una carta enviada desde Plovdiv, Bulgaria, en el contexto de su cambio de residencia a Berlín:

Todo esto me pilla con un derrame a la úlcera...Tenía una larga gastritis, desde la cárcel de Antofagasta, allí comimos porotos todo el tiempo que pasamos. Ahora de repente hemorragia interna. Aquí me querían correr cuchillo de inmediato, pero no he aceptado, la hemorragia está ya parada, pero me quedan las molestias y estas se limitan mucho en que puedo hacer (G. Deisler, comunicación personal, 18 junio 1986).

En el caso de Díaz Espinoza, las secuelas de la dictadura se inscriben en su vida diaria, instaurando un clima de encierro y monotonía a sus días, como lo describe en una carta de 1984:

Me mamo cada día, después que todos salen la terrible soledad, agacho la cabeza y me pongo a hurguetear las plantas moviéndolas de un lado para otro, un poco de escribir dentro de mi diaria costumbre, hacer monos, pegotear, me absorbo a ratos pero, la soledad me patea con su implacable silencio (E. Díaz Espinoza, Comunicación personal, 1984).

En este clima de reclusión hacia quehaceres domésticos y actividades vigiladas, Díaz Espinoza comenzó sus intercambios postales con artistas de otras tierras. Hacia inicios de 1983, germinó el intercambio de correo con Edgardo Antonio Vigo.

Díaz Espinoza y Vigo compartieron durante largos años, mediante la *comunicación a distancia*⁶, observaciones de una realidad asfixiante y compleja, o como ellos la definen en sus escritos: la “hazaña de sobre-vivir” en un ambiente “sordoemudecido”. Esta idea se puede ver desarrollada en un texto escrito por Díaz Espinoza que Vigo incorpora en su obra *Anteproyecto de proyecto de análisis poético matemático...de una tortuga, de un cangrejo, de un sapo* (1988), caja de cartón con grabados, *origamis* y documentación fotográfica, en la cual Vigo incluye un sobre con el texto de Díaz, en cuyas líneas se concluye que: “No hay aquí nada que denote una consigna, hay un trabajo con un rigor estricto, mostrando el riesgo de ser y vivir en América Latina (...) El anteproyecto nos sube, nos muestra, ha-

bla por nosotros los enmudecidos en un continente que ha sido sordomudizado” (Díaz Espinoza; 1988).

Los años ochenta en Chile estuvieron signados por la implementación de una nueva Constitución, que sentará las actuales bases del modelo neoliberal chileno, junto con la emergencia de las primeras protestas populares masivas contra la dictadura. Esta década estará marcada a su vez por un continuo accionar represivo que se verá inclusive agudizado en represalia al atentado fallido al presidente de facto Augusto Pinochet. En Argentina, el clima de la transición democrática abría la posibilidad a la realización de juicios contra las Juntas Militares por la violencia estatal desplegada durante el período dictatorial. Los intercambios en torno a las condiciones sociopolíticas en ambos países fueron una constante en la correspondencia entre ambos artistas, en un gesto de trascender las especificidades nacionales:

Siempre hemos existido como líneas paralelas –argentinos y chilenos– es bueno para nuestros pueblos que resuciten sus memorias, que se den directamente las manos. A pesar de los pesares, nos une una lejana y secreta solidaridad tejida por la historia y la sangre es como que esta ‘cintura cósmica del sur’, cintura golpeada a tanta fuerza va a ser capaz de parir una sociedad justa y humanitaria (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 11 Abril 1984).

A lo largo de este escrito, recuperaremos diversas dimensiones de los intercambios entre Eduardo Díaz Espinoza y Edgardo Antonio Vigo, con la intención de reponer tanto las iniciativas y prácticas gestadas al calor de sus diálogos, como también las especificidades propias de la situación social y política latinoamericana. Como señala Díaz Espinoza:

(...) estas volanderas cartas nuestras, lanzadas a todos los vientos son ráfagas de nuestras almas, las solidaridades de nuestros sueños, nuestra manera de vernos, los estallidos de una vitalidad comunicativa fundamental que queda vibrando en su entorno un fragmento de nuestra historia íntima, de la petite histoire, que nos conduce a la grande histoire que es la de nuestro continente (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 11 Abril 1984).

Entre el desierto de Atacama y el Río de la Plata

El año 1984 Eduardo Díaz Espinoza organiza en la ciudad de Antofagasta una exhibición de xilografías de Edgardo A. Vigo titulada *Homenaje Tardío Edgardo Antonio Vigo*, cuyo nombre en primera instancia sería *Vigoexposición cincuentaycinco entre el desierto y el mar*, en relación a los 55 años que Vigo cumpliría en el año 1983. Finalmente, la exposición se realizó el día 19 de octubre de 1984 en el segundo piso de la Coordinadora de Organizaciones Sociales, en Antofagasta. Antes Díaz Espinoza había organizado, en la misma ciudad, una exhibición del artista-correo francés Daniel Daligand en el Instituto Chileno Francés de Cultura en diciembre de 1982 y una retrospectiva de grabados de Guillermo Deisler en la Sociedad de Escritores de Chile, en abril de 1983. Además de estos eventos,

llevó adelante la convocatoria internacional *Arte correo américa latina, ahora!* en 1983, que se expondría también en 1984. En esta convocatoria –como es habitual entre las convocatorias de arte correo– no operó ningún criterio de selección en relación con los envíos: todos los trabajos que se apegaran a la temática y estuvieran dentro de los formatos anunciados serían exhibidos. El arte correo, en tanto práctica artístico-política, apela a la construcción de circuitos de exhibición horizontales y alternativos de imágenes con la sola condición de que los envíos no serían devueltos ni comercializados. En la organización de esta convocatoria, Díaz Espinoza tropezó con múltiples dificultades, de acuerdo a lo que le relató a su colega argentino. En primer lugar, la precaria situación emocional y familiar del poeta antofagastino generó una dilación en la producción de la exhibición. La dificultad en conseguir un espacio de exhibición, debido a la coerción estatal sobre las actividades culturales, se transformó asimismo en uno de los mayores escollos para su inauguración. Esta situación será una constante en los eventos e iniciativas organizados por Díaz Espinoza y sus coterráneos. El poeta comentó a Vigo las dificultades de emprender proyectos editoriales: “Estaba muy contento con una prensa que me regalaron, proyectaba reorganizar un pequeño taller. El regalo complica la vida y he tenido que enviarlo a otro sitio por el riesgo que significa tenerlo” (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 11 de abril 1984). Unos años después de *Arte correo américa latina, ahora!*, los obstáculos continuaron, aunque Díaz Espinoza desarrolló nuevas estrategias para continuar la actividad, en un clima de censura:

Hemos estado empantanados en muchos proyectos, ya nadie nos facilita salas o locales para exposiciones o charlas y lo que es peor mucha gente que nos colaboraba se ha ido ya que en su mayoría eran estudiantes que ya han egresado y que eran de otras localidades o estudiantes que fueron expulsados de las universidades. Nuevamente estamos tratando de levantar algo pero todo está muy difícil así que estamos tratando sacar proyectos a través de consulados u otras instituciones. Realmente le está yendo muy mal a la cultura y nadie nos da pelota (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, abril 1987).

La producción de Vigo sería expuesta nuevamente en Antofagasta en el año 1989. El 20 de octubre de ese año, la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo filial Antofagasta, inauguró una exposición de xilografías del artista argentino. Aunque no se ha relevado correspondencia de Díaz Espinoza referida a los preparativos del evento, se han rastreado fotografías de registro del montaje de la exhibición⁷. Las piezas que conforman el relato expositivo permiten dar cuenta de los recorridos compartidos por los dos artistas, trazando relaciones que involucran técnicas productivas, trabajos en colaboración e historias biográficas. Integran este conjunto las obras *Anteproyecto de proyecto de análisis poético matemático...de una tortuga, de un cangrejo, de un sapo*, sobre las que Díaz Espinoza escribiría un texto crítico, en el año 1988, que sería incluido dentro del libro-objeto que integra la serie; las estampillas del *3er intento de récord de vida*, acción que luego será recuperada también por su colega; las estampillas *Set free Palomo* y la serie *Diez años desaparición Abel Luis a Palomo*, que dan cuenta de la desaparición de uno de los hijos de Vigo. Todas ellas formarán parte de la constelación de imágenes tejida a ambos lados de

la cordillera: nos detendremos más adelante en algunas de ellas. Los materiales de arte correo se encontraban expuestos junto con los sobres de envío, en un gesto que repone los modos de circulación de las imágenes, a la vez que pone en relevancia el interés de Vigo por trascender su uso como mero envoltorio de las imágenes para privilegiar sus potencialidades como objeto.



Figura 1. Exposición de Edgardo Antonio Vigo en el Centro de Estudios y Promoción Social, Antofagasta, octubre de 1989. Montaje de piezas de arte correo, suspendidas con cordeles, expuestas junto a los sobres que contuvieran el envío. Archivo personal Edgardo Antonio Vigo, *Biopsia 1988/9*. Centro de Arte Experimental Vigo. Autor desconocido).

El Centro de Estudios y Promoción Social (CENPROS) alojó la exhibición. En sus paredes se montaron las piezas, algunas de ellas sostenidas por cordeles. Esta estrategia ha sido frecuentemente explorada por Vigo: como él mismo señala, la facilidad de colgar las imágenes hace posible un montaje sencillo, que puede habitar las paredes de espacios no habitualmente dedicados a las artes visuales⁸. Aunque no se ha podido acceder a los materiales enviados por Vigo a Antofagasta, podríamos sostener que los modos de montaje elegidos estaban contemplados por el artista en la planificación previa a la exposición, o inclusive en el envío postal.

El arte correo como estrategia de visibilización y de denuncia

En 1976, pocos meses después del golpe militar en suelo argentino, el hijo mayor de Vigo y militante estudiantil, Abel –quien recibía el apodo de *Palomo*– fue secuestrado y desaparecido por las fuerzas estatales. Ese mismo año, el artista había comenzado con la práctica del arte correo. Por medio de esta red de comunicación a distancia, Vigo dio a conocer su situación a artistas residentes en países remotos, a través del envío de estampillas con la consigna *Set free Palomo*. 31-10-83 (segunda serie). Este sello de Vigo será utilizado por Díaz Espinoza como portada de un díptico de poesía (s/f), en cuyo interior incorpora un poema de su autoría titulado: *Poema libre, palomo, libre*.

La recurrencia al arte correo como estrategia comunicativa capaz de escurrirse por las cerradas fronteras de la censura de las dictaduras latinoamericanas fue cobrando fuerza durante los últimos años de la década del '70 y los albores de la siguiente. Las redes de artistas de arte correo se encontraban atravesadas por la censura, la represión y el exilio. Algunos de ellos estaban afectados directamente por los regímenes militares. Clemente Padín, poeta experimental uruguayo, precisa: “Así se asiste a la clausura de la “II *Esposiçao* Internacional de Arte Correo” [en homenaje a Clemente Padín y Jorge Caraballo] organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Recife, 1976, por los militares brasileños; al destierro del artista correo Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet y la ITT contra Allende; a la desaparición de Palomo Vigo, hijo del artista correo argentino Edgardo A. Vigo; a la tortura y encarcelamiento por largos años de los artistas correo uruguayos Jorge Caraballo y de quien esto escribe; a la persecución, encarcelamiento y destierro del artista correo salvadoreño Jesús Romeo Galdámez; a la suspensión de los derechos civiles de Andrés Díaz Espinoza [sic], hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza, relegado a más de 3.000 kms. de su hogar y otros casos” (Clemente Padín en entrevista con Tulio Restrepo, febrero de 2009). En 1984, se creó en la ciudad argentina de Rosario la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo –en adelante, ALCA–, en cuyo núcleo se encontraban artistas como Graciela Marx Gutierrez, Clemente Padín y Jorge Orta, entre otros. Esta asociación operará activamente a través de diversas acciones y convocatorias, en la difusión de redes de solidaridad que visibilicen las opresiones de las dictaduras militares en Latinoamérica. Esta Asociación fue una de las organizaciones dedicadas a visibilizar acciones concertadas para difundir las delicadas situaciones políticas en el continente. Nos detendremos aquí en una de sus actividades, a la que referimos más arriba: la difusión del segundo encarcelamiento de Andrés Irán Díaz Poblete, el hijo de Díaz Espinoza, que había tenido lugar por medio de un decreto del Ministerio del Interior chileno, en abril de 1985. Andrés ya había sido preso político durante la dictadura pinochetista, en un contexto de desarticulación de las organizaciones y dirigencias barriales mediante detenciones y relegaciones acaecidas después de las jornadas de protesta nacional desde 1983. Como señala su padre en una carta enviada a Clemente Padín, su situación era especialmente endeble: “Aparte de lo sucedido, le han enviado amenazas de muerte. Estamos viviendo una escalada de violencia, la semana pasada fueron los hijos de mis compañeros Roberto Parada y Manuel Guerrero asesinados. Los degollaron, como comprenderás estamos en una lucha ardua y difícil y como dice mi hijo, es una guerra a muerte contra la dictadura” (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 11 abril 1985).

En este envío, donde Díaz Espinoza referencia al *caso degollados*⁹, le solicitó a su colega uruguayo que envíe cables de protesta al Ministro del Interior, Sergio Onofre Jarpa. Padín, quien se desempeñaba como coordinador regional de ALCA, organizó una convocatoria internacional de arte correo. Como consta en documentos de su archivo personal (Archivo digital Clemente Padín, KS-Deisler 5024d y letter Díaz Padín 2), se difundió la solicitada a artistas residentes en Latinoamérica, el Caribe y Europa, con el fin de propiciar un envío masivo y concertado de correspondencia al despacho del Ministro, así como también a organizaciones internacionales de Derechos Humanos. En este sentido, cabe destacar que —a lo largo del proceso de ordenamiento y catalogación del archivo de arte correo de Edgardo Antonio Vigo— hemos identificado correspondencias de diversos artecorreatas con la consigna Libertad a Andrés Irán Díaz Poblete estampada en los sobres.

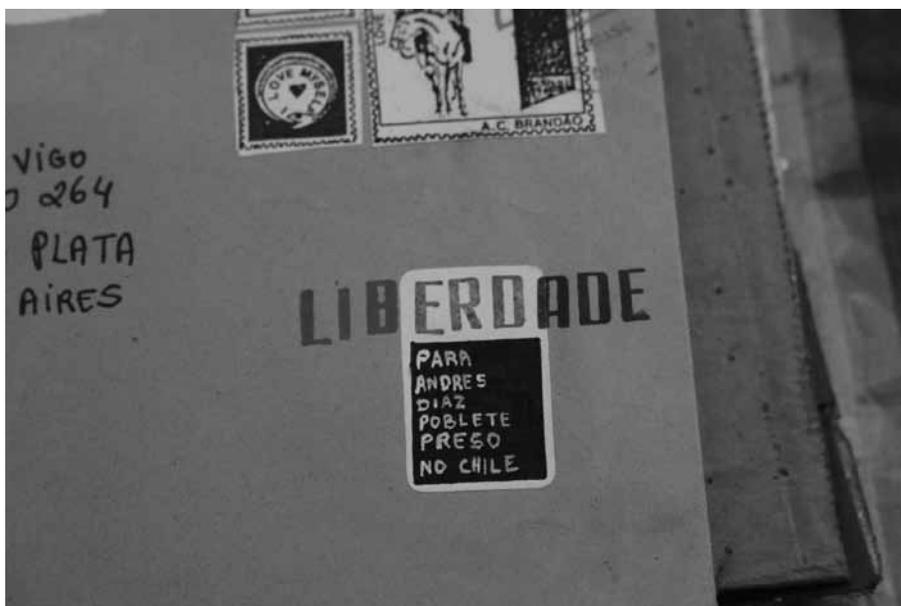


Figura 2. Detalle sobre de arte correo, enviado César Brandão a Edgardo Antonio Vigo, intervenido con pedido de liberación. Archivo Arte Correo CAEV. Elaboración propia).

A través de un telegrama enviado por Padín, puede verse cómo la agrupación de artistas latinoamericanos señaló al funcionario chileno como el responsable directo de la integridad física del prisionero político. La convocatoria fue replicada en la publicación *Participación*, editada por Padín y luego por la Asociación Uruguaya de Artistas Correo, en

la que pudo seguirse las noticias del caso. En el número 6, además de la reproducción del telegrama antes referido, se reproduce la solicitada “Por la vida de un artista”, en la que se enlaza el pedido por la libertad de Andrés con el recuerdo de *Palomo*:

La Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas-Correo de reciente integración denuncia ante la opinión pública mundial un nuevo atropello de la sangrienta dictadura chilena. En esta oportunidad ha arrestado, sin cargos, al hijo de nuestro socio-fundador artista Eduardo Díaz Espinoza, residente en Antofagasta, Andrés Irán [sic] Díaz Poblete [...] Ya en el pasado nuestra comunidad de artistas vio, con asombro, cómo la dictadura argentina hacía desaparecer al hijo del artista platense Edgardo Antonio Vigo, de sólo 16 años (*Participación* 6, 1984).



Figura 3. Telegrama de Clemente Padín al Ministro del Interior chileno, Sergio Onofre Jarpa, exigiendo la liberación de Andrés Díaz Poblete. Archivo personal digital Clemente Padín).

El siguiente número de esta publicación contenía en su portada una carta de Andrés, dirigida a la comunidad de artecorristas, en la que explica su situación en la cárcel de Pueblo de Porvenir, en Tierra del Fuego: “Aquí hay cinco relegados, cuatro de Santiago y yo de Antofagasta. Les voy a hablar con claridad: yo soy dirigente poblacional y estoy acusado de colocar artefactos explosivos. Es muy casual que los 980 relegados que hay en el país estén acusados de lo mismo y que ellos denominan delincuentes subversivos [sic]” (Díaz Poblete, *Participación* 7, 1985).

La carta se encontraba firmada por los “relegados de Porvenir ‘84”, denunciando la situación de Andrés y de sus compañeros como parte de una estrategia sistemática desplegada por el Estado: un exilio interno en el que los sujetos eran relocalizados en pequeños pue-

blos del sur o del norte de Chile. En esta situación, bajo estricto control militar, estaban sometidos a condiciones de vida paupérrimas y debían garantizarse su propio sustento. Como señala González Alarcón, la relegación como mecanismo de control social se intensificó luego de la nueva Constitución chilena en 1980 y su situación se agudizó después de la asunción de Onofre Jarpa como ministro, en 1983 (2016, p. 11). De este modo, la visibilización internacional del caso de Andrés Díaz Poblete colaboraba a echar luz sobre esta figura de privación de la libertad que tomó especificidad en la dictadura chilena.

La Asociación colaboró a ejercer presión internacional para la liberación del preso antofagastino; además de elaborar una red que permita su exilio en tierras uruguayas. Como señala Díaz Espinoza (2008) “la campaña realizada no fue para un hermano mío, sino para uno de mis hijos, Andrés. Por esos días había yo salido de la cárcel pinochetista y luego le tocó a uno de mis hijos que fue muy bien cuidado por mi apreciado Clemente Padín y por mi querido Edgardo Antonio Vigo, otro tanto hizo muchísima gente alrededor del mundo. Hasta que fue liberado y hubo irse luego al exilio” (E. Díaz, Comunicación personal, 1 de junio, 2008).

Estas campañas de difusión y presión internacional para la liberación de presos políticos no eran nuevas. Como adelantamos más arriba, el propio Padín había sido arrestado junto al artista Jorge Caraballo en agosto de 1977, en Montevideo, Uruguay, y su encarcelamiento fue motivo de una convocatoria internacional de arte correo. En ella, Edgardo Vigo jugó un papel de relevancia, llevando adelante acciones junto a la artista platense Graciela Gutiérrez Marx. Ambos organizaron el envío de postales con la consigna: “The action is Set free Padín y Caraballo. Do action not declamation (...) Point out institutional inaction by means of marginal action”, (Caraballo y Padín, 1991, p. 10) hacia el año 1980, y la producción de textos de difusión de la situación de los artistas uruguayos.

Durante el año 1984, la visibilización de la violencia política en el América Latina fue el objetivo de otra gran convocatoria de arte correo, organizada por el colectivo mexicano *Solidarte*. Este grupo, cuyas actividades de arte correo se desplegaron entre 1982 y 1986, tuvo como principal objetivo “apoyar y difundir los casos de artistas víctimas de represión, encarcelamiento y persecución” (*Solidarte/México*, 1984, p. 3), a través del envío de postales y boletines informativos, entre otras acciones postales. En la I Bial de La Habana, *Solidarte* organizó la convocatoria de arte correo *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Con la intención de visibilizar la supresión de las libertades democráticas y la existencia de más de 90.000 casos reportados de desaparecidos y desaparecidas en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, El Salvador, Honduras y México, se convocó a artistas latinoamericanos a remitir piezas gráficas relacionadas a las víctimas de represión, persecución y encarcelamiento en el continente (Bernal, 2015, pp. 289-290). En este llamado, se emitieron alrededor de 50 invitaciones a artistas y artecorreatas de América Latina y el Caribe para que remitieran sus trabajos, que serían expuestos de forma paralela en Cuba y en México. Esta iniciativa recibió una mención especial por “resaltar la existencia de trabajo colectivo, característica común en el medio artístico en América Latina” (*Participación* 6, diciembre de 1984). Las 57 imágenes que conformaban la exposición –entre las que se encontraban obras de Vigo y de Díaz Espinoza– serían luego expuestas en otros países.

La convocatoria-exposición *Latino America, Ahora!*, organizada por Eduardo Díaz Espinoza, también itineró por otros espacios, en este caso, de Chile. Según indicó Rogelio

Cerda¹⁰ muchos de los envíos de *América latina, ahora!* no pasaron la censura o llegaron con sus sobres rotos. Una selección de fotocopias¹¹ de los trabajos originales fue llevada por Cerda a Santiago de Chile y exhibida en el año 1985 en conjunto con Taller Sol en la Vicaría de la Solidaridad, en el contexto de una ciudad en estado de sitio producto de la salida a luz pública y judicial de la implicancia de Carabineros en el asesinato del sociólogo y jefe del Departamento de Análisis de la Vicaría de la Solidaridad José Manuel Parada, una de las víctimas del *caso degollados*.

Como mencionamos anteriormente, la creación de la Asociación Latinoamericana de Artistas Correo –y de sus filiales regionales– estuvo íntimamente ligada a la visibilización del cercenamiento de las libertades democráticas y de la desaparición sistemática de personas en el continente. La relevancia y funciones de una asociación fue ampliamente debatida en aquellos años, suscitando diversas posturas entre los artecorreístas, muchos de ellos atravesados personalmente por la violencia de Estado en sus países natales. Como señala Gutiérrez Marx (2010, p. 157):

La propuesta de reglamentar el funcionamiento de la primigenia Asociación Latinoamericana y del Caribe de artistas correo, con el propósito de fundar una Federación Mundial de Artistas Postales, que hiciera circular la Asociación Uruguay, en el marco del Congreso Descentralizado, organizado por los mailartistas de Suiza Günther Ruch y H. R. Fricker desde Suiza [sic], fue objeto de fuertes debates y discusiones vía postal.

Estas discusiones rompían tanto lógicas geográficas como de organización piramidal: el artista H.R. Fricker precisaba en sus envíos y sellos referentes al Congreso Descentralizado de Arte Correo de 1986, que un congreso tenía lugar en un margen temporal donde dos o más personas se encontrasen a discutir experiencias personales o generales concernientes al trabajo en red. El grupo de artecorreístas uruguayos por ejemplo, conformado por Argañaraz, Carballo, Ladra y Padín, sentó un posicionamiento muy claro en torno a los posibles alcances de la organización:

Nuestra futura Asociación no necesita, indudablemente, ni sellos de goma ni de estatutos para vibrar y existir concretamente, ya que cuenta con el aval de la realidad y los hechos y se ha manifestado durante estos últimos años, sobre todo, en la solidaridad con los colegas perseguidos y en la participación activa en los diversos proyectos que hemos promovido. Esta necesaria legitimación de la Asociación que impulsamos es imprescindible si deseamos una mayor eficacia en la defensa de nuestros proyectos artísticos y, por último, nos permitirá un mayor peso en las decisiones que atañen a la vida y bienestar de nuestros pueblos, tanto a nivel interno luchando junto a las demás ramas de la cultura como también haciendo sonar nuestra voz en los organismos internacionales (Asociación Uruguay de Arte Correo en *Participación 7*, Boletín de la Asociación Uruguay de Artistas Correo, 1985: 25)¹².

En el caso de Díaz Espinoza se percibe una toma de posición en torno a una autonomía creativa frente a las propuestas de organización entre artistas, algo que también podemos ver atraviesa toda la trayectoria de Vigo, a través de “intervenciones discursivas y materiales que ponían en cuestión los modos de funcionamiento, las premisas y los roles de los museos, galerías y organizaciones” (Bugnone, 2017, p. 109). El poeta antifagastino detalló su visión en torno a la creación de las filiales regionales de la Asociación:

La gente de otras partes quiere que nos asociemos. He consultado a otros y nadie acá quiere pequeñas burocracias. Todas coincidimos que con el sólo correo basta, esa es nuestra mejor y más grande institución y en ella cabemos todos sin preguntarnos si somos negros, verdes, rojos o amarillos. Basta sentir la presencia del otro cuando la carta traspasa el umbral y nos llena de alegría ese mensaje. Así la mano es grande y una sola. Por este lado nuestra asociación consiste en trabajos, no discutimos, no analizamos, no censuramos, no criticamos. Nos basta hacer cosas y cada cual es independiente de hacerlas como quiera eso es RECITAL y GUERRA 33 (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 15 julio 1985).

Una posición similar puede rastrearse en relación con la participación en actividades de militancia política en clave de obediencia a un programa partidista. Esto puede verse en cartas en que Díaz Espinoza relata las diferencias que lo separan de la postura política de su hijo:

Hemos dado vida a un colectivo de arte correo con puros cabros, enemigo declarado de las burocracias, este colectivo funciona sin orgánica igual que el taller de agitación cultural. Recital y Guerra 33. Eso de hacer funcionar gente sin cúpulas, es lo que me separa de Andrés. Él es amigo de organizaciones con secretariado y otras yerbas. No joda, entonces no tenemos acuerdo (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, abril de 1985).

Las redes de arte correo, además de establecer vías de reclamo y difusión alternativas capaces de trascender las fronteras nacionales, se constituyeron como instancias de contención y apoyo ante la zozobra de un presente convulsionado. La posibilidad de compartir las experiencias comunes -la detención, la tortura, el exilio o las desapariciones de seres queridos- ahondó en las potencialidades del arte correo como práctica productora de relaciones político-afectivas. Durante el año 1986, Díaz Espinoza dejó su casa en el cerro para trasladarse hacia el centro de la ciudad, para mitigar los efectos del aislamiento que debía mantener por su delicada situación política. Las cartas enviadas a Vigo vuelven visibles la importancia de la correspondencia postal como una estrategia de sostenimiento afectivo:

Siempre me acuerdo de ti, de esa tremenda fuerza moral, esa paciencia que a mí me falta, eres realmente una persona a la que sin conocer físicamente me parece que la conociera desde siempre y que cuando la soledad y el llanto me sobrecogen me digo sin mucha divagación recuerda a Edgardo y esas tremen-

das hazañas por sobrevivir (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 26 julio 1986).

El arte correo accionó entre estos dos artistas como un espacio de imaginación, que logró desplegar imaginarios en torno a acciones de arte y poéticas de obra, al mismo tiempo que se instalaba como táctica de subversión de los regímenes de censura, o en palabras del artista correo John Held de “subversiones a pequeña escala” (Held, 2015). Ejemplo de ello es la *acción cultural marginal* de bautizar en 1985 un cerro de la ciudad de Antofagasta con el nombre del poeta Edgardo Antonio Vigo, para ser utilizado como espacio de reunión de tertulias poéticas: “lo hacemos como una acción de cultura marginal, mi sueño de ser posible, un día hacer allí un monumento al buzón” (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 15 de julio de 1985). Esta microactivación poética se emparenta con otras como la celebración a distancia del “récord de vida de Edgardo Antonio Vigo”¹³, en donde Díaz Espinoza relata:

Hicimos el año pasado el acostumbrado homenaje del 28 de diciembre que se está convirtiendo en algo tradicional para un grupo de amigos y que como fecha propicia cercana a fin de año nos da la oportunidad de relajarnos, conversar y homenajearte (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 1987).

Esta celebración de un cumpleaños a distancia, se sitúa en el espacio de la dictadura chilena, como una estrategia de creación de una situación de encuentro colectivo, que encubierta bajo la lógica de la celebración de un cumpleaños, permitía el intercambio de las experiencias de la realidad social.

Trasposos poéticos-metodológicos

El 7 de enero de 1971 Vigo realizó un viaje La Plata/Buenos Aires/La Plata, transportando 200 llaves abrelatas, viaje documentado a través de fotografías, objetos y datos que dan cuenta de su realización, así como la certificación a través de un sello por parte de un funcionario del Centro de Arte del Instituto Torcuato di Tella. Una de las llaves abrelatas de Vigo es enviada a Díaz Espinoza, objeto el cual impulsará a su colega antofagastino a sumergirse en un proyecto arqueológico sobre los restos de la historia salitrera de la pampa nortina. Díaz Espinoza realiza un trabajo de campo de recolección de documentos y objetos encontrados, algunos de los cuales –como por ejemplo fichas plásticas usadas como moneda de pago a los obreros de las distintas oficinas salitreras– envía a Vigo:

Te escribo porque me extraña no tener respuesta a mi última carta con la cual respondía al envío de la llave abrelata, la famosa llave me inspiró, fui al desierto, donde se encuentran las viejas “oficinas” salitreras, son más de ciento cincuenta, pequeñas ciudades, muchas de ellas albergaron una población superior a las ocho mil personas. Comencé a escarbar entre los escombros, siempre lo hago, en mi interior vive el arqueólogo que no fui. El resultado fue sorprendente ya

que aumenté mi colección de papeles y otros cachureos –con el habitual enojo de Norma mi mujer– (...) te conversaba del viaje, la llave abrelatas, la inspiración emanada de una inspiración de Vigo, con los papeles recolectados todos del viejo juzgado del pueblo de Plaza Unión, especie de factoría, garito, prostíbulo y otras linduras pampinas, voy a armar una edición de envíos postales con ellos. O podríamos hacer un trabajo colectivo entre tú, Deisler y yo... (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, s/f).



Figura 4. Fichas utilizadas como moneda de cambio en las oficinas salitreras del norte de Chile. Fondo Eduardo Díaz Espinoza, Centro de Arte Experimental Vigo. Elaboración propia).

La recopilación de materiales de archivo referidos a la historia económica y social del Norte chileno llevó a Díaz Espinoza a la producción de collages, uno de ellos reproducido en *Papelglifo* (s/f: 2), una de las revistas que el poeta pampinos editó. En esta imagen, Díaz Espinoza utiliza una fotografía histórica de una antigua oficina salitrera –la *Peregrina*, en la que puede verse el campamento de trabajadores– junto con recortes fotográficos de escenas sexuales y otras imágenes alusivas a la proliferación de las actividades prostibularias en la región. En el sector inferior de la imagen, puede verse un extracto de un documento expedido por la Inspección de Servicios Municipales de la Municipalidad de Antofagasta, que da cuenta de la visita médica realizada en un burdel de la zona. Díaz Espinoza recupera, en este montaje, la trama que sostiene la precariedad laboral en la región:

Oleadas de sangre mancharon el blanco salitre desde 1879 hasta 1930 cuando se inició el derrumbe. Es parte de una historia no totalmente contada. Cien años de una casi increíble historia. Mr. North, el inglés que de mecánico de

ferrocarril en casi una década se convierte en el Rey del salitre, derrumba el gobierno del presidente Balmaceda. Liverpool se agranda con la sal del desierto, (...) se le dictan órdenes a los políticos chilenos. El salitre, penas y miserias, un capítulo más en la historia de nuestros pueblos (E. Díaz Espinoza, comunicación personal, 15 de noviembre 1983).

El trabajo con materiales recuperados –tanto de archivos oficiales como de visitas al territorio antiguamente ocupado por las salitreras– que permitieran la reconstrucción de esta historia pampina es visto por Eduardo Díaz Espinoza como una de los modos de extracción de las riquezas de los suelos latinoamericanos por parte de capitales extranjeros: la narración de lo acontecido en el desierto chileno, junto a sus paisajes y habitantes, se integra a la comprensión crítica de la historia latinoamericana.

Conclusiones

Cerda detalla cómo el gesto de abrir un sobre de Vigo en casa de Díaz Espinoza se constituía en un acontecimiento ritual. Estos sobres, la contraparte perdida, se caracterizaban por sus cartones de gran tamaño y por estar formalmente lacrados, misma materialidad que invitaba a ser tocada por el público antofagastino en la exposición organizada por Díaz Espinoza en 1989.

El arte correo entre estos dos artistas operó como el arte de crear rutas invisibles de comunicación, que filtraran el muro de la censura y la aislación. Estos cruces epistolares, surcos y fragmentos de un puente comunicativo, de un *feed back* desperdigado, señalan una red de actos, experiencias, y decires, que operaron tanto de potencia creativa como de sostén afectivo.

El corpus de intercambio se constituye así como una historización escrita no desde la metrópolis canónica sino que desde la conformación de un territorio con multiplicidades de registros que derriban la centralización de la construcción de las versiones de la historia del presente. Vigo y Díaz Espinoza se sitúan por el contrario en el plano de un inventario vital sensible, artístico y contextual al quehacer político de la época que les tocó transitar.

Notas

1. El Centro de Arte Experimental Vigo se encuentra en la ciudad de La Plata, Argentina. Fundado en 1998, su sede y su acervo es el resultado de la decisión del artista conceptual Edgardo Antonio Vigo al dejar en custodia su obra y sus archivos a la Fundación Centro de Artes Visuales tras su fallecimiento. Para la elaboración de este escrito, se han relevado –además de la correspondencia de Eduardo Díaz Espinoza– las cajas *Biopsia*, pertenecientes al archivo personal de Vigo y los fondos de Guillermo Deisler y de Graciela Gutiérrez Marx, todos ellos pertenecientes al CAEV. Agradecemos, asimismo, el aporte de Clemente Padín, quien ha gentilmente aportado documentación en torno a la actividad de la Aso-

ciación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo y la información brindada por los poetas Rogelio Cerda y Guillermo Ross-Murray.

2. Trama de producciones literarias que se podrían agrupar alrededor de la generación poética del 60, en torno a la cual circulaban otros grupos y revistas a nivel nacional como *Arúspice*, *Trilce*, *Aumen*, *Orfeo*, *Hojas de Poesía*, *Tebaida*, la última editada en la ciudad de Arica y cuyo coordinador Ariel Santibáñez fue detenido y desaparecido el año 1974.

3. Esta revista posee dos etapas, la primera finalizó abruptamente en la quema de libros llevada adelante por el régimen militar, a pocas horas de su último lanzamiento en la mañana del 11 de septiembre de 1973. La segunda, devenida publicación fotocopiada híbrida entre la poesía y la documentación artística, recorre los años 80 a través de la red de arte correo. Su nombre hace referencia a la guerra nunca librada por el personaje literario Aureliano Buendía.

4. *Surcando Surcos* fue un programa radial creado en la década del 50 por el escritor Manuel Durán Díaz y continuado por Sergio Gaytan, José Astudillo, Víctor Bórquez, Raúl Cáceres y Eduardo Díaz Espinoza.

5. Una entrevista realizada al poeta iquiqueño Guillermo Ross-Murray nos precisa sobre la función de Díaz Espinoza en la Universidad “Este es un caso interesante, porque el Eduardo Espinoza (...) fue un hombre del pueblo y que le gustaba escribir y todo, y él logró estar en la Universidad de Chile, él era primero como el estafeta y después llegó a ser hasta secretario del viejo Mario Bahamonde (...) en relación a la cosa universitaria una figura de entonces”. (G. Ross-Murray en entrevista con Carlos Olivares, Hemeroteca Museo Regional de Iquique, 18 Diciembre 2018).

6. Edgardo Antonio Vigo no simpatizaba con el lugar de enunciación *arte correo*, al ser éste traducción del inglés *mail art*. Proponía, en cambio, la enunciación *comunicación a distancia*.

7. Las imágenes han sido localizadas en el archivo personal de Edgardo Antonio Vigo, que recibe el nombre de *Biopsia*, en las cajas dedicadas a las actividades llevadas adelante entre 1988/9. Este archivo se encuentra actualmente en sus últimas fases de catalogación.

8. En el año 1967, Vigo fundó el Museo de la Xilografía, un museo ambulante dedicado a recolectar y exponer imágenes xilográficas de productores de todo el mundo. El interés por la técnica de grabado en madera radicaba en sus orígenes populares y en su reproducibilidad. En documentos redactados para su difusión, este artista señala: “para abrir esas nuevas bocas de comunicación se ha valido de (...) CAJAS MOVILES, cuyo contenido varía de acuerdo a las distintas necesidades y que llevan en su interior, pequeñas exposiciones de rápido montaje. Con un simple elemento de sustentación (un atril, un pizarrón, un saliente donde colgar) se instala la muestra ambulante con idéntica sencillez a la de un puesto de feria” (Vigo, s/f: 1).

9. El *caso degollados* refiere al asesinato y degollamiento de tres profesionales comunistas que fueron secuestrados en marzo de 1985, cuyos cuerpos aparecerían en la vía pública. Uno de ellos era el funcionario de la Vicaría de la Solidaridad José Manuel Parada. El objetivo del crimen era resguardar los secretos del Comando Conjunto, que dos de las víctimas habían comenzado a descifrar. Para más información, referirse a Izunza, A y Ortega, J. “El día en que la muerte llegó a la Vicaría”. Disponible en <http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-dia-en-que-la-muerte-llego-a-la-vicaria/>.

10. Poeta visual antofagastino amigo de Díaz Espinoza, a quien visitaba por las tardes después de su jornada estudiantil para abrir en conjunto la correspondencia de Vigo.
11. Cerda detalla la complejidad logística del sacado de fotocopias en una ciudad pequeña y en permanente vigilancia, relatando como el copiado debía hacerse de a pequeñas unidades en lugares como sindicatos o gremios amigos.
12. En esta línea, no es menor mencionar que a partir de su edición número 7, la revista *Participación* comienza a ser editada por la Asociación Uruguaya de Artistas Correo, mientras que anteriormente era gestionada por Clemente Padín.
13. Los *record* de vida de Vigo consisten en una serie de obras, que señalan y certifican que el artista ha cumplido un año más. Esta acción ha sido realizada por primera vez en el año 1970 sobre un acta de nacimiento y proseguida por los años.

Referencias Bibliográficas

- Alonso González Alarcón, J. (2016). La relegación: el poder ejercido por la dictadura militar como mecanismo de control social. III Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 9 al 11 de noviembre de 2016, Santiago de Chile, Chile. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9317/ev.9317.pdf
- Bernal, M. C. (2015). *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*. Bogotá: Uniandes.
- Bugnone, A. (2016). *Vigo. Arte Política y Vanguardia*, La Plata: Malisia.
- Caraballo, J. y Padín, C. (1991). *Solidaridad*, Montevideo: Ed. de los autores.
- Díaz Espinoza, E. (1988) *Anteproyecto de proyecto de análisis poético matemático...de una tortuga, de un cangrejo, de un sapo*, incluido dentro de la obra homónima de E. A. Vigo.
- Dourron, S. y Ferreiro, J. (2016). *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- “Homenaje tardío Antofagasta Chile”, en *Biopsia 1988/9*, pp. 291-307, archivo personal Edgardo Antonio Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo. Disponible en <https://www.dropbox.com/s/qrss8bjdigzhfy/CAJA%2028%20-%201988-1989web.pdf>
- Kay, Ronald. (2012). *Vostell*, Santiago: Editor Ronald Kay.
- Gutierrez Marx, Graciela. (2010). *Arte Correo; Artistas Invisibles en la red postal*, La Plata: Luna verde ediciones.
- Held, John, (2015). *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*, USA: TAM-Publications.
- Papelglifo* (s/f), Antofagasta: Ediciones Guerra 33. “Por la vida de un artista”, *Participación* 6, Montevideo, 1984.
- Restrepo, Tulio. (2009). *Entrevista sobre Arte correo. Contexto Latinoamérica*. Disponible en: <http://clementepadin.blogspot.com/2009/02/entrevista-sobre-arte-correo-contexto.html>
- Solicitada de Asociación Uruguaya de Arte Correo en *Participación* 7, Boletín de la Asociación Uruguaya de Artistas Correo, Montevideo, 1985
- Solidarte/México, Desaparecidos políticos de nuestra América. I Bienal de La Habana, Ciudad de México, 1984
- Vigo, E. A. (s/f), *Historia del Museo de la Xilografía*, La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo.

Abstract: From the work of collection of data and classification of letters belonging to the archives of the Argentinean artist Edgardo Antonio Vigo, this article proposes to reconstitute a dimension of the dialog initiated with the poet and editor born in Antofagasta Eduardo Díaz Espinoza. This epistolary exchange was one of the most profuse between E. A. Vigo and Chilean artists –it is the second in density, after that held with the poet Guillermo Deisler–, during a period that crosses the bloodiest years of the Argentine and Chilean dictatorships. The text aims to examine how mail art activated various communication strategies and international solidarity networks, which subverted silencing in contexts of social suffocation, censorship and repression, while at the same time building spaces of exchange and emotional support among its members. In this sense, it raises how both artists, traversed biographically and familiarly by acts of torture, detention and enforced disappearance, achieved the implementation of a mutual postal support, which narrated, situationally and with a minimum latency, the events of the present. Through a review of calls and actions gestated in collaboration, we will address the study of the specificities of art and political networks spread on both sides of the Andes.

Keywords: Mail art - Networking - Art and Memory - Trasandino exchanges - Art archives.

Resumo: A partir do trabalho de pesquisa e classificação das cartas pertencentes ao arquivo do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, este artigo propõe reconstituir uma dimensão do diálogo com o poeta e editor da Antofagasta, Eduardo Díaz Espinoza. Esta troca de cartas foi um dos mais abundantes entre E. A. Vigo e artistas chilenos –é o segundo mais denso, após do sustentado com o poeta Guillermo Deisler–, por um período atravessa os mais sangrentos anos de ditaduras da Argentina e Chile. O texto tem por objetivo analisar como a arte correio ativado várias estratégias de comunicação e redes de solidariedade internacional, que subverte silêncios em contextos de asfixia social, a censura e repressão, enquanto espaços construídos para troca e apoio emocional entre os seus membros. A este respeito, a pergunta como os ambos artistas, biográfica e familiarmente cruzados para a tortura, detenção e desaparecimento forçado, alcançou a promulgação de um mútuo apoio, situadamente e com latência mínima narrou os acontecimentos do presente. Através de um tour de chamados e ações gestadas em colaboração, abordaremos o estudo das especificidades da arte e das redes políticas espalhadas nos dois lados dos Andes.

Palavras chave: Arte Correio - Redes de colaboração artística - Arte e Memória - Trocas trasandino - Arquivos da Arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora. Casos: Colombia y Argentina

Katherine Muñoz Osorio *

Resumen: En este artículo se presentan los recorridos de tres experiencias artísticas y comunitarias, en las que por medio del trabajo colectivo en espacios rurales y urbanos, se lograron transformar las realidades sociales, utilizando la gráfica urbana como medio de vinculación y expresión.

Palabras clave: Comunicación - Cultura - Desarrollo - Gráfica urbana - Transformación social.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 176]

(*) Comunicadora social y Periodista de la Universidad del Valle (Colombia). Magister en Planificación y gestión de procesos comunicacionales (Universidad Nacional de La Plata). Facilitadora pedagógica digital del Ministerio de Educación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Gestora en distintos procesos comunitarios y culturales del campo social, gráfico y audiovisual.

Introducción

La aparición de murales como expresiones dotadas de estética y sentido, se han vuelto cada vez más recurrentes en diferentes espacios que cumpliendo funciones comunicativas manifiestan distintos procesos culturales, políticos y sociales. Los mismos se han ganado un lugar en el campo de la discusión artística, potenciándose como herramientas de transformación que van más allá de los muros y de los límites urbanos.

El *graffiti*, término divulgado en medios académicos a mediados del siglo XIX por el arqueólogo Raffaele Garrucci (Gimeno y Mandingorra, 1997) es hoy una de los dispositivos fundamentales para facilitar el empoderamiento de las comunidades frente a sus distintas problemáticas. Estos se valen de diversas manifestaciones y técnicas agrupadas en el concepto de gráfica urbana como pueden ser: el *stencil*, los *stickers*, los fanzines, las firmas *-tags-*, con el uso de aerosoles, entre otros, para expresar el sentir, las necesidades, las denuncias y rescatar su cultura.

En el mundo se conocen casos de artistas activistas como Banksy, quien es famoso por hacer una fuerte crítica a las políticas capitalistas, a la guerra –*The walled off Hotel*, hotel inaugurado en Cisjordania con la peor vista del mundo a causa de los bombardeos–, y al maltrato animal –*Sirens of the Lambs*, un camión lleno de animales de peluche que van rumbo al matadero–. En América Latina también existen artistas y colectivos que han dedicado su obra a dar voz a sus comunidades como Daniel *Poetalatas* de México, quien retrata a los habitantes de su pueblo. Junto a él proyecto *Afuera* de Perú denuncia la explotación minera; o el *Proyecto Fauna* de Mar del Plata, Argentina, que visibiliza la contaminación ambiental.

Es así como la cultura, expresada en la gráfica urbana, se convierte en un,

Recurso estratégico fundamental a la hora de gestionar proyectos y organizaciones actuales, que posean no solo un nuevo impacto sobre el desarrollo de la propia actividad, sino que, además, en virtud de su capacidad “transversal”, se transformen en una dimensión fundamental para la productividad de un conjunto mayor de sectores y esferas asociadas, que sus acepciones históricas no eran capaces de sostener y alimentar (Maccari y Montiel, 2012, pp. 35).

En este artículo se expondrán tres experiencias de gestión de distintos contextos que, a través de la gráfica urbana, lograron comunicarse con su entorno y transformar su realidad, relatando la memoria y la historia de la comunidad en sus muros.

Gráfica Mestiza

Cali es una ciudad colombiana de más de 2 millones de habitantes donde convergen personas de diferentes regiones y que por su geografía de valle –montaña y mar–, alberga distintas etnias y culturas. En la actualidad, esta diversidad se hace evidente a través de las distintas expresiones que emergen de espacios como el teatro, la biblioteca, el centro cultural, la escuela y el barrio.

Durante el 2009 se llevó a cabo la implementación de las políticas de cultura a través del programa *Industrias Culturales Cali* y, por primera vez, los fondos de capital semilla y emprendimiento abrían su espectro empresarial para dar cabida a diversidad de proyectos y expresiones emergentes del entretenimiento, la gastronomía, el diseño, las editoriales, la música, y los festivales que destacan la riqueza cultural de la ciudad. “La ciudad cumple un papel básico para el desarrollo, ya que tiene características que le permiten jugar de elemento de transacción de flujos materiales e inmateriales entre personas, ideas, mercancías y valores” (Bonet, 2008, p. 72).

Aprovechando la coyuntura, es en este contexto donde nace Gráfica Mestiza, ideado por el diseñador gráfico Jesús David Rodríguez, como medio de divulgación desde un ámbito universitario lleno *graffitis*, murales y publicaciones que relatan la lucha estudiantil de décadas, en defensa de la educación pública y que ahora trascende a los muros de la Ciudad con un amplio panorama de piezas tanto artísticas como políticas.

El proyecto se propone dar a conocer el trabajo de artistas locales y formar redes a nivel latinoamericano, aprovechando el potencial de Internet es por esto que sus productos principales son una página web y una publicación anual –digital e impresa–, con las que se busca llegar cada vez a más públicos interesados en el tema.

La Gráfica Mestiza se concibe como:

Un espacio alternativo de comunicación para difundir las nuevas propuestas artísticas urbanas que se están gestando en Latinoamérica. Un medio de socialización, discusión e intercambio de conocimientos técnicos, artísticos, sociales y culturales, donde tienen cabida los expertos, nuevos artistas y todos aquellos interesados en conocer las manifestaciones culturales que se están produciendo en la patria grande (...). Intentando reconocer la identidad gráfica y cultural de nuestra ciudad, de Colombia y Latinoamérica llegamos al término “mestizaje gráfico”, similar al de la música mestiza, en donde se pueden encontrar y disfrutar las mezclas y simbiosis que representan los diferentes artistas latinoamericanos, sea *graffiti*, *street art*, arte urbano o arte callejero (Sección “Quiénes somos” de la antigua página web de Gráfica Mestiza, 2010).

En sus inicios contaba solamente con una cuenta de *Flickr* y de *Facebook*, a través de las cuales comenzaron a seguir artistas y publicaciones similares. Estas dos plataformas le sirvieron para hacer un diagnóstico de personas y lugares donde la gráfica urbana contaba con visibilidad, además de conocer otras revistas –con similares enfoques o no–, que podrían convertirse en sus próximas aliadas. Mediante redes sociales empezaron a contactar artistas, a presentar actividades, a enterarse de eventos en otros lugares y cuando se presentó la oportunidad de asistir presencialmente, ya el proyecto era conocido por muchos. Ahora Gráfica Mestiza cuenta con más de 49.700 seguidores en *Facebook* y continuas visitas a su página web y tienda virtual, lo que genera un flujo constante de contenidos e intercambios y les proporcionó más visibilidad en los motores de búsqueda, además de la posibilidad de vender pauta publicitaria en sus medios para poder costear sus actividades. Hoy en día, las redes sociales son la manera más eficiente y económica de comunicar, si se las usa correctamente. Si se entiende la dinámica de los *likes*, seguidores, etiquetas, las tendencias, entre otros, se pueden cruzar nuevas fronteras y los límites territoriales ya no serán un obstáculo.

Gráfica Mestiza ha publicado tres revistas, un libro y dos álbumes de *stickers*, destacando el trabajo de cientos de artistas latinoamericanos, que además de centrar sus obras en el desarrollo de una estética propia y característica han sido parte de procesos sociales dentro de sus propias comunidades, aportando a procesos culturales y de formación en diferentes países del continente.

Además de las publicaciones, este proyecto ha podido acompañar la gestión de prácticas locales donde la gráfica urbana ha jugado un rol fundamental como herramienta de comunicación y transformación, logrando el trabajo colectivo en distintos contextos y el empoderamiento de diferentes comunidades, con muros que denuncian injusticias sociales y que han logrado trascender los límites territoriales. Es así como el rol de la cultura se torna un activo estratégico por sus alcances como acción colectiva y por su potencialidad

para la recuperación de los lazos de asociatividad, sumando así, a la definición de un tipo de desarrollo humano, instancia en la que los individuos son tenidos en cuenta como “sujetos del desarrollo” (Rey, 2002, pp. 40). También cuenta con una tienda en su página web donde se promocionan artículos de diseño –bolsos, libros, camisetas–, que los mismos artistas producen de manera paralela a los murales, como una fuente de ingreso adicional. Conjuntamente logró abrir un espacio físico con el mismo fin: “La Grafitería” tienda/café, que es aprovechado para realizar reuniones, talleres, exposiciones y pequeños eventos que la posicionan como un lugar de referencia de la gráfica urbana en la ciudad de Cali garantizando el financiamiento de los integrantes del colectivo y sus producciones, como es el caso de la segunda edición del libro álbum de *stickers* mestizos, que en su convocatoria recibió más de 500 diseños de distintos artistas latinoamericanos.

Para que un proyecto logre tener impacto y sea coherente, cualquiera que sea su propósito, debe ser desarrollado colectivamente. Aunque la idea surja de una sola persona, para su ejecución es necesaria la intervención y participación de colegas que aporten sus puntos de vista, su experiencia, habilidades y creatividad.

La comunicación alternativa para el desarrollo democrático es la expansión y el equilibrio en el acceso de la gente al proceso de comunicación y en su participación en el mismo empleando los medios –masivos, interpersonales y mixtos–, para asegurar, además del avance tecnológico y del bienestar material, la justicia social, la libertad para todos y el gobierno de la mayoría (Beltrán, 2005, pp. 15).

En el trabajo colectivo logran ponerse en juego distintos saberes que nutren los proyectos y que permiten tener un panorama más amplio de las necesidades y potencialidades en el campo de acción. Esta forma de trabajo permitió a Gráfica Mestiza expandirse a otros países. A pesar de que en su mayoría funciona virtualmente, gracias a la página web, se vincularon escritores, fotógrafos y gestores en Colombia, Ecuador, Costa Rica y Argentina principalmente, para dar a conocer la labor de artistas, participar en eventos, generar espacios de exposición, intercambio e intervenciones, en distintas ciudades de Latinoamérica. Además de la autogestión, la participación en convocatorias y fondos toma gran importancia actualmente, dada la apertura de los países frente a las industrias culturales y al emprendimiento, como parte de su proyecto de crecimiento y desarrollo económico. En Colombia existen fondos privados como Ventures y Destapa Futuro, que ofrecen capital semilla a emprendimientos de toda índole, con un acompañamiento profesional y con requisitos formales que debe cumplir toda empresa –constitución legal y comercial, plan de negocios, entre otros–. No obstante, y a pesar de ser una gran oportunidad económica y de aprendizaje, estos espacios siguen estando muy enfocados a procesos más industriales quedando así la producción artística en desventaja, en términos de producción y ganancias económicas. De todas formas, por parte del Estado, están disponibles el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, los Fondos Mixtos de Cultura y las convocatorias de Estímulos de cada provincia.

En el Informe sobre Desarrollo Humano (PNUD 2004), se define a la cultura “ya no como algo que inspira, enaltece y educa, sino como un complejo campo de actividades humanas

que debe estar en el centro mismo de la economía, la política y todos los servicios sociales” (Yúdice, 2005, pp. 44), y en esa misma línea surge la idea de “desarrollo humano sustentable como la necesidad de sostener todas las formas de capital y recursos (físicos, humanos, financieros, ambientales) como una precondition para asegurar las necesidades de futuras generaciones” (Yúdice, 2005, pp. 42).



Figura 1. Exposición de *stickers* y lanzamiento del libro-álbum *Sticker Mestizo*. Centro Cultural El Quetzal, Bs. As., Argentina (Muñoz, 2016).

Mediante estas convocatorias privadas y públicas, Gráfica Mestiza ha podido acceder a mayores recursos para financiar la impresión de publicaciones y viajes de intercambio que posibilitan el desarrollo de eventos y el fortalecimiento del proyecto. Este fue el caso de la gira realizada en Argentina, en la cual se pudieron generar nuevos vínculos a través de la visita a espacios culturales, universidades, tiendas editoriales y proyectos gráficos y sociales. En Argentina, a pesar de no tener una ley de cultura como tal, en los últimos años se vivió un fuerte proceso de asociativismo y cooperativización –de fábricas recuperadas, medios y otros emprendimientos–, además del surgimiento de iniciativas comunitarias gracias a la implementación de la Ley de Medios (2009). También, existen fondos específicos para este sector como Puntos de Cultura, Mecenazgo Cultural y una interesante propuesta gubernamental materializada en los Distritos de las Artes –diseño, tecnológico, deportivo y

audiovisual–, que concentran y asesoran el desarrollo de proyectos generando espacios de intercambio y producción de distintos sectores.

Minga Artística de Muralistas de los Pueblos¹

Qué mejor estrategia que una minga para convocar a la comunidad al trabajo colectivo, que en este caso, busca cambiar la cara de un municipio rural, integrar a sus habitantes y promover el turismo.

El gestor Alberto Velasco² fue el responsable de haber reunido cerca de 200 personas para cambiarle la cara a Toribío, el pueblo más azotado por la guerrilla de las Farc en toda su historia. Desde 1979, este municipio ubicado entre las montañas del norte del Cauca (Colombia) ha sufrido más de 600 hostigamientos y esta guerrilla se lo ha tomado un centenar de veces. Como resultado, en el casco urbano de Toribío se encuentran varias casas destruidas que se han convertido en trincheras desde las que la Policía y el Ejército responden a los continuos ataques, viéndose afectadas directamente las familias de campesinos e indígenas que allí habitan. Por tal motivo, fue necesario unir esfuerzos y gestionar la realización de La Minga, convocando artistas externos, actores sociales, entidades gubernamentales, guardia indígena y a los mismos habitantes para hacer una creativa denuncia pública, porque como lo expresa el mismo Alberto: “pintar es un acto político que significa apropiarse”. Con esta movida se logró hacer un llamado al cese al fuego que trascendió las fronteras del territorio para tener visibilidad en los medios³.

Este paisaje de desolación cambió radicalmente en octubre de 2013. Durante una semana, más de 40 artistas de Italia, México, Ecuador y varias ciudades de Colombia pintaron más de 130 murales alusivos a los mitos de los indígenas Nasa y a su lucha por resistir a una guerra que se ha ensañado contra ellos. Velasco cuenta que los policías querían impedirles que pintaran sus trincheras, pero cuando vieron a los niños del pueblo decididos a intervenir esos espacios empezaron a retroceder. “Lo que no habían logrado los guerrilleros con las balas lo hicimos nosotros con nuestras herramientas”⁴.

La minga inició con un ritual de “abrir camino” y luego se recibieron las orientaciones de los indígenas mayores y las autoridades tradicionales, esto con el fin de que todo lo que se plasme en los murales sea participativo. A partir de estas orientaciones los artistas hicieron los respectivos bocetos de las obras a realizar para luego socializarlos hasta lograr el consenso. En las noches de la minga se desarrollaron actividades culturales, deportivas y video foros, con la intención de hacer lúdica la jornada durante la semana y de integrar a otras personas de la población.

Al terminar los murales se hizo una entrega formal a la comunidad del casco urbano, haciendo un recorrido por las locaciones intervenidas. Para la clausura se realizó un acto cultural en la plaza pública, con la participación de las autoridades tradicionales y espirituales. Esta minga se pronunció contra todos los frentes armados presentes en la zona (ejército, guerrilla y paramilitares) y logró poner en la agenda de los medios nacionales e internacionales (virtuales en su mayoría) este territorio tan olvidado por el Estado colombiano. La Minga de Muralistas de los Pueblos, logró una réplica de su proyecto en otra provincia y se denomina Pinto Putumayo. En esencia persigue el mismo objetivo de acercar el arte

a zonas rurales y darle voz a través de los murales a comunidades que sufren el flagelo de la guerra.

En este caso, Pinto Putumayo encaró una importante movida en la pasada inundación de Mocoa (capital de Putumayo), donde el desbordamiento de 3 ríos dejó 358 hectáreas afectadas y más de 300 personas muertas⁵. El proyecto convocó a artistas de distintas áreas para realizar brigadas en 4 albergues y acompañar a niños y mujeres, intentando devolverles una sonrisa en medio de la tragedia.

Estos logros demuestran que los proyectos nunca deben estar aislados de las realidades de su contexto. Es mucho más valioso cuando un proyecto surge de una necesidad o inquietud y busca resolverla.

Cuando los actores involucrados no tienen el protagonismo adecuado o nivel de liderazgo y empoderamiento en el proyecto, se pone en peligro la sostenibilidad de las intervenciones. Dependiendo del tipo de proyecto, la sociedad civil puede ser uno de los interesados más importantes que deben permanecer activos durante toda la vida del proyecto⁶.

En esa medida será legitimado y contará con mayor apoyo y vinculación de parte de la comunidad. Los moradores de Toribío se apropiaron del muralismo como una herramienta de expresión importante para denunciar los atropellos y crímenes sufridos durante años a manos de los distintos grupos armados. “Nuestros ancestros marcaban en las rocas los sitios sagrados y los límites del territorio. Nosotros hacemos lo mismo con los murales. Es un acto de resistencia y de ejercicio ancestral de gobierno sobre esta tierra” (Revista Arcadia, 2016, s/p)⁷.



Figura 2. Institución Educativa La Playa. Artistas: Grupo de estudiantes adultos. Foto: tomada de la web del Centro de Memoria Histórica del Gobierno de Colombia. Cauca, Colombia (2016).

La Playa es una vereda de casas de ladrillo y bahareque construidas a lado y lado de la carretera. Sus habitantes cultivan hortalizas y crían vacas, cerdos y gallinas. Sobre la fachada del colegio, junto a la vía sin pavimentar, resalta el mural de Óscar Arango, un artista de Cali. El rostro de un niño, una anciana y un hombre de ceño adusto dominan la parte superior de la pared. La mujer se llama Salvadora Silva. Es la más anciana de La Playa. Tiene 103 años y aún les da de comer a las gallinas y camina por el pueblo apoyada en un bastón rústico de madera. El hombre es Honorio Chate, un líder indígena y actual presidente de la junta comunal. Las mujeres de la vereda ayudaron a pintar el maíz capio, el colibrí, la flauta y las palabras Wët Wët Fxizenxi⁸, que completan el cuadro. “Esta pintura es un homenaje a nuestros mayores, que son quienes guían a la comunidad y les enseñan las tradiciones a los niños”, explica un líder indígena a través de un megáfono⁹.

La Minga dejó alrededor de 100 pinturas realizadas por más de 40 artistas, entre los que se encuentra la misma comunidad. Pinturas que constituyen un mecanismo cultural y comunicativo, que permite reflexionar.

La comunicación pensada como hecho cultural, como proceso de producción de sentidos, nos da la oportunidad de situarnos en procesos de creación. Nos permite situarnos en instancias de re significación de la realidad. En momentos en que podemos producir nuevos sentidos que nos permiten comprender más profundamente “cómo estamos en el mundo”, cómo es el mundo en el que estamos, y cómo es el mundo en el que queremos habitar (Arrúa, 2009, pp. 80).

Volver a Habitar

Luxor es un artista que comenzó a intervenir paredes de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), en el 2010. Él concibe sus pinturas en el espacio público como *graffiti* y como mural al mismo tiempo debido a las características del soporte y su narratividad. Asimismo, ve en el uso de este tipo de expresión gráfica, la resistencia y la canalización de una disputa simbólica y la posibilidad de interpelar, no sólo al transeúnte, sino también a otros a intervenir ese mismo espacio generando un diálogo con otras obras y *graffitis*¹⁰. Y es que al transitar por los barrios platenses se siente la legitimidad que tiene el artista entre su comunidad porque además de pintar, Luxor ha gestado el encuentro entre vecinos, la apropiación de los espacios públicos como punto de encuentro y la auto gestión a través del apoyo de los emprendimientos barriales, propiciando un acceso más democrático al arte y la cultura. Aquí,

El concepto de desarrollo humano (...) subraya la ampliación progresiva de las oportunidades y capacidades de las personas, individual y colectivamente consideradas, como un modo de hacer posible la libertad efectiva de las personas y, por tanto, una vía para consolidar sus derechos. (Rey, 2008, pp. 39).

La Plata es la capital de la provincia de Buenos Aires, una ciudad reconocida por sus planificadas calles diagonales y su majestuosa catedral ubicada en el centro, cuyas cúpulas

logran verse desde la distancia. A pesar de esto, en abril del 2013 muchos de sus barrios se vieron afectados por una trágica inundación. De aquí nace *Volver a Habitar* como un proyecto que busca darle voz a los afectados y del que hicieron parte un periodista, un fotógrafo, un músico y Luxor, quienes recorrieron la Ciudad generando una pieza artística de gran formato en cada barrio y una serie de micro documentales que relatan la situación de sus habitantes.

La obra consiste en una serie gráfica de *cuidadores* con poderes mágicos para cada barrio que, luego de la charla con vecinos, fueron pintados en la fachada de algunas casas donde hubiese fallecido un familiar. El proceso de intervención no solo dio como resultado bellos murales sino que también sirvió para que los vecinos se ayudaran mutuamente y se apropiaran de la restauración de las fachadas de sus casas. Además, permitió descubrir las cifras reales de muertos y desastres causados por la inundación.

El proyecto resalta la idea de “restaurar comunidad” a partir de la realización de un mural, el cual aparece como excusa y como un “ejercicio de memoria”. Es decir, el proyecto intenta generar lazos con los vecinos, construir espacios de encuentro, dar a conocer historias de vida, además de registrar las consecuencias de la inundación. A partir de la labor realizada desde *Volver a Habitar* se visualiza una fuerte idea de volver a tejer y rearmar lazos colectivos (Capasso, 2018, s/p).

Más allá del aspecto artístico, este proyecto motivó la acción colectiva de los afectados y demás vecinos. Junto a ello visibilizó la magnitud de la tragedia –89 muertos y más de 300 mil afectados–, y dio una nueva cara y esperanza a la Ciudad con los ocho grandes *protectores* pintados por Luxor para que la gente pudiera *volver a habitar* sus hogares.



Figura 3. *A los pibes de 76* (Luxor en casa de “Marcelo y Mercedes”, La Plata, Bs As, Argentina, 2013). Foto: Danpeople.

Actualmente, Luxor sigue llevando arte a los barrios, haciendo de La Plata un museo a cielo abierto del que hacen parte los vecinos, defendiendo día a día en su quehacer la idea de democratizar el arte. La tragedia que los convocó en sus inicios, ahora los motiva para dar vida a un nuevo proyecto que sirve como plataforma para artistas de distintos formatos y que ofrece acceso a toda la sociedad a un sinnúmero de murales que harán parte del paisaje y el embellecimiento platense.

Para legitimar un proyecto dentro de la comunidad es importante hacerla participe en distintos niveles. Algunos harán parte orgánica del proyecto y otros realizarán sus aportes específicos para cierta actividad. Es por esto que en *Volver a Habitar*, los fondos recaudados por *crowdfunding* –a través de la plataforma Ideame–, eran provenientes en su mayoría de los mismos habitantes de La Plata –9 mil pesos, hoy alrededor de 300 USD–. Asimismo, los vecinos afectados lavaron y pintaron las fachadas de sus casas, aportando a la recuperación del barrio y haciendo parte de su propio proceso. Por otro lado, emprendimientos locales apoyaron la iniciativa haciendo donaciones en productos tangibles como la pintura para los murales elaborados por Luxor. Cada actor social desde su posición y posibilidades se vinculó al proyecto y a su propio proceso de construcción colectiva, colaborando y generando una red que se fortalece cada día y que ha permitido el desarrollo de nuevas iniciativas.

Otra propuesta que vale la pena destacar y que va en la misma línea es el proyecto *Pintó la Isla*, el cual surgió a partir de unos talleres de derechos humanos en la escuela 24 de Isla Maciel, en Avellaneda, donde los alumnos terminaron haciendo un *graffiti* para expresar sus inquietudes y que ahora tiene gran impacto en toda la comunidad, con la idea de ser también un museo a cielo abierto y embellecer el barrio como atractivo turístico, quizás respondiendo un poco al principio de gentrificación que busca mejorar la calidad de vida de sus habitantes y que otros sectores de la sociedad pongan el foco en el barrio como sucede con el barrio La Boca en Buenos Aires.

Algunas conclusiones

Luego de todo este recorrido es necesario resaltar los logros de las experiencias narradas, citando algunos aprendizajes a través de cuatro ejes que se articulan constantemente, como son: la comunicación, la gráfica urbana, las herramientas digitales y la vinculación con la comunidad.

En primer lugar, la comunicación es uno de los objetivos fundamentales de tres los proyectos y para lograrlo, tuvieron en cuenta a sus destinatarios y los recursos con los que contaban, que en este caso son las herramientas digitales y la gráfica urbana como gran producto comunicacional.

La gráfica urbana tiene la ventaja de convertirse en un lenguaje universal que puede transmitir un mensaje a personas de distintas edades y condiciones sociales y en este proceso, cada uno de los proyectos ha dialogado con los distintos actores vinculados. En el caso de Gráfica Mestiza, siempre ha sostenido una comunicación horizontal con los artistas para generar productos colectivamente y en función de educar públicos interesados en todas las manifestaciones en torno al tema. Tal como lo planteó Luis Ramiro Beltrán, quien

formuló un modelo de comunicación horizontal, cifrado en el acceso, el diálogo y la participación entendidos como factores interdependientes.

La comunicación es el proceso de interacción social democrática que se basa sobre el intercambio de símbolos por los cuales los seres humanos comparten voluntariamente sus experiencias bajo condiciones de acceso libre e igualitario, diálogo y participación (Beltrán, 2005, pp. 15).

Por su parte, *La Minga* hizo partícipes a los campesinos de los contenidos y la producción de murales con los que hicieron visibles sus problemáticas. Finalmente, *Volver a Habitar* trabajó según las necesidades de su comunidad y logró vincularla fortaleciendo los lazos entre vecinos. Aplicando los conceptos de Susan Sontag (2006) sobre la imagen, aquí la gráfica urbana se convierte en un recurso para la memoria, los murales pasan a formar parte de la memoria colectiva –a pesar de su fugacidad–, y a relatar la historia de nuestras comunidades. Es por esto que,

El desafío en el campo de la Comunicación / Desarrollo, es poner cauces a la comunidad, para disparar la palabra y construir nuevos sentidos que den lugar a otros valores y modos de estar en el mundo (Arrúa, 2009, pp. 79).

Es necesario que los actores sociales sean los constructores de su propia realidad y que la comunicación sea una herramienta para lograr esta transformación. El uso de la gráfica urbana en los distintos proyectos ayudó a crear un público más consciente de sus propias realidades e inquietudes logrando darle voz a diversas comunidades y situaciones posicionando al *graffiti* y el muralismo como herramientas poderosas de comunicación, que poco tienen que ver con el estigma vandálico que han cargado durante años.

Las herramientas digitales han sido de gran importancia debido al actual contexto y a las potencialidades que ofrecen. Las redes sociales y demás plataformas fueron mecanismos que ayudaron a los proyectos a trascender fronteras y barreras territoriales y económicas, llevando la cultura y la gráfica, específicamente, más allá de los muros.

La cultura, comprendida más allá de una noción artística humanística, incluyendo la tecnología y la ciencia, es parte de un concepto de cultura ampliado, abarcativo y global (...), en el que la apertura de la modernidad es fundamental para avanzar (Bonet, 2009, pp. 34).

Sus logros sólo fueron posibles gracias al trabajo en red y con la comunidad, lo cual además es fundamental para garantizar la continuidad en el tiempo, el mejoramiento de los procesos y la sostenibilidad. Es aquí donde las competencias digitales cobran importancia para la consecución de recursos económicos y a su vez, para la optimización de los mismos, debido a los beneficios que ofrecen a la hora de comunicar, hacer publicidad, generar nuevos contactos, trabajar a distancia, gestionar y producir. Esto facilita que los procesos tengan mayor alcance, continuidad, no se desgasten, y más aún, que los artistas puedan vivir y subsistir de lo que les gusta y saben hacer, que puedan sacarle el mayor provecho a

su trabajo y que sus obras sean valoradas, destacando el trabajo cultural como lo conciben Maccari y Montiel, como “una herramienta (...), que permita a creadores, emprendedores y responsables de proyectos poder retomar algo de aquella integralidad del oficio cultural y concebirse como trabajadores del ámbito de la cultura y de la creatividad” (Maccari y Montiel, 2012, pp. 34).

En el mejor de los casos, estas iniciativas pueden llegar a convertirse en modelos sostenibles y sostenibles en términos de emprendimiento, que puedan dejar de depender de fondos económicos y subsidios, iniciativas que surgen desde la base social con la intención de aportar y mejorar su realidad, en el que los individuos son sujetos del desarrollo (Rey, 2002) y la cultura prevalece sobre los estándares hegemónicos y se convierte en una poderosa herramienta de transformación social. “La cultura no es, pues, un instrumento del progreso material: es el fin y el objetivo del desarrollo, entendido en el sentido de realización de la existencia humana en todas sus formas y en toda su plenitud” (UNESCO, 1997). Y en el caso de las tres experiencias aquí descritas, la gráfica urbana fue el instrumento para narrar de manera colectiva la memoria, la cultura y la historia de los territorios y su gente.

Notas

1. Primera Minga Artística de Muralistas de los Pueblos, municipio de Toribío Cauca, en el marco del IV Encuentro Cultural Álvaro Ulcue Chocue, 2013. *KWE'SX KIWE BITE'JN*.
2. *El hombre de los murales* (2015, marzo 29) ¡Pacifista! [Revista en línea]. Disponible en <http://pacifista.co/el-hombre-de-los-murales/>
3. *Fotos: Minga de Muralistas de los Pueblos: “Pintando Resistencia” en Colombia* (2013, octubre 27) Global Voices [Revista en línea]. Disponible en <http://es.globalvoicesonline.org/2013/10/27/minga-de-muralistas-de-los-pueblos-pintando-resistencia-en-colombia/>
4. Op. Cit
5. *Cifra de muertos por avalancha en Mocoa asciende a 134* (2017, abril 8) Diario El País [Diario en línea]. Disponible en <http://www.elpais.com.co/colombia/cifra-de-muertos-por-avalancha-en-mocoa-asciende-a-314.html>
6. Curso de Gestión de Proyectos de Desarrollo - BID, Módulo de Introducción a la gestión del proyecto, pag. 36.
7. *Memoria y Resistencia: En el pueblo que sufrió más de 700 ataques guerrilleros* (2016, octubre 26) Revista Arcadia [Revista en línea]. Disponible en <http://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/toribio-vivio-mas-de-700-ataques-guerrilleros/57231>
8. “Wët wët fixizenxi representa la unión familiar, la paz y el respeto a los mayores y la parte cultural de la comunidad por lo que se incluye la música y los tejidos”. Centro Nacional de Memoria Histórica. Página web: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/minga-muralista/tacueyo.html>
9. Idem
10. Idem
11. *La Plata: “Volver a Habitar”* (2013, julio 2) AnRed, Agencia de Noticias Red Acción [Revista en línea]. Disponible en <http://www.anred.org/spip.php?article6314>

Referencias Bibliográficas

- Arrúa, V. (2009). "Modalidades de conocimiento en Prácticas de Planificación y Gestión de la Comunicación: Análisis de experiencias del Programa de Unidad de Prácticas y Producción de Conocimiento". Maestría en Planificación y Gestión de la Comunicación. PLANGESCO. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- Arrueta, Brunet y Guzmán (Comp.) (2010). *La Comunicación como Objeto de Estudio*. Fadeccos. Argentina.
- Beltrán, L.R. (1993). "Comunicación para el Desarrollo en Latinoamérica. Una evaluación sucinta al cabo de cuarenta años". Discurso inaugural de la IV Mesa Redonda sobre Comunicación y Desarrollo. IPAL. Lima, Perú.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.
- Castoriadis, C. (2004). *Sujeto y Verdad en el Mundo Histórico - Social*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Capasso, V. (2018). "Después de la inundación. Una propuesta para volver a habitar el espacio". VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
- Ceraso, C. (2008). *Sembrando mi Tierra de Futuro. Comunicación, planificación y gestión para el desarrollo local*. Unidad de Prácticas y Producción de Conocimiento. Facultad de Periodismo y Comunicación social. Universidad Nacional de La Plata.
- Dallera, O. (2009). *La Sociedad como Sistema de Comunicación*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.
- Gimeno, F. y Mandingorra, M. (1997). *Los Muros tienen la Palabra: materiales para una historia del graffiti*. Universidad de Valencia. Citado en: RODRIGUEZ, J. (2011). Análisis Gráfico del Post-graffiti en Cali. Tesis de Grado. Diseño Gráfico. Universidad del Valle. Disponible en: <http://www.graficamestiza.com/index.php/actualidad/investigacion/105-analisis-grafico-del-post-graffiti>
- Hopenhayn, M. (2003). "Educación, Comunicación y Cultura en la Sociedad de la Información: perspectiva latinoamericana". Buenos Aires, Argentina. En *Revista de la CEPAL 81*.
- Maccari y Montiel. (2012). *Gestión Cultural para el Desarrollo*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Ariel.
- Morin, E. (2006). *Tierra Patria*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Nueva Visión.
- Muñoz, K. (2018). "Guía de Gestión: Paquete de herramientas para desarrollar proyectos". Maestría en Planificación y Gestión de la Comunicación. PLANGESCO. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: https://www.dropbox.com/s/b9607av3l5clzza/Guia_de_Gestion_KMO_Web.pdf?dl=0
- Sachs, W. (Ed.) (1996). *Diccionario del desarrollo: Una guía del conocimiento como poder*. Buenos Aires, Argentina. Ed. PRATEC.
- Sontang, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. México. Ed. Alfaguara.

Stahl, J. (2009). *Street Art*. China. Ed. HFullmann.

Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós Comunicación.

Referencias audiovisuales

Gráfica Mestiza: Gira Argentina (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=NmshbkgsLOY&t=4s>

Luxor: Charla TEDxPaseodelBosque “Democratizando el Arte” (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=R8TdfqXA7zc&t=12s>

Volver a Habitar: Caso Los Hornos (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=KIaT4nGDI84&t=134s>

Minga Muralistas de los pueblos: Muralismo en el territorio Nasa (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=GpwlFEbPtFE>

Abstract: This article presents the development of three communitarian and artistic experiences, in which social realities were transformed through collective work in rural and urban spaces using urban graphics as a means of expression and connection.

Keywords: Communication - Culture - Development - Urban graphics - Social transformation.

Resumo: Este artigo apresenta as trajetórias de três experiências artísticas e comunitárias nas quais, por meio do trabalho coletivo em espaços rurais e urbanos, foi possível transformar a realidade social utilizando a arte urbana como forma de interação e expressão.

Palavras chave: Comunicação - Cultura - Desenvolvimento - Arte urbana - Transformação social.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Paisajes de miedo y melancolías del destierro: exiliados políticos colombianos en la ciudad de Barcelona, España¹

Liz Rincón Suárez *

Resumen: A partir de las trayectorias migratorias de colombianos en Barcelona, España, este artículo demuestra cómo el exilio político constituye un evento violento; escenificado y elaborado por los actores armados de la guerra colombiana, a través del establecimiento de paisajes de miedo y de terror. En este proceso irrumpe la partida y adviene la experiencia del extranjero, un extrañamiento que decanta en la necesidad de encontrar prácticas creativas para negociar la nostalgia, la sensación de pérdida y el destierro. En conclusión, la migración forzada internacional, en el prisma del exilio, tendrá como principales consecuencias la existencia en condiciones precarias, la experiencia migratoria de habitar desde la nostalgia de la tierra abandonada y del proyecto perdido.

Palabras clave: Migración Forzada Internacional - Exilio político colombiano - Conflicto armado colombiano.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 198-199]

(*) Socióloga de la Universidad del Rosario de Colombia, Master en Investigación en Sociología por la Universidad de Barcelona y Doctora en Antropología de la Universidad de Los Andes de Colombia. Se desempeña como profesora en la Universidad Los Libertadores y hace parte del Grupo Copolis de la Universidad de Barcelona y del GT CLACSO.

Colombia ha padecido 70 años de guerra declarada entre las guerrillas de vocación izquierdista, los ejércitos privados de paramilitarismo de derechas y las fuerzas del Estado. La guerra ha decantado en una lista compleja de crímenes de lesa humanidad, que ubica a la nación como la segunda nación con mayores cifras en desplazamiento interno –4.000.000– (CODHES, 2016) y la quinta en desplazamiento internacional –3200 refugiados y un importante sub-registro de cerca de 2.000.000– (ACNUR, 2018). La ausencia de conocimiento sobre el exilio y el refugio como estatus migratorios, ha hecho que millares de colombianos migren por factores de guerra, pero se desplacen con estatus de migrantes trabajadores o de fuga de cerebros. Si bien existen múltiples formas de migración forzada internacional, una de ellas, el exilio político, es, como refiere Roniger (2009), una estrategia institucionalizada de eliminación de la oposición política (Roniger, 2009, p. 84),

391.000 colombianos han migrado al extranjero, en razón de su militancia, su pertenencia a partidos de izquierda o su resistencia frente a las acciones de los actores armados. Esto se correlaciona con el genocidio de líderes políticos que se ha agudizado a partir de los diálogos y la implementación de los acuerdos de paz entre la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Gobierno del ex - presidente Juan Manuel Santos.

España, se ha erigido como el primer destino de los exiliados colombianos hasta 2008 y el cuarto en 2018. Primero, por una razón práctica de lengua y costumbres, segundo, por las redes de solidaridad que abrieron y fortalecieron los exiliados de la primera y segunda fase del exilio, es decir, aquellos líderes políticos y de izquierda que migraron durante el estatuto de seguridad de Julio César Turbay de 1978 a 1984 y en la avanzada paramilitar de las Auto Defensas Unidas de Colombia (AUC) de 1988 a 1998. Un hito fundante en la historia del exilio político será la conmemoración del 6 de marzo de 2008 que se llevó a cabo en más de treinta países del mundo. 6 de marzo fue la primera vez que los exiliados hablaron de su migración forzada y se organizaron para denunciar el exilio como hecho victimizante de la guerra colombiana.

Antonia ya había recorrido el Magdalena Medio y los Llanos Orientales cuando arribó a Bogotá. Comenzó a liderar un proyecto con mujeres, en una zona vulnerable, incrustada en los cerros orientales de la capital colombiana. En su relato recuerda las calles empedradas del barrio, un barrio joven lleno de madres con hijos adolescentes. El espacio era regulado por bandas paramilitares que, con su poder, marcaban los ritmos cotidianos. Los jóvenes tenían que cumplir con códigos impuestos de vestido, que se asemejaban a la estética militar y representaban el orden corporal dominante. Se impartían castigos a quienes incumplieran las normas, algunos eran colgados desnudos en las canchas de baloncesto y expuestos en medio de la noche, bajo temperaturas que llegaban a los cinco grados centígrados en la altura de los cerros. No era nuevo que las mujeres en el contexto del conflicto armado colombiano opusieran resistencia a los actores armados, la organización de Antonia, famosa en todo el territorio nacional por no entregar a sus hijos al reclutamiento forzado y por denunciar la violencia sexual, había descubierto que en la ciudad también se habitaba en el contexto de la guerra y el confinamiento.

El proceso de denuncia inició, los jóvenes eran desatados de las canchas o bajados sus cuerpos hipotérmicos en las horas de la noche. “Le hicimos el amor al miedo”, refiere Antonia. Los actores armados respondieron con diferentes mensajes, uno llegó al comedor comunitario donde las mujeres se reunían. Dentro de una caja, una cabeza de perro con sus vísceras le advertía a Antonia que debía salir de la ciudad. El mensaje siniestro comunicaba más que una simple amenaza de muerte, Antonia y su ejercicio eran traducidos en la figura de “la perra”, un insulto común colombiano conocido como una de las principales ofensas para las mujeres que desacatan la norma. Intentó permanecer en el país, pero no era la primera vez que amenazaban a su familia, dos de sus hermanos habían tenido que salir por sus militancias en el partido comunista, ahora el turno era para ella.

La amenaza se nutre de las imágenes e imaginarios comunes. Dentro de la guerra colombiana se han creado significados compartidos entre enemigos, que se traducen en imágenes. Un ejemplo de ello es la adaptación de los sufragios fúnebres, una tradición colombiana que comunica condolencias por la muerte de una persona conocida, para hacer parte

de los rituales de hostigamiento. Durante los años ochenta, los sufragios fueron utilizados para anunciar la muerte de los líderes, comúnmente enviados por los carteles del narco-tráfico. Esta práctica fue apropiada por los grupos paramilitares durante su consolidación en la década de los noventa y se sigue utilizando hoy en día junto con la publicación de listas y panfletos.

El panfleto es un vehículo de comunicación de los actores armados. Donde se pone en escena el actor perpetrador, el actor víctima y los significados alrededor del enemigo. Esta puesta en escena hace parte de los repertorios violentos de alguno de los contendores de la guerra, en su mayoría actores paramilitares. Tilly (2002, p. 8) explica el concepto de repertorio:

Los repertorios son las puestas en escena en las que organizaciones políticas hacen reclamos ante un actor político. Esta representación pública es “un conjunto limitado de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas a través de un proceso de elección relativamente deliberado.

Ahora bien, un repertorio político se transforma en un repertorio de violencia cuando:

Son producto del emprendimiento de unos empresarios de la violencia que aprovechan ciertas condiciones para definir unas identidades políticas favorables que, en el caso de las guerras irregulares, tienen el objetivo de establecer un control territorial. Sin embargo, los actores armados deben implementar una variedad de formas violentas para cumplir con sus objetivos (Moreno León, 2012, p. 87).

Con el fin de caracterizar los modos de operación de los actores armados, Moreno (2012) identificó cuatro modalidades del repertorio de violencia en el suroccidente colombiano. El enfrentamiento armado, la amenaza, la violencia física, y el ataque a la infraestructura física y la extracción de recursos. En el desplazamiento forzado convergen varias de estas categorías. Sin embargo, la amenaza es uno de los más señalados por los exiliados como el comienzo de su trayectoria de desplazamiento, que en muchos casos inicia con desplazamientos intraurbanos, internos y decanta en internacionales. La centralidad de la amenaza en los relatos la convierte en el punto de quiebre en las vidas de las personas exiliadas:

La promesa de efectuar una acción violenta en el futuro a partir de un cambio de conducta presente. Las amenazas deben ser clasificadas a partir de la *presencialidad* de la conminación y del grado de especificidad de la intimidación (Moreno León, 2012, p. 87).

Para lograr la mayor efectividad los actores armados desarrollan labores de inteligencia que les permiten identificar los contenidos simbólicos más apropiados para imprimir terror. En las amenazas hechas a mujeres defensoras existe un mayor énfasis en el contenido simbólico. El panfleto dirigido a Lilia, líder del partido político Unión Patriótica (UP), tiene a la muerte sosteniendo a una rosa, el mensaje viene además con una bala y lo acompaña una corona de flores. Estas metáforas dan cuenta de las ideologías detrás

de los panfletos y sus contenidos. En el caso de Antonia se utiliza la violencia de género, muy frecuente en los estados de guerra, donde las líderes son asociadas con prostitutas y se utilizan imágenes de animales -como el perro-, como forma de deshumanización por considerarlo auxiliadoras de la guerrilla y por tanto no humanas.

Como se evidencia, el detalle de las representaciones de las amenazas tiene una estrecha relación con la crueldad, entendida esta como una forma de imprimir sufrimiento sin responder a sus efectos con la compasión o con la piedad (Regan, 1980). La crueldad se asocia con la estructura del poder que usa como ley la violencia y que toma los cuerpos fuera del sentido sacrificial para usarlos como trofeo de guerra, y en ocasiones, demuestra goce frente al sufrimiento que se imprime (Sharpe & Mascia-Lees, 2006). Es así como afecta el sentido a través de metáforas que se han construido en los registros simbólicos comunes y que contiene en la mayoría de los casos un marcado diferencial de género: rosas abrazadas por la muerte para las mujeres, balas y sujetos armados para los hombres.



Figura 1. Panfleto de amenaza a la líder del partido UP Lilia Peña (Radio Macondo, 2014).

Continuando con las formas racionales de crueldad, Alicia, en el balcón de su casa, relata cómo “las fuerzas oscuras” han desarrollado formas cada vez más elaboradas para enviar las amenazas. Cada historia es distinta y tiene un mensaje particular, únicamente los panfletos colectivos, que involucran treinta o cuarenta nombres propios, son masivos y con el señalamiento común hacia los defensores como guerrilleros. En el caso de los panfletos personales o de las amenazas se utilizan los teléfonos celulares o el correo electrónico, y en algunos casos, la irrupción en la casa. Andrés encontró a unos policías en la puerta que reían, posteriormente encontró que habían entrado a su apartamento y se habían llevado su computador portátil y todas las informaciones que asociaban a militares con la desaparición de su madre. Después de este hecho y evaluando su riesgo decidió exiliarse.

Si bien se ha relacionado la crueldad con la bestialidad y la locura, los procedimientos de quienes amenazan no parecen obedecer a este ámbito fuera de lo humano o al pathos psicológico, al contrario, responde a una elaboración consciente y colectiva sobre lo que significa el enemigo. Frente a estos rituales y significados “lo que los vuelve profundos es que la reproducción precisa de movimientos, la enunciación de ciertas palabras que no

cambian, el uso invariable de determinados colores o instrumentos, van unidos a emociones que cada vez adoptan matices diferentes” (Ovejero, 2012, p. 20) y que afectan directamente al amenazado. Esto supone entonces el punto de partida para la instalación, concordando con Oslender (2012), de paisajes de miedo en lo cotidiano, pues la amenaza es el punto ritual de partida para situar la probabilidad de muerte en la cotidianidad de la persona y con esto restringir sus movi­lidades, romper las interacciones de confianza y en palabras de Oslender “transformar dramáticamente su sentido de lugar” (2012, p. 174). El relato de Alicia, ejemplifica cómo se introduce el miedo en los paisajes y ritmos cotidianos. Alicia relata como a finales de noviembre un panfleto le anunciaba a su compañero que tenía hasta el 31 de diciembre de ese año para salir de la ciudad de Bogotá. Almorzaron en el restaurante de todos los días en el centro de la ciudad. Al despedirse vio un carro azul que se aproximaba en el carril del Transmilenio –transporte público–, prohibido para automóviles, se quedó con la mirada en su pareja que se alejaba por la esquina mientras el carro azul seguía el mismo trayecto “sentí un vacío y ganas de gritar, pensé que ese carro se lo iba a llevar”, narra Alicia, “pero el carro dobló en otro sentido y decidimos no volver a almorzar en los mismos lugares de siempre”.

Los mensajes no solo se encargan de poner una fecha límite a la vida de los defensores, romperán los cursos de la acción, con lo cual el efecto puede verse en esquemas de interpretación ambiguos como la incertidumbre frente a las interacciones cotidianas con vecinos o desconocidos, interacciones basadas en la desconfianza y en la ansiedad. Baste como ejemplo la conmemoración de 6 de marzo de 2011 del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado en Bogotá. Uno de los organizadores me comentaba la importancia del cuidado con las personas desconocidas mientras conversábamos. La desconfianza por el sabotaje tenía a su vez la preocupación por “la infiltración” el mecanismo desde donde los agentes de la inteligencia paramilitar o militar identifican a los líderes sociales y sus entornos de significado, para luego abrir el paso a la creación de listas –señalamientos de nombres propios y anuncio de su asesinato–.

Otro rasgo de la experiencia de habitar en el paisaje de miedo es la conciencia sobre la propia muerte, se asienta en el entramado simbólico de lo cotidiano, constituido por los objetos, las imágenes que hacen parte de los paisajes, y en los ritmos de desplazamiento, en los cuales se entrecruzan personas, rutinas, acciones y significados. Precisamente en estas geografías diarias que establecen los sujetos, se instalan los mecanismos del terror. En este sentido, las partidas estarían incididas por la construcción juiciosa de una desnaturalización del mundo percibido como común, para volverlo siniestro, para transformarlo en un espacio ajeno. En el siguiente relato, Roberto, ex fiscal cuenta como su vida giraba alrededor de la persecución:

A mí me hacen un atentado el 16 de septiembre de 99. Me salve como las pulgas porque al tipo se le cayó la pistola y yo alcance a acelerar mi moto, pero a mí me persiguieron, y logré meterme a la fiscalía. Siempre me amenazaban diciéndome que yo estaba en el cuarto renglón de la lista de las autodefensas, que yo figuraba como ideólogo de la guerrilla. Dos años antes de que mataran a mi hermano la procuraduría me había anunciado que yo era ideólogo y testaferro del cartel del Norte del Valle, todo porque choqué con un sargento de la policía

por situaciones de procedimiento y derechos humanos. Toda esa situación fue creando ese caldo peligroso (Entrevista realizada por Laura Becerra Elejalde, 2012).

En otra arista a la experiencia de Roberto, la respuesta social más frecuente en los defensores ante las amenazas es o bien naturalizar la crueldad como parte de las consecuencias por el hacer activista o negarla, “eso no es para mí” referiría Antonia al recibir el mensaje en la organización donde trabajaba. La característica de ser mujer la vuelve un objeto de la fuerza, una “cosa” y borra la complejidad de su existencia femenina y de su proyecto feminista no violento.

Pese a que el mensaje es claro, la sensación de no comprender lo sucedido la atraviesa, no existe un acervo a la mano con el que pueda interpretar lo que está ocurriendo y no espera bajo ningún motivo que el efecto sea el exilio. Algo similar ocurre con Elsa, la amenaza no es del todo asumible, no hace parte del relato central de su trayectoria de vida, es un silencio, no lo narra, como si da un salto para contar el ejercicio político por el cual fue obligada a migrar o retorna el relato hacia su evolución como líder en España. La amenaza para muchos se transforma en un silencio, en muchos casos voluntario, pues cuando comenzó esta investigación, el exilio constituía un secreto, hecho que se transformaría después del inicio de los diálogos de paz en la Habana, Cuba pues la paz en Colombia, supondría que el estigma ya no operaría en el contexto, debido a que no existiría el enemigo guerrillero ni tampoco el auxiliador de la guerrilla.

Para comprender el paisaje de miedo, Simone Weil (1996), resumiría este modo de habitar en el mundo como la tensión entre la muerte y el porvenir. El habitar los paisajes de miedo, supone que los días se perciban como un presente vertiginoso:

Aquellos cuya alma está sometida al yugo de la guerra, la relación entre la muerte y el porvenir no es igual que en los otros hombres. Para los otros es un límite impuesto de antemano al porvenir, para ellos es el porvenir mismo, el porvenir asignado a su profesión (...), el alma sufre violencia todos los días (Weil, 2007, p. 12).

Estas formas de imprimir violencia, se dan en varios niveles de la experiencia subjetiva, en un nivel emocional que los sobrecoge y que para algunos es más fácil de comprender que para otros, en un nivel corporal porque su cuerpo que antes representaba un patrimonio personal, se transforma en un cuerpo-objeto, un lugar para la muerte y en los ritmos cotidianos, que se trastocan y estarán mediados por las estrategias de protección o por el establecimiento de relaciones con intensidades emocionales que generan un desgaste, un duelo por el inminente abandono del proyecto familiar, político o social. El exilio es una opción lejana, “huir” como manifiesta Valentina, “no corresponde con lo esperable en un activista de derechos humanos, como sí resistir”.

Así las cosas, los antes sufragios son reemplazados por notas que vinculan las imágenes de la muerte y el funeral, coronas de flores, imágenes de cráneos. La amenaza aparece como algo que se espera en las vidas de los defensores, pero no siempre es asumido como posible, es casi un mito fundador en la historia del activismo colombiano. Una forma de

elaborarla es el humor negro, como ponerles apodos a los grupos paramilitares, o asegurar tener planes para sus propios funerales, como canciones, poemas o formas en las que sus seres queridos deben asumir su muerte. Valentina relata como su padre se despedía de ella cada día y le advertía que podrían asesinarlo.

Otras formas de elaboración responden a la salida creativa, como las piezas comunicativas “No nos callarán” lanzadas en 2014 por los medios alternativos o la campaña de las mujeres “Hacerle el amor al miedo” en 2012. En el primer caso se presenta un video donde los defensores usando marionetas explican en que consiste amenazar e identifican como fin de los panfletos el fortalecimiento de las redes de solidaridad entre las organizaciones sociales; en el segundo caso, la campaña buscó quitar el significado a las acciones de terror y en cambio resistir con respuestas amorosas y no violentas.

Uno de los efectos más impactantes de existir en el paisaje de miedo es la naturalización de la muerte como efecto del trabajo político, el cual parece hacer parte del día a día, “si nos amenazan es porque lo estamos logrando, estamos poniéndole el ruido a esta gente que no quiere la paz” dice Pablo, tras recibir un panfleto de la banda criminal “Los Rastrojos” que le pone a su cabeza un precio de diez millones de pesos.

Aunque algunos evalúan de manera positiva las amenazas como estar en el curso exitoso del trabajo político, el daño se manifiesta incluso en esta misma naturalización. Genera sufrimiento cada vez que vuelve a aparecer, pues introduce a los sujetos en cadenas de ansiedad, paranoia y miedo. Entonces deviene la sensación de extrañamiento y negación, el “eso no es para nosotras” de Antonia, que retorna a un momento en que se carece de comprensión para asumir la realidad del hecho violento: la alta posibilidad de ser asesinado. A su vez, la crueldad del “ejemplo” un lugar frecuentemente enunciado en los actores armados sobre todo del paramilitarismo, tiene entonces éxito en la medida que instaura el miedo al daño y, en consecuencia, el abandono o debilitamiento de los proyectos sociales. Con este fin la crueldad se instala en el espacio físico y material. El objetivo de desarticular el mundo conocido y habitado de las comunidades incluso en los niveles más cotidianos transforma objetos de afecto en herramientas del poder para infligir terror, dándole un doble significado a dichos objetos. Son los objetos más familiares de la vida hogareña – celulares, fotografías familiares, objetos relacionados al proyecto social y político o a sus actores–, los que pueden transformarse en los objetos del horror como medio para desarticular el mundo de la persona. El celular, por ejemplo, es uno de los objetos con doble significado, pues es una herramienta de protección y cuidado, pero a su vez es el primer lugar donde generalmente se reciben las amenazas.

Algo similar ocurre en el caso de las cámaras de los periodistas. En diciembre del año 2014 un panfleto general, de la banda criminal paramilitar Águilas Negras, amenazaba a los medios alternativos, las amenazas nombraban a la red de Patricia, corresponsal de un medio alternativo colombiano en Barcelona. El panfleto cuidadosamente elaborado usaba frases como “los grabaremos y tiraremos su cuerpo al río”. La cámara, el elemento más significativo de este ejercicio se transforma en un objeto de terror, de documentar la propia muerte, como se documentaron las iniciativas de resistencia o las denuncias por las violaciones y vejámenes de los actores armados.

De manera semejante, Margarita experimentó la amenaza a través del “ordenador”, el único objeto que se llevaron al entrar ilegalmente en su casa. Desde el ordenador –computa-

dor—recibió el correo electrónico que le anunciaba un plazo de pocos días para abandonar el país por su trabajo de formación en derechos humanos a agentes de la fuerza pública. Sin embargo, los objetos no son el único escenario de desarrollo de formas de crueldad, también los lugares familiares deben convertirse en lugares siniestros, desconocidos como en el caso de Alicia.

Siguiendo con la relación paisajes de miedo y cotidianidad, en las amenazas paramilitares existen diversas maneras de utilizar símbolos espaciales de las comunidades como ríos, plazas o en general espacios de socialización que tienen una historia local relevante para llevar a cabo las masacres (ACA 2010; revista Noche y Niebla 2008; Grupo de memoria Historia 2010; Bello 2005). Un hito en la memoria de los defensores es el caso de la cancha de baloncesto en el Municipio del Salado, que fue transformada, de sitio de encuentro y esparcimiento deportivo, al lugar donde se ejecutó la masacre entre el 16 y el 21 de febrero del 2000 y donde actores paramilitares del Bloque Norte, comandados por Jorge 40 asesinaron a 60 personas (Grupo de Memoria Histórica, 2009). En el testimonio de los sobrevivientes “jugaron fútbol con las cabezas de los campesinos señalados de guerrilleros”. Otro caso relatado por los defensores es que luego del desplazamiento masivo de los campesinos, los municipios y caseríos se han venido transformando en pueblos fantasmas donde el retorno es impensable. Los paisajes de miedo, por tanto, consisten en cómo la realidad de los activistas es asumida desde la negación total de la dignidad del sujeto, quien habita el mundo a merced de su perseguidor.

Como efecto, el paisaje de miedo causa el confinamiento o la fractura del hogar y del circuito cotidiano como estrategia de supervivencia. En esta lógica la amenaza que se pone en escena a través de panfletos, cartas, correos electrónicos o comunicados masivos, tienen por objeto evidenciar la vigilancia sobre las acciones de los defensores. La amenaza recurre generalmente a utilizar referentes conocidos por las personas de tal forma que aseguran un cambio en las rutinas cotidianas de los defensores, quienes establecen unos circuitos de acción política y de existencia mediados por el temor a la muerte.

Por lo tanto, después de la amenaza viene el vértigo de la vida cotidiana rota, es decir un estado de hipervigilancia que finaliza en la decisión de la salida forzada, que se efectúa bajo una alta cuota de sufrimiento por el sentimiento de los defensores de estar abandonando el proyecto. Son estas interacciones en la realidad de la amenaza y la ambigüedad sobre su certeza lo que produce finalmente el daño, por un lado, se cortan los procesos organizativos, lo cual decanta en lo que Erikson denomina unos estados de ánimo comunitarios (Erikson, 2011), que rodean la tristeza y la desesperanza o que se manifiestan con el miedo y la ansiedad. Por otro lado, romperá las estructuras subjetivas de sentido de los sujetos amenazados, es decir la conciencia sobre el mundo conocido muta, en tanto el mundo que los defensores habitan es el de la muerte como porvenir inmediato. Al respecto Antonia relata:

Estos mensajes dañan mucho la estructura familiar, los procesos, el trabajo. Ya tú no hablas con la gente, no sales con tus hijos a la calle, ya estoy en la “maní” (manifestación) y mi hijo va por un lado y yo voy por otro para que no nos vean juntos. Y de cara a chicos que estas formando, que estás haciendo personas humanas sobre la base de la solidaridad y del apoyo a la gente, de ser buenas personas, como le hablas sobre la solidaridad cuando le tienes que

decir “no le abras la puerta a nadie por más que te diga que se está muriendo o no contestes el teléfono o no te pares en la calle a hablar con nadie (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2012).

El relato de Antonia, nos lleva a pensar esta fractura no solo como una experiencia de sufrimiento para quien la trasiega, sino también como un proceso de trauma social. Antonia, por ejemplo, sugiere que la gran paradoja que la guerra ha puesto en su vida es romper con el valor fundante de su activismo “la solidaridad” y con el principio de herencia de las luchas. Aquí el sentido se rompe y al ser un sentido construido colectivamente, afectará también al proyecto político del grupo de Antonia, quien se pregunta “¿por qué nos pasa a nosotras?”. La situación de habitar paisajes de miedo, se percibe como un trauma, en la mirada de Jeffrey Alexander (2003), esta fractura es:

La pretensión de haber sufrido algún daño primordial, la expresión manifiesta de la profanación sobrecogedora de algún valor sagrado, una narrativa sobrecogedora de un proceso social terriblemente destructivo y una demanda de reparación y reconstitución emocional, institucional y simbólica (2003, p. 93).

Para ilustrar mejor este estado comunitario de fractura, examinaré el caso de las líderes afrocolombianas en Triana, parte de la red de trabajo de Anamilé, en el municipio de Buenaventura. Janeth, líder de la Asociación de mujeres y hombres de Triana, cuenta cómo en las veredas solo quedaron los hombres, las mujeres tuvieron que asumir la organización para obtener justicia para sus muertos. Sin embargo, en Triana existe por momentos la desesperanza “aquí no hay salida, aquí no va a pasar nada, los pican, los metían en bloques de cemento y ahora disque los muelen” relatan las mujeres. Estos estados de ánimo comunitarios, ese convivir con el miedo remite a la sensación de pérdida. La sensación es la que relata Veena Das (2008) sobre el contexto de la violencia y su fuerza “pero el mundo tal y como era conocido en el día a día es arrasado” (Das, 2008, p. 34). Otros estudios referenciarán también, cómo la guerra se inserta en los órdenes de significado de la cotidianidad suponiendo la pérdida de lo conocido (Blair, 2002, 2003; Castillejo, 2010; Grupo de Memoria Histórica, 2009; Jensen, 2003; Mcilwaine, 2014; Ries, 2002; Roy, 2008; Shepler, 2005), y por tanto la aparición del estado de tristeza como el lugar existencial de la víctima (Caruth, 1993; Feldan, 2004; Smelser, 2011; Vetzberger, 1997).

En conclusión, lo que ocurre con el establecimiento de los paisajes de miedo a partir del repertorio de la amenaza, es un proceso de ruptura a partir de primero, la desestructuración de la sociedad aspiracional de los valores bajo los cuales se está luchando y segundo, la pérdida de la incertidumbre sobre el porvenir de la muerte, lo cual produce existir y habitar bajo el miedo.

Alfredo relata cómo las amenazas de la guerrilla no solo llegaban por su trabajo en construcción campesina y comunitaria, sino que además se agudizaba por las constantes extorsiones de las que era víctima. Al respecto narra Alfredo “no podía pagar el fusil que luego me iba a matar”. Dejó el campo y tuvo que migrar a la ciudad mientras organizaba su viaje a España. De dónde resulta, que tanto la amenaza como los paisajes de miedo establecidos por los actores armados, son el preámbulo del verdadero repertorio de vio-

lencia: el desplazamiento forzado transfronterizo, pues siguiendo a Moreno (2012) y a Tilly (2006), estos repertorios finalmente se dan entre los contendores de la guerra para ganar escenarios y lograr el control territorial. Con el exilio, los defensores presenciarán el advenimiento del desarraigo como una (re)victimización y habitarán no solo el miedo sino también el duelo. En palabras de Claudia Girón activista retornada de la Fundación Manuel Cepeda Vargas:

La gente vive en un paréntesis de nostalgia y tristeza y en muchos casos nunca se adapta a las sociedades donde están y no se sienten parte de un nuevo mundo, sino aislados. El exilio es una condición muy complicada existencialmente. Lo duro que es el haber sido alguien en tu país y llegar a un país donde uno se vuelve un ser monotemático, porque solo habla de lo poco que conoce (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2012).

Este paréntesis de nostalgia, inicia con las partidas, que para muchos exiliados constituye un momento del vértigo. En Barcelona, me encuentro con Leo y recuerda como en una secuencia rápida de sucesos: su teléfono celular sonando, una llamada de la fiscal que lleva el caso de su hijo asesinado; luego ella manejando la camioneta y pidiéndole que se suba rápidamente. La recuerda en la camioneta susurrándole “apaguen los celulares, saquen las baterías y las tarjetas SIM”. Todavía rememora con claridad como pararon en un restaurante a las afueras de la ciudad y ella compró chicles para ponerle a un micrófono que habían encontrado antes de recoger a Leo. Luego recuerda un par de llamadas desde el restaurante y la sugerencia de cambiar de camioneta para en ella ir hasta el puente internacional del Aeropuerto El Dorado. Todo se hizo como la fiscal resolvió, la maleta de Leo iba en camino y él partió a España, me dice entre risas “a veces tenemos despedidas y a veces no”. En contraste Alfredo planeo su salida después de que el frente del Comandante Romaña que operaba en el Sumapaz, le exigiera “la colaboración con la causa” cuando Alfredo no pudo pagar, su mujer huyó a Barcelona y él la siguió meses después con sus dos hijos. Alfredo recuerda el vértigo en la estación de tren y después de haber llegado a la casa donde se hospedaba su esposa en un cuarto, en el mismo en el que tuvieron que dormir y habitar los cuatro durante meses, antes de que él encontrara trabajo como obrero, sin papeles.

En suma, los paisajes de miedo se experimentarán en rituales como las despedidas, informar sobre la ubicación y el bienestar de la persona cada cierto tiempo, acogerse a los protocolos de seguridad y protección de las organizaciones solidarias o de acompañamiento internacional, diversificar los circuitos por donde se movilizan, cambiar constantemente las rutinas, los medios de transporte o sus compañías, asumir que los teléfonos están siendo interceptados y reducir las conversaciones a lo mínimo, son interacciones que están definidas por la frecuencia de casos de persecución política en la comunidad afectiva, cuyo fin último es la muerte.

Finalmente, los paisajes de miedo serán el tránsito al DTF. Cuando se pasa la frontera y se llega al nuevo destino, una sensación de irrealidad atraviesa a muchos. Algunos apenas pueden procesar lo que ha ocurrido, otros se acomodan o hacen del exilio un silencio. A continuación, examinaré la llegada de los exiliados y cómo la nostalgia atraviesa la existencia en el extranjero.

El extrañamiento del mundo y la necesidad existencial del silencio

La noche que Alfredo llegó a Barcelona, ni siquiera sabía que allí hablaban una lengua distinta de la suya. Se sentía confundido. En el verano de 2012 en Hospitalet de Llobregat, su mirada se pierde por un momento, guarda silencio y narra:

No sé si alguien ha olido la amargura, yo creo que sí, yo he olido la amargura. El desarraigo es una de las violencias más fuertes que hay, es algo que taladra el corazón, el pecho, el alma, el olor de la noche interminable, el silencio de cuándo uno pide ayuda y a veces calla y no viene. Algo que me aterraba era subirme al metro, tuve que hacer un trabajo para quitarme de mis oídos y de mi mente cuando decían -próxima parada: Lesseps (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2017).

Una de las afirmaciones más recurrentes en los relatos de los defensores es “aquí me siento como extranjero” o “estoy lejos de mi tierra” el arraigo, es un proceso que va más allá del ejercicio político para hacer parte de la condición humana y su necesidad de pertenecer. El exiliado es un desplazado en tierras extrañas, su arribo coincide con la experiencia narrada y explicada por Park (1928); Simmel (2012); Schütz (1999); Weil (1996) y Elías (1994) todos ellos referían a una relación clásica en la trayectoria del extranjero (Simmel, 2012), el Forastero (Schutz, 1999) o el hombre marginal (Park, 1928) y representa la ruptura entre la familiaridad y la intimidad para abrirle paso al extrañamiento del mundo. Este proceso de ser “el otro” será vivenciado de manera diversa en las trayectorias. Como refiere Simmel (2012):

Si la distancia dentro de la relación significa la lejanía de lo cercano, el extranjero significa la cercanía de lo lejano. (...) El extranjero es un elemento del grupo como también lo son los pobres y los distintos “enemigos interiores”. Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación (p. 21).

Una definición similar la tendría Alfred Schutz (1999) al explicar que para ser forastero –su categoría análoga–, no se necesita necesariamente salir de espacio común. Si bien, en la experiencia de los sujetos ya dentro del contexto territorial del estado nación, el pertenecer a los movimientos sociales les produce un habitar el mundo desde la experiencia del extranjero. Por lo tanto, el viaje agudizará la sensación de no pertenecer, por lo menos en un primer momento de la de migración a otro territorio.

Para los exiliados la distancia provee un marco para comprender el dolor o por lo menos una oportunidad para comprender lo que ocurrió, inevitablemente dentro de las primeras fases de adaptación, ese dolor permanece como una zona de claroscuro en la cual recordar es casi como una obsesión para algunos y en contraste, otros demandan el ejercicio del olvido como una necesidad personal para superar el duelo del destierro. El elemento que está en duelo en el destierro es “el hogar” constituido por la sensación y las relaciones de intimidad y familiaridad, pese a la sensación melancólica del destierro “existe una manera

rutinaria de tratar lo novedoso” (Schutz, 1974, p. 110). Baste como ejemplo, el relato de Ana², quien narra cómo fue muy importante la red catalana que la apoyó a su llegada:

Al principio tuve mucho miedo y angustia porque además “eso” (el exilio) implicaba un cuestionamiento de la vida que yo tenía allí y del lugar que yo me había ganado allí, pero luego por suerte (...) fue más fácil hacer frente a la situación porque tenía una red de amigos, tenía gente que me apoyaba y acompañaba. Al principio tenía temor de integrarme a grupos colombianos porque en ese tiempo decían que había muchos infiltrados (p. 110).

Siguiendo el relato de Ana, para la mayoría de los defensores, auto representarse como exiliados no ha sido fácil, sin embargo, este hecho empieza a transformarse desde los diálogos de Paz de la Habana, debido a la posibilidad de la terminación del conflicto y las polarizaciones derivadas de este. Empero durante más de treinta años los defensores han tenido que esconder el exilio. Este hecho tiene que ver con que, por un lado, representa la marca de alguien que “podría ser guerrillero” es decir terrorista. Pero también es la marca de quien ha “huido”, y, en consecuencia, su existencia se encuentra atravesada por la culpa, de tal manera que uno de los patrones en las trayectorias es asumir el exilio desde su invisibilización.

Con el estigma rodeando el desplazamiento, un muro de silencio ronda las voces que parecen profesionalizarse a través de la narración de libretos, no únicamente en el testimonio del acontecimiento violento sino también en las historias sobre la resistencia -el proyecto-. El silencio es la evidencia de lo roto en el proceso de las partidas. Lo que no se nombra es finalmente cómo se quebró la cadena de significados sobre la vida y con esto se genera una distancia entre el acontecimiento y la representación del mismo. Lo fracturado son las representaciones simbólicas “caracterizaciones de los acontecimientos pasados, presentes y futuros que se forman en la sociedad” (Alexander, 2011, p. 139).

Pongamos por caso el recuerdo de Pablo sobre el arribo de sus amigos. El mundo de algunos de los exiliados representaba “la muerte en vida”, Pablo los describe como seres casi fantasmales, como personas con una tristeza totalmente arraigada, en donde la estrategia de amenazar, de generar un temor para sacar a la persona, desarticularla y matarla en vida había funcionado, los derrumbó. Pablo narra:

Era una cosa muy triste, gente que en Colombia tenía mucha fuerza, que tú veías aquí de psicólogo, de psiquiatra con unas depresiones tremendas. Yo en cambio solo había recordado que tenía el estatuto de asilo cuando estaba en el aeropuerto y no sabían qué tipo de pasaporte tenía y me decían -que esto que es, que esto no es un pasaporte colombiano, no es un pasaporte español, que es azul, que usted pa’ donde va, usted de donde viene (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2017).

En la narración de Pablo, el evento violento viene a afectar la subjetividad de los sujetos, así las cosas, “cuando no se escoge conscientemente, no se es completamente sujeto” (Van Alphen, 2011, s/p), pues la salida constituye un hecho involuntario, no planeado, no ima-

ginado y por tanto la sensación de frustración y de impotencia conlleva a largos estados de depresión. Estos límites para la acción y la dificultad de explicar el evento violento, que en este caso lo constituye la amenaza, la persecución, el hostigamiento y el DFT, imposibilita que se involucre la salida y el arribo como una vivencia pasada y ancla a los sujetos en la melancolía y en la ruptura.

En medio de la melancolía, la casa será la primera conquista del exiliado, que en la infraestructura de la nueva sociedad será inmigrante. Tendrá que aprender cuáles barrios habitar y se asentará en los cinturones obreros y en el centro de la ciudad, asumirá cuánto cuesta el alquiler y cómo son las dinámicas para obtener un espacio propio. A menudo el habitar no se da en un contexto de derecho, Valentina narra cómo llegó “a una casa patera” donde vivían muchos inmigrantes colombianos y tuvo que compartir un pequeño cuarto, Alfredo cuenta que al inicio tuvo que vivir de la caridad de algunas casas de conocidos y familiares hasta de cuarto grado. “Te acostumbras a cargar con poco porque tienes que moverte de barrio en barrio hasta que encuentras una habita, un lugar donde quedarte o te quedas en la ocupa”. La ansiedad del mundo de afuera y la melancolía, hacen del cuerpo del exiliado un cuerpo fijo en el espacio privado de la nueva casa.

Una vez conseguida la habitación o “el piso” –apartamento–, este se transforma en un refugio, pero la imposibilidad de movilizarse da cuenta del carácter del exilio como una muerte en vida. Cuando por la superación de la ansiedad se desplaza el cuerpo inmóvil del exilio y se involucra a través de parentescos, localidades o profesiones, entonces dejará de ser un extranjero e iniciará el proceso de habitar el mundo desde una asimilación total del nuevo espacio, o desde la capacidad de movilizarse a partir del encuentro con otros. Tal como lo advirtió Um (2012, p. 832), en su estudio con refugiados camboyanos, la sensación transmitida por los sobrevivientes es la de vivir con “un cuerpo y dos vidas” (p. 832). Los recuerdos de la comida y las calles, de las personas abandonadas se comienzan a habitar a través de la virtualidad de las redes sociales y de los softwares de comunicación. La Colombia advertida por los exiliados a su llegada se limita a los fragmentos que recibe en los medios de comunicación. En este punto, el país como narrara Imelda Daza, se convierte en una obsesión idealizada y se persigue en la cotidianidad de Barcelona. Examinemos el relato de Ana:

El exilio se siente a Nostalgia, lo extrañas todo, hubo una época que solamente quería comer a algún sitio colombiano, extrañaba mucho las papas criollas y allá no se consiguen lo mismo que la morcilla, entonces a veces me mandaban con familiares que iban a visitarme La música que escuchaba en Colombia cuando la escuchaba allá eran mis momentos de contacto con el país, me encantaba escuchar y bailar salsa, organizaba fiestas en las que ponía la música que escuchaba cuando vivía allá, eso me transportaba mucho (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2018).

A la par de la nostalgia y la melancolía, las necesidades básicas hacen que los exiliados replanteen los modos de supervivencia. Alfredo, por ejemplo, pasó de ser un arquitecto en Bogotá a trabajar en la construcción cuando tuvo que arribar Barcelona tras no pagar la vacuna que le imponía la guerrilla de las FARC. Alfredo relata ese tiempo como algo que

se extendió para siempre, ser obrero de construcción le permitió tener un lugar para su familia y cuestionar la clase social y el poder de relaciones arquitecto - obrero “somos una sociedad arribista” dice Alfredo. Luego tras la crisis económica de 2008, su vida se afectaría de manera directa por la caída del sector de la construcción.

En ocasiones las coyunturas de la nueva vida, no permiten que se elaboren estas situaciones límites, pero si mantienen a los sujetos en la realidad siniestra de la pérdida, la persecución y el miedo; o en la sensación del anonimato y la percepción de ser diferente, en este caso, en la sociedad catalana. El trabajo subjetivo, dice Kaufman (1998), será entonces la lucha entre el sufrimiento y la necesidad de dotar de sentido al acontecimiento violento, traumático, esta lucha que supone la reinención de la identidad del sí mismo en un nuevo. Continuando con los modos de supervivencia, estos se relacionan directamente con las partidas, las redes y el estatus migratorio que se decide. La mayoría de ellas se realizan por la gestión personal de los amenazados, quienes activan sus redes de amigos o familiares. En cualquier caso, el estatus de asilo no será una opción para los exiliados, pues en su opinión no solo es una marca, sino que también es restrictivo pues con el pasaporte azul, no se puede transitar libremente, tal como señalaban Ana y Pablo. Pero a su vez, las salidas por lo general son vertiginosas y no dan tiempo de resolver los papeles en los tiempos que esto requiere. De tal manera que se debe ingresar con otras estrategias, como Ana y Valentina, estudiantes o como en el caso de Oscar y Camilo, turistas que luego se transformarán en migrantes sin papeles o continuarán su proyecto educativo dependiendo de becas y formas precarias de subsistencia. Al respecto Ana señala:

Tener estatus de refugio es un lío, averigüé de todas maneras con personas que sabían mucho del tema, pero me dijeron que no me iba a aportar demasiado el reconocermelo como exiliada, ya que era un trámite muy largo y engorroso, en cierta medida (re)victimizante (Entrevista realida por Liz Rincón Suárez, 2016).

A su vez, el desplazamiento forzado transfronterizo decanta en la precarización de la vida. Al respecto narra Valentina:

Gente con una carrera ya profesional, tenía la sensación de tener que retroceder porque en el otro país sus estudios y sus calificaciones no valían, entonces tenían que volver a estudiar o no encontraban las condiciones laborales, o trabajaban en condiciones muy precarias y sin derechos. Perdieron el estatus de alguna manera y muchos sentían que vivían afuera, pero sentían todavía su corazón estaba todavía en Colombia. Había proceso de depresión, había procesos de sentir indiferencias. Uno se encuentra con la estigmatización de ser colombiana en el exterior, de que todo allá es narcotráfico y todo eso, incluso un ejemplo de alguien que no encontraba como arrendar porque nadie quería darle un apartamento a alguien que fuese colombiano (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2017).

De otro lado, una segunda tendencia es por la vía organizativa, en la cual se da la salida a través de los programas solidarios de protección de grandes plataformas de derechos

humanos ubicados en España, Canadá y Europa Central. Otros estudios sobre el exilio colombiano relatan cómo existe una experiencia de desclase, pues el capital social, el recurso económico y el lugar de liderazgo se rompen a partir de las partidas (Asprilla, 2000; Gómez Albarello & García Rodríguez, 2011). Leo narra cómo hizo parte de uno de los programas de refugio:

El grupo en el que fuimos nosotros, estuvimos y arrancamos primero dos, porque a los otros no les dieron rápido la visa que nos dan especial para nosotros. Entonces arrancamos los dos y nos pusieron en un piso franco con nueve personas, hay dos pisos francos. Empieza uno a ver las peleas, la comida, el baño, el orden, el desorden, lavar la ropa, todas esas huevonadas y se rompen, entonces cuando se rompen empiezan a pelear a no hablarse, a las invitaciones va el uno, pero si no va el uno no va el otro, pero la idea es que vayamos todos en grupo, bueno son la cagada. El programa cubría un año y un subsidio de 800 euros, solo es para colombianos y apoyan a Venezuela, Ecuador, a Cuba, Nicaragua y Bolivia (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2015).

Como puede observarse, el inicio de la salida de defensores de derechos humanos a España es heterogénea. En su mayoría, sin embargo, está marcada por el silencio de ausencia, un mapa donde se repiten una y otra vez los giros en las historias frente a ciertas preguntas, la interrupción en el relato porque se olvidó el café en la cafetera o la elección de preferir hablar desde esa voz del testimonio, tan conocida y cómoda, tan dominada desde el lugar moral de la víctima o desde la capacidad de lucha del sobreviviente. Este silencio además es un pacto que conservan aquellos que alguna vez portaron armas en las guerrillas o se desmovilizaron en los procesos de los ochenta y noventa, pues es una autocensura necesaria para la protección, así sus agendas ya no tengan que ver con la opción armada.

Un ejemplo de los silencios es la censura de Patricia proveniente del Urabá antioqueño. Patricia nunca habla de su experiencia personal ni se presenta a partir del testimonio de la víctima, sin embargo, su expresión corporal cambia cuando se habla de las masacres de los paramilitares. La única referencia de Patricia acerca de la guerra en su discurso, es durante la proyección del documental *Impunity* en Barcelona en junio de 2012. Patricia, cuenta como su prima nació en Apartadó en medio de un combate “¡se escuchaban las balas, dígame si alguien va a tener una vida normal después de nacer en esa casa, con ese miedo que sentíamos todos!”

Como en el relato de Rodrigo, el silencio, emerge como censura frente a temas específicos, como los detalles más cercanos a la emoción de duelo del destierro o los motivos por los cuales fue exiliado. Aún en la imaginación de los exiliados la asociación del activismo con el auxilio del terrorismo ha afectado su manera de socializar su trabajo. Una respuesta similar fue observada por Lunday (2008) quien identifica a través del texto de Seamus Heaney y el contexto de IRA en Irlanda, cómo los silencios pueden venir atravesados por las emociones de la culpa o el miedo. En el segundo de los casos, admitirá que quienes habitan el miedo tendrán mayor deliberación que los que habitan en culpa, estos últimos producirán silencios inconscientes o reprimidos. Existe entonces un guión bastante claro sobre

qué decir, qué elementos resaltar y cómo discutirlo en público. Esta manera de comunicar tiene multitud de silencios sobre la propia experiencia, tal como refiere Kristeva (1991):

En la imposibilidad de concatenar, la frase se interrumpe, se debilita, se detiene. Los sintagmas no alcanzan a formularse. Un ritmo repetitivo, una melodía monótona domina las secuencias lógicas quebradas y las transforman en letanías recurrentes, obsesivas. En fin, cuando esta musicalidad frugal a su vez se debilita o simplemente no logra instalarse a fuerza de silencio, el melancólico parece suspender la articulación de cualquier idea naufragando en la nada de la asimbolía (...) en la demasía de un caos de ideas imposible de ordenar (p. 30).

Sin embargo, los silencios identificados en las trayectorias de migrantes y exiliados no tienen que ver únicamente con la imposibilidad de narrar acontecimientos dolorosos o traumáticos. En muchos casos, este silencio es una respuesta consciente, de tal modo que “un verdadero vacío, un silencio puro, no es posible –ni siquiera conceptualmente o como un hecho (...). El silencio sigue siendo, inevitablemente, una forma de discurso –en muchos casos, de denuncia o acusación–, y un elemento en un diálogo” (Sontag, 1969, p. 59). Así el ejercicio del silencio en las narrativas de los defensores es una forma de protección ante una posible (re)victimización, pero a su vez el conocimiento silenciado hace parte del patrimonio del grupo, de tal manera que dichos acontecimientos son contenidos como secretos, que tienen una alta significación para la construcción de la identidad y de la comunidad de exiliados.

La voz entonces se expresa desde la repetición de lo conocido, denota una profesionalización del testimonio, contado una y otra vez ante las grabadoras, las plazas públicas, los eventos, las salas judiciales es casi como una fórmula, los defensores exponen el caso, establecen los responsables y exigen memoria, verdad, justicia y reparación. El silencio, sin embargo, traza otro camino de interpretación, uno casi imposible de descifrar, pues se expresa a través de otros espacios, en la intimidad del final de una noche de fiesta, en los labios apretados, en las manos que se empuñan y en las que se abrazan el vientre, en el baile, en los susurros y en el chiste negro.

En consonancia con la voz, el silencio también es la expresión del miedo que permanece. Jaume, me cuenta en una reunión política, como cuarenta efectivos de la inteligencia colombiana, se encuentran haciendo seguimientos en Barcelona. Debido a que en el exilio también se han dado procesos de vigilancia a los defensores, por lo general las interacciones se encuentran altamente ritualizadas, esto puede observarse en la existencia de pautas repetidas sobre cómo hablar acerca del pasado violento en espacios que no pertenecen a prácticas políticas y a las públicas de memoria.

En el ámbito cotidiano, hablar de la experiencia de dolor causa disrupción, muchas veces es censurado; así, expresar o narrar los hechos solo es posible en el ámbito público de la conmemoración o la denuncia. Aún entre víctimas existe una zona de silencio que es respetada y que se establece como un tabú. Los elementos del testimonio que no pertenecen a, por decirlo de algún modo, un relato oficial repetido en conmemoraciones y denuncias, son posibles únicamente en contextos de alta intensidad emocional donde se establecen profundos niveles de intimidad entre muy pocas personas.

Dentro de estas constelaciones, el tiempo experimentado en el ciclo de la melancolía del exilio parece transcurrir en un tiempo eterno, una angustia presente incapaz de imaginar el futuro. Esta experiencia temporal deriva en el habitar el tiempo de la víctima, un eterno presente rutinizado, donde el cuerpo se ancla a un lugar fijo en el miedo neurótico del exiliado (Said 2005), o en la habitación negra (Kristeva, 1991). En el caso de los participantes en esta investigación. Este no es un estado permanente, es un estado de tránsito, hace parte de los ciclos del exilio. En él, el mundo imaginario está lleno de fantasmas y recuerdos, tal como experimentó Antonia “veo a mis hijos en la calle como fantasmas”:

Ese tiempo era mi segundo periodo, aunque no se me notara yo tenía ahí una carga terrible de dolor y de vacío, primero por mi madre, después por los chicos. Yo me descubría caminando por la calle, detrás de un chico que tenía la misma edad de Migue o de Pablo, (sus hijos) con la misma hatta palestina, el pelito largo. Me iba detrás de él. Es como si se me apareciera Pablo o como si se apareciera Migue, entonces al ver que no eran, me devolví (Entrevista realizada por Liz Rincón Suárez, 2012).

Siguiendo la historia de Antonia, los relatos sobre las sensaciones del exilio, refieren a una comunidad política que se ha constituido como una comunidad de sufrimiento -La familia de la sangre derramada-. La persecución masiva y el asesinato de sus compañeros, ha sido una experiencia profundamente dolorosa, “una desgracia tan violenta que ni siquiera puede soportarse como recuerdo” (Weil, 2007, p. 13). Todo el contexto de la persecución afecta los órdenes simbólicos, también los procesos sociales con sus proyectos y genera un estado de herida abierta.

La organización de la experiencia traumática se dará a través de la asunción de una nueva identidad: la del exiliado y la del inmigrante, que en algunos casos no se resolverá aún con el paso del tiempo. El sujeto comenzará a habitar en palabras de Kristeva (1991), un estado de melancolía, que describe como un sol negro. Así las cosas, lo que se fractura en los esquemas de sentido es la capacidad de decidir y actuar en coherencia con esas decisiones, la intención de llevar a cabo el “proyecto”, debido a que su desarrollo se encuentra alterado por la amenaza y el destierro.

La melancolía es un estado profundo de tristeza, algunos lo narran como el habitar la ausencia, en este caso de la tierra y las relaciones tejidas en su espacialidad. En este estado, se idealiza al territorio abandonado. Los sabores colombianos se sobrevaloran, se buscan en las redes de abastecimiento migrantes, en los viajeros que recién llegan a la ciudad. Por lo general, esta melancolía también tiene que ver con la pérdida del hogar y de las relaciones cotidianas. Los gestos de la sociedad receptora se vuelven agresivos “es como ser una tortuga sin caparazón, todo te hace daño, la expresión dura de los catalanes, que te corrijan tu castellano, que te obliguen a decirle al español castellano, o que no sepan dónde queda Colombia o te pregunten si vivimos en chozas”, dice Valentina.

La tristeza del país abandonado también es expresada por Emiliano en el Encuentro de Migrantes Críticos en Nueva York. Emiliano narra cómo tuvo que llegar a Estados Unidos sin querer “el sueño americano” sino porque vio morir uno a uno a sus compañeros de la Unión Patriótica. A Emiliano se le corta la voz mientras interviene, han pasado quizás

15 años después de su salida al exilio, pero el sufrimiento parece permanecer allí como si hubiese ocurrido hace pocos años.

Emiliano no es el único, sus compañeros reunidos al otro lado del océano en Barcelona, también relatan cómo se había matado a la resistencia, a las opciones políticas diferentes. El sufrimiento personal deja de ser un hecho aislado y vivenciado de manera solitaria, para transformarse en un sufrimiento social, experimentado de manera colectiva y que comparte las mismas heridas, los mismos traumas.

Esta experiencia de la melancolía y el silencio que se vivencian a nivel individual y colectivo, tienen que ver con lo que Erikson (2011) define como trauma social de manera similar a lo que otros autores han denominado trauma colectivo (Alexander, 2004, 2011; Erikson, 2011; Jensen, 2003; Ortega, 2011; Sztompka, 2000; Vetzberger, 1997; Zarowsky, 2005) como una condición persistente además de un acontecimiento grave, lo representará como una “lesión penetrante” en la constelación de experiencias vitales. En esa medida, afirma que “algunas veces los tejidos de la comunidad pueden dañarse de una forma muy parecida a los tejidos de la mente y el cuerpo (Erikson, 2011, p. 66). Un fragmento de Yezid Arteta (2013), exiliado resume lo experimentado por los activistas desterrados:

Los asesinatos pasaban con tanta velocidad que no alcanzaban a verlos. Esta categoría de exiliados pasó muchos días en las funerarias y los cementerios de Colombia de tal modo que no les quedó tiempo para hacer el duelo o adquirir conciencia de lo que estaba pasando. Cuando encontraron la tranquilidad en otros mundos se les partió el alma y empezaron a llorar a sus amigos muertos y hubo casos de exiliados de esta índole que terminaron en el manicomio. A los que venían con esquizofrenia o creían ver enemigos por los cuatro costados, el exilio los fue calmando y con el tiempo se volvieron mansos y tolerantes (Revista Semana Edición Virtual).

Así las cosas, el exilio funciona como un paréntesis para asumir el trauma social. Esto puede evidenciarse en las fugas, o puntos de la trayectoria que son incomprensibles para los defensores de derechos humanos y que comienzan a articular las emociones asociadas al sufrimiento en interacciones, espacios o incluso en sus propias corporalidades. En una carta escrita a su hijo asesinado, Leo afirma “El sol no calienta igual, el azúcar no endulza igual, las noches son más oscuras. Los días son vacíos, las noches son peores”. Ese estar en el mundo desde la fractura, evidencia que al mismo tiempo que el exilio permite hacer duelos, también puede asumirse como una constelación de experiencias traumáticas que afectan no solo a las personas que lo sufren sino a sus entornos sociales –asesinato de familiares - amenazas, destierro, desestructuración de la familia–, tal como señalara Brown “es un acontecimiento que está por fuera del rango normal de la experiencia humana” (2011, p. 480).

Concordando con Kaufman (1998), ante el duelo intolerable, los defensores comprenden su propia historia a través de la historia de los otros sufrientes. Si bien frente a los acontecimientos traumáticos los referentes de filiación se desdibujan y los procesos y espacios de simbolización se desarticulan, el encuentro con el otro a partir de la narración del testimonio hace que el que escucha sea un eslabón de la transmisión de lo traumático. Así “las

condiciones traumáticas se desplazan del propio ser y al hacerlo, les da a las víctimas la sensación de que se las ha separado y hecho especiales” (Erikson, 2011, p. 67). De tal forma que la búsqueda de otros especiales conduce al establecimiento de comunidades de sentido.

La negociación de la identidad del exiliado se resuelve entonces a partir de su giro hacia el activismo político y, al mismo tiempo, la trayectoria de sufrimiento personal se desplaza hacia lo público, buscando encuentros con otros significativos, construyendo, en palabras de Veena Das (2008), comunidades de dolor que mutarán en comunidades en resistencia y pondrán en escena pública todos los recursos simbólicos necesarios, con el fin de narrar el dolor que ahora es pasado en clave política.

Otra forma de analizar la familia de la sangre derramada o la comunidad sufriente es la perspectiva de las comunidades de sentido. Para Berger y Luckmann (1997) estas emergen a partir de la crisis de las instituciones y de la permanente sensación de anonimato en la sociedad moderna. Son por tanto comunidades de vida “que se desarrollan a través de una acción recíproca y mediada” (Berger & Luckmann, 1997, p. 13) y que forman diversos niveles de sentido, no directamente prácticos, como sí afectivos, que es lo que puede notarse en las trayectorias de vida.

Así, pese a que el exilio representa un hecho victimizante, de serias implicaciones para el capital social y político de la nación colombiana, el fortalecimiento de la familia de la sangre derramada muta a la creación de comunidades de sentido, que actuarían como respuesta a fenómenos como el trauma social. En Barcelona, los exiliados harán parte de las redes de activismo, pues el encuentro con otros exiliados e inmigrantes en general reactivará los trabajos del recuerdo y las acciones políticas en torno a la paz y a la justicia. Estos trabajos han decantado en la participación de los exiliados en los diálogos de la Habana y en la Jurisdicción Especial para la Paz, teniendo un especial capítulo en la Comisión de la Verdad y en los procesos de leyes para la inmigración y para la protección y exigibilidad de derechos no sólo para el exilio político sino para los migrantes trabajadores y refugiados.

Notas

1. Este artículo se basa en los resultados de la tesis doctoral “Nuestro Techo el cielo, Nuestra Casa el Mundo, Trayectoria del exilio de colombianos en la Ciudad de Barcelona” del departamento de Antropología de la Universidad de los Andes de Colombia y en los testimonios recuperados por la autora en el marco del micrositio digital Voces del Exilio del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia.
2. Este testimonio pertenece a la investigación “Voces del Exilio” para el micrositio digital del mismo nombre perteneciente al Centro Nacional de Memoria Histórica.

Referencias Bibliográficas

- ACA. (2010). Amenazas de paramilitares en San Francisco, oriente antioqueño.
- Alexander, J. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. New York: Oxford University Press.

- Alexander, J. (2004). Toward a theory of social trauma. In *Cultural Trauma* (pp. 1-28). California: University of California Press.
- Alexander, J. (2011). Trauma cultural e identidad colectiva. In F. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 125-164). Retrieved from <http://es.scribd.com/doc/74090345/Trauma-Cultura-e-Historia-InTRO-2011>
- Arteta Dávila, Y. (2013). El exilio colombiano. *Semana*. Retrieved from <http://www.semana.com/opinion/articulo/exilio-colombiano-opinion-yezid-arteta/357456-3>
- Asprilla, F. (2000). *Exiliados y exiliadas colombianas en Madrid 1986-1996*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Bello, M. N., Martín Cardinal, E., Millán Echeverría, D., Pulido Herráez, B., & Rojas Isaza, R. (2005). *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Berger, P., & Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Blair, E. (2002). Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos*, (21), 9-28.
- Blair, E. (2003). La violencia frente a los otros lugares y los otros de la cultura.
- Brown, L. (2011). Una perspectiva feminista del trauma. In F. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 479-496). Bogotá: Centro de Estudios Sociales.
- Caruth, C. (1993). Violence and Time: Traumatic Survivals. *Assemblage*, 20, 24-25. <https://doi.org/10.2307/3181682>
- Castillejo, A. (2010). Guerra, cotidianidad y los ordenes globales. Colombia. Universidad del Cauca.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. (F. Ortega, Ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Retrieved from https://www.academia.edu/206626/Veena_Das_Sujetos_del_dolor_agentes_de_dignidad
- Elias, N. (1994). Introduction: A Theoretical Essay on Established and Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems. In N. Elias & J. Scotson (Eds.), *A theoretical Essay on Established and Outsider Relations*. London: Sage Publications.
- Erikson, K. (2011). Trauma y comunidad. In F. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 63-84). Centro de Estudios Sociales. Retrieved from <http://es.scribd.com/doc/74090345/Trauma-Cultura-e-Historia-InTRO-2011>
- Feldan, A. (2004). Memory theaters, virtual witnessing, and the trauma - aesthetic. *Project Muse*, 27, 40.
- Gómez Albarello, S., & García Rodríguez, L. (2011). *Relatos del ser ciudadano en el exilio. Facultad de Psicología*. Retrieved from <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/7889>
- Grupo de Memoria Histórica. (2009). *La masacre de el salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Taurus.
- Grupo de Memoria Histórica. (2010). *La tierra en disputa. Memorias del despojo y resistencias campesinas en la costa caribe 1960-2010*. Bogotá: Taurus.
- Jensen, S. (2003). Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen. A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual. *América Latina Hoy*, 34, 103-118.

- Kaufman, S. (1998). Sobre violencia social, trauma y memoria. *Seminario: Memoria colectiva y Represión*. Montevideo: SSRC.
- Kristeva, J. (1991). *Sol Negro. Depresión y melancolía*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Lunday, E. (2008). Violence and solence in seamus heaneys: Mycenae lookout. *New Hibernia Review*, 12.
- Mcilwaine, C. (2014). Everyday urban violence and transnational displacement of Colombian urban migrants to London, UK. *International Institute for Environment and Development (IIED)*, 26(2), 417-426.
- Moreno León, C. E. (2012). Ámbitos de conflicto y repertorios de violencia en el Suroccidente Colombiano. *Estudios Políticos*, (41), 80-102.
- Ortega, F. (2011). El trauma social como campo de estudios. In F. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 17–62). Retrieved from <http://es.scribd.com/doc/74090345/Trauma-Cultura-e-Historia-InTRO-2011>
- Oslender, U. (2012). Espacializando la resistencia: perspectivas de espacio y lugar en las investigaciones de movimientos sociales. In *Antropologías transeúntes* (pp. 195-226). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. Anagrama, Ed.
- Park, R. (1928). *El hombre marginal*. S/D.
- Radio Macondo. (2014). Amenazan a Defensores de los Derechos Humanos en Barrancabermeja. Retrieved from <http://radiomacondo.fm/2014/01/09/amenazan-a-defensores-de-derechos-humanos-en-barrancabermeja/>
- Red de Bancos de Datos de Derechos Humanos y Violencia Política en el primer semestre de 2008 para la revista Noche y Niebla. (2008). *Informe "Terror e inseguridad."* Red de Bancos de Datos de Derechos Humanos y Violencia Política cinep.
- Regan, T. (1980). Cruelty, Kindness, and Unnecessary Suffering. *Philosophy*, 55, 10.
- Ries, N. (2002). Anthropology and the Everyday, from Comfort to Terror. *New Literary History*, 33, 19. Retrieved from <http://muse.jhu.edu/journals/nlh/summary/v033/33.4ries.html>
- Roniger, L. (2009). El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales. *Revista Ciencias Sociales*, 3(125), 83-101.
- Roy, S. (2008). The grey zone: The "ordinary" violence of extraordinary times. *Journal of anthropological institute*, 14, 316–333.
- Said, E. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. (Debate, Ed.). Barcelona: DEBATE.
- Schutz, A. (1974). La vuelta al hogar. In *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, A. (1999). El forastero. Ensayo de psicología social. In *Estudios sobre la teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sharpe, P., & Mascia-Lees, F. (2006). Introduction to "Cruelty, Suffering, Imagination: The Lessons of J. M. Coetzee." *American Anthropologist*, 108, 4.
- Shepler, S. (2005). The Rites of the Child: Global Discourses of youth and reintegrating child soldiers in Sierra Leone. *Journal of Human Rights*, 4, 14. Retrieved from http://www.academia.edu/243680/The_Rites_of_the_Child_Global_Discourses_of_Youth_and_Reintegrating_Child_Soldiers_in_Sierra_Leone
- Simmel, G. (2012). *El Extranjero: sociología del extraño*. España. Sequitur.

- Smelser, N. J. (2011). Trauma psicológico y trauma cultural. In F. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 85–124). Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/74090345/Trauma-Cultura-e-Historia-InTRO-2011>
- Sontag, S. (1969). The Aesthetics of Silence. In *Styles of Radical Will*. New York: Straus and Giroux.
- Sztompka, P. (2000). Cultural trauma, The other face of social change. *European Journal of Social Theory*, 3, 449-466.
- Tilly, C. (2002). Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña 1758-1834. In M. Trougot (Ed.), *Protesta social, repertorios y ciclos de la acción colectiva* (pp. 1-17). Madrid: Editorial Hacer.
- Tilly, C. (2006). *Regimes and Repertoires*. Chicago. The Chicago University Press.
- Um, K. (2012). Exiled memory: History, Identity, and Remembering in Southeast Asia and Southeast Asian Diaspora. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 20(3), 831-850.
- Van Alphen, E. (2011). Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad. In F. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 195-216). Centro de Estudios Sociales.
- Vetzberger, Y. Y. I. (1997). The antinomies of collective political trauma: a pre - theory. *Political Psychology*.
- Weil, S. (1996). *Echar raíces*. Retrieved from <http://es.scribd.com/doc/139005558/Echar-raices-Simone-Weil-preludio-a-una-declaracion-de-deberes-hacia-el-ser-humano>
- Weil, S. (2007). La Iliada o el poema de la fuerza. Retrieved from http://www.convencionbautista.com/yahoo_site_admin/assets/docs/Weil_Simone_-_La_Iliada_O_EL_Poema_De_La_Fuerza.351224702.PDF
- Zarowsky, C. (2005). Writing trauma: emotion , ethnography, and the politics of suffering among somali returnees in Ethiopia. *Culture, Medicine and Psychiatry*, 28, 189-199.

Abstract: On the base of migratory trajectories of colombians in Barcelona, Spain, this article demonstrates how political exile constitutes a violent event staged and prepared by the armed actors of the Colombian war. It occurs through the establishment of landscapes of fear and terror. In this process, the life sense is fractured, and the experience of the foreigner emerges like an estrangement that decant in the need to find creative practices to negotiate the nostalgia, the sensation of loss and the exile. In conclusion, international forced migration, in the prism of exile, have consequences for the social leader's existence. They have lived in precarious conditions. Additionally, the migratory experience represents the nostalgia of the abandoned land and the lost project.

Keywords: International Forced Migration - Political exile - Colombian exile.

Resumo: Das trajetórias migratórias dos colombianos em Barcelona, Espanha, este artigo demonstra como o exílio político constitui um evento violento; encenada e preparada pelos atores armados da guerra colombiana, através do estabelecimento de paisagens de

medo e terror. Nesse processo, o jogo quebra e a experiência do estrangeiro emerge, um estranhamento que decanta na necessidade de encontrar práticas criativas para negociar a nostalgia, a sensação de perda e exílio. Em conclusão, a migração internacional forçada, no prisma do exílio, terá como principais conseqüências a existência em condições precárias, a experiência migratória de habitar a partir da nostalgia da terra abandonada e do projeto perdido.

Palavras chave: Migração Internacional Forçada - exílio político colombiano - conflito armado colombiano.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Diario de un viaje (1746): um estudo comparativo sobre o discurso narrativo de José Cardiel, S.J. e Pedro Lozano, S.J e suas aportações para a memoria escrita da Companhia de Jesus

Gabriele Rodrigues de Moura *

Resumo: O presente artigo pretende fazer um estudo comparativo entre o discurso de José Cardiel, S.J. e Pedro Lozano, S.J. sobre a expedição feita ao Estreito de Magalhães (1745/1746), como forma de mostrar e refletir de que modo um discurso *direto* (de quem participou do evento e foi testemunha dos fatos) passa por uma *filtragem* ao ser refeito por outra pessoa. Equitativamente, buscamos analisar a questão da viagem por meio da escrita como uma forma de conhecimento pessoal e de deslocamento em uma geografia estranha. Entretanto, será esta geografia desconhecida, que faz com que haja a auto-reflexão que leva o autor a recolocar tais fatos sob a perspectiva de uma ausência desta estranheza anterior. A viagem e a sua descrição são importantes, nesta perspectiva pois pode ser analisada como uma arte da memória e como um recurso narrativo da história, como um gênero discursivo que pode passar por alterações mesmo que sejam duas viagens (a de autoconhecimento que se relaciona com o ato de viajar para outros lugares fisicamente; a literária, que é a viagem através da leitura e da imaginação). Tal reflexão nos permite pensar a respeito do quanto à inserção de um novo viés narrativo a um texto específico pode alterar o seu significado original, como ocorreu no *Diario de un viaje* (1746), através de imprecisões ou o acréscimo de temas que não eram abordados na carta redigida por Cardiel, no mesmo ano. Para tanto, utilizamos como conceito teórico-metodológico de *discurso narrativo* (Genette), para guiar a nossa análise, em que é considerada a reescrita de um texto uma narrativa de *segunda mão*, em que o relato original é modificado, transformado e distanciado do que foi proposto por seu autor que vivenciou o que relatava.

Palavras chave: Historiografia Jesuítica - Discurso Narrativo - Diario de un viaje - Pedro Lozano - José Cardiel.

[Resumos em espanhol e inglês em nas páginas 219-220]

(*) Doutoranda em História na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2015-atual). Mestre em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2011-2013). Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004-2009).

Introdução: Algumas instruções que norteiam o discurso jesuítico

A Companhia de Jesus, desde a sua fundação, demonstrou nas instruções do seu fundador, Ignacio de Loyola, e seu secretário, Juan de Polanco, a preocupação com a preservação da história da Ordem e a construção da mesma pela escrita e a circulação de notícias a respeito das missões que estavam sendo desenvolvidas pelos seus membros por diversas partes do mundo. Este discurso que estruturou uma imagem de grupo unido, coeso e homogêneo, veio da divulgação da representação de que a Companhia era uma Ordem de homens incansáveis que destinavam à vida aos trabalhos voltados ao apostolado e a educação dos povos. Deste modo, os textos produzidos pelos jesuítas eram pensados, formulados e construídos seguindo as orientações, divididas em 20 pontos, das chamadas *letras contínuas* (MI, *Epp.* I, pp. 537-540), que posteriormente serviram de base para a elaboração do texto das *Constituições* referente às notícias que deveriam ser dadas, periodicamente variando entre informes anuais e bianuais, pelos jesuítas que estavam ocupados nas missões –evangelizadoras e/ou educacionais–, na Ásia, África, América e Europa (*Meios de unir com a cabeça e entre si aqueles que estão dispersos*), (*Const.*, §§ 655-676).

À medida que se expandiam o número de jesuítas e de regiões missionadas, a frequência da escrita e de envio dessas correspondências dentro da Companhia de Jesus, foi alterada. Os requisitos iniciais deram lugar a uma prática descrita na Instrução do Padre Geral Everardo Mercuriano, chamada *Formula Scribendi* ou *Ratio Scribendi*. A *Formula* foi incluída na *Regulae Societatis Iesu* (1580), que regulava desde a vida dos padres até as formas de escrita que melhor atenderiam as estratégias de governo, divulgação e representação da imagem da Ordem de Santo Ignacio. A indicação de como deveria ser disposto os assuntos no texto foi sendo alterada em suas edições posteriores e reformulado por Claudio Acquaviva, que aperfeiçoou e reestruturou estas orientações iniciais. As *Instruções do Prepósito Geral Claudio Acquaviva* (1598) foram divididas em oito temas principais que deviam ser abordados para a composição íntegra e *contínua* de uma *História da Companhia de Jesus* desde as suas origens, que definiriam e afiançariam o chamado *nuestromodo de proceder* dos jesuítas. Tais temas se dividiam em:

1º Fundaciones de colegios y casas, excepto si hasta ahora han sido enviadas, con los nombres de los fundadores, sus progresos y su crecimiento; 2º Aprobaciones y consensos de las ciudades en el recibimiento de los nuestros; 3º Insignes benefactores y fautores [favorecedores]; 4º Eventos prósperos y adversos a la Compañía; 5º Algunas virtudes y acciones especiales de aquellos que murieron dentro de la Compañía: santidad de vida, muerte preclara, enlistados los nombres y demás circunstancias; 6º Insignes y extraordinarias vocaciones de los nuestros; 7º Insignes cambios de ánimos: conversiones de herejes y de infieles; 8º Insignes calamidades de aquellos que abandonaron la Compañía (Alcantara Bojorge, 2009, pp. 68-69).

Sendo este último tópico de acesso restrito ao público leitor das *histórias oficiais*. Conforme Norbert Elias, estas estruturações textuais, permitiriam à história a formação de agrupamentos extracientíficos que acabariam dando ao escritor à identidade necessária

para que o mesmo se representasse dentro da sociedade à qual pertence. Isto se deve aos temas previamente escolhidos e como são trazidos à luz pelas fontes históricas e a maneira com a qual quem escreve se relaciona com elas. Na prática, o arquitepo e o método que este traz para a fundamentação de como o texto deve ser redigido, precede à história que será contada como também a construção do objeto, ou seja, os fatos e as consequências dos mesmos, acabam sendo relacionados pelo o que a estruturação textual previamente especificou sobre como a *intriga* escolhida para a narrativa deve ser *fabricada* atendendo às expectativas do público leitor e dos pares de quem está escrevendo (Elias, 1996, p. 17). Para Lozano, estes feitos não existiriam isoladamente, no sentido de que a história se constrói através de uma ação ou *trama*, ou de uma pergunta relativa à pertinência ou não de um evento específico, alcançando assim a sua solução e significação quando é organizada e fundamentada na construção do relato (Lozano, 1987, p. 62).

Assim como outros textos produzidos por membros da Ordem, os conteúdos obedeciam uma estrutura criada para dar a “realidade narrativa” necessária à “organização funcional e sequencial do texto” (Genette, 1995, p. 12), que fazem com que os livros de Lozano sejam uma *narrativa enquanto discurso*, ou seja, que seguem o tempo da narrativa e a ordem do texto, enquanto escrita da *história* da Companhia de Jesus; e não *enquanto história*, que seria o tempo cronológico dos acontecimentos circundam o autor no momento em que redige o texto, pois os temas que lhe foram contemporâneos no momento da escrita, não necessariamente foram contemplados na formulação de uma história oficial da Ordem Jesuítica, no que concerne a estrutura e o tempo em si. Além disso, seguindo esta ideia proposta por Genette e, que anteriormente foi proposta por Kristeva, a questão *narrativa-discurso/discurso-história*, gira em torno da conjuntura de produção de um texto –ainda visto como um grupo de palavras, princípios, convicções, códigos, etc.–, só terá um significado quando cercado de significantes que o justifiquem –motivações, relações sociais, discussões teórico-metodológicas de uma época, a descrição de tradições e hábitos, conhecimento do idioma em que foi escrito, etc.–, e conseqüentemente, transforme este discurso em história de uma sociedade, uma Ordem religiosa, um país ou um acontecimento específico –uma guerra ou uma variação climática sem precedentes, por exemplo-. A coerência do fato está correlacionada à transparência e a desambiguação do texto narrativo –no caso de narrativas em *línguas estranhas*, a tradução serviria como agente facilitador para a acessibilidade e decodificação do que está sendo dito-. Ainda sobre este ponto, em conformidade com Chartier:

La narración no podía tener una condición propia pues, según los casos, estaba sometida a las disposiciones y a las figuras del arte retórico, es decir, era considerada como el lugar donde se desplegaba el sentido de los hechos mismo, o era percibida como un obstáculo importante para un conocimiento verdadero. Sólo el cuestionamiento de esa epistemología de la coincidencia y la toma de conciencia sobre la brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más, y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado, permitieron el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como una escritura siempre construida a partir de figuras

retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción (Chartier, 2007, pp. 21-22).

Em outras palavras, existe o discurso que é pretendido, cujos temas guiam e estruturam o texto, enquanto signo linguístico, sem se importar com o que ele conta, mas sim, como foi disposto e concebido pelo autor. De modo que a linguagem, enquanto “sistema de signos cuyas relaciones producen por sí mismas significados múltiples e inestables”, construiu uma realidade que não pode ser observada como uma “referencia objetiva, externa al discurso, sino que siempre es construida en y por el lenguaje” (Chartier, 2007, p. 67). Questão que possibilitou a criação de uma realidade simbólica que se manteve nos textos posteriores.

Como também há o discurso como narrativa, em que a redação, mesmo seguindo uma forma pré-estabelecida de escrita, se torna história ao apresentar e trazer particularidades que estão além da *arquitectura* do texto, dando humanidade ao relato. Ao que diz Lozano a este respeito que se “podría decir que la virtual elaboracion ideológica que supone la construcción de un discurso histórico se establece en la significación de tal discurso. Conformado así, el discurso histórico, [...] es el responsable de la “creación” del hecho histórico en el propio discurso” (Lozano, 1987, p. 135). O que, neste caso, como salienta o autor, faz o acontecimento, quando tomado em si, não apresente a inteligibilidade necessária para que possa ser visto no momento em que o mesmo é colocado em meio a uma rede de outros fatos que o circundam e o atestam. Isto só é possível através da narrativa e do emaranhado de relações factuais estabelecidas que transformam o acontecimento em história. Ainda de acordo com Lozano:

En suma, la historia-relato [...] como la reconstrucción de una experiencia vivida sobre el eje del tiempo [*pode ser vista como a*] reconstrucción inseparable de un *mínimum* de conceptualización, aunque, se reconoce, dicha conceptualización jamás se explicitó. Se oculta, [...] en el interior de la finalidad temporal que estructura todo relato como su sentido mismo (Lozano, 1987, p. 139).

Deste modo, a narração ao se *desprender do texto em si* –como método, discurso e arquitetura–, e se tornar uma estrutura histórica, pode ser vista como uma maneira de expor as ideias de seu autor de forma que o seu relato seja inteligível ao leitor. Essa busca por um texto acessível e compreensível a todos é um dos fatores fundamentais que afeta a produção de um texto histórico como também a sua recepção. O que faz com que nesse modelo de discurso, as ideias que o mesmo defende e as representações que traz consigo sejam mantidas por longos anos ou séculos, em uma clara percepção de que a história era uma composição narrativa vívida, que dava de si durante todo o processo de escrita, por se tratar de um recurso retórico, situação esta que permite um leitor do século XXI consiga entender textos dos séculos XV, XVI, XVII ou XVIII, com algumas dificuldades de leitura em relação à grafia, estrutura gramatical do texto ou, até mesmo, o sentido de algumas palavras. Além das tentativas, nem sempre exitosas, de decifrar às reais intenções do autor ou a quem foi destinado, mas compreensíveis no que concerne o relato, a linguagem e a narratividade em si. Pois, este leitor *moderno* não possui as chaves explicativas, que aqueles

que leram nos séculos anteriores, portavam para a compreensão e decodificação rápida de quais eram os jogos de poder, insinuações, afirmações e ausências circundavam a textualidade do texto (Darton, 2016, p. 49).

Tais representações são responsáveis pela união que as transformam e legitimam como modo de explicação válida em diferentes contextos. Neste tipo de organização e disposição da linguagem e manifestação escrita, podemos encontrar múltiplas manifestações que constituem e caracterizam o arsenal argumentativo de um determinado grupo e a conjuntura histórica a qual pertence, apresentando algumas variações, mudanças, rupturas e continuidades, diante de situações específicas (Baptista, 2004, pp. 21-30). Pois, o discurso “enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que profere” (Genette, 1995, p. 12) e a inteligibilidade que gera ao ser finalizado. Deste modo, o discurso narrativo pode ser analisado de duas formas: enquanto escrita, que reforça e renova os textos próprios e se fundamenta em outros, anteriores ou contemporâneos, que fundamentam a redação, a narrativa se traduz enquanto discurso e não como história. O que, em outras palavras, significaria que quando se analisa a relação intertextual, a disposição dos textos independe da ordenação cronológica de quando foram escritos, mas é relevante pelo assunto que apresenta.

O que se evidenciava pela reiteração de enunciados, citações como um ato discursivo, enunciações recorrentes, que ligariam os textos uns aos outros, e estabeleciam mecanismos e fórmulas de repetição que interpretariam as relações metatextuais como um exercício de erudição, invocação de autoridade, função ornamental e de amplificação (Compagnon, 1996, p. 67). O trabalho, depois de escrito e estruturado dispondo os seus conteúdos de uma determinada forma, deixa de ser uma *diegese* –enquanto realidade arquiteitual da própria narrativa), e se torna história (o real e o discurso–, como expressão escrita e, do mesmo modo, uma explicitação do saber (Chartier, 2007, p. 25). Esta reunião de textos, escritas, tempos e opiniões distintas tem como significado a incorporação da base necessária para a escrita de um livro de história. Ao mesmo tempo:

Esta característica, y la posibilidad de comparar los datos de un libro con los publicados en otros, convirtió el relato histórico en un testimonio sujeto a la confrontación crítica y la verificación. El texto, junto con el mapa, las tablas, las figuras y los diagramas que le acompañaron se convirtieron en testimonios fuertes, en puebras que sólo podían ser refutadas por documentos similares (Florescano, 2012, p. 223).

Esta história, de um grupo ou lugar, se traduzia no corpo de texto, ao apresentar os avanços dos trabalhos e ações apostólicas que edificassem e fornecessem informações aos pais, irmãos e noviços nos Colegios Máximos da Companhia de Jesus. O que possibilita reconhecer as dimensões retóricas ou narrativas históricas, sem que estas impliquem na sua capacidade de relatar ou na competência de formular um texto voltado para o conhecimento dos fatos, a partir de provas e de controles feitos, primeiramente por parte de quem escreve, através do uso da documentação (Chartier, 2007, p. 23). Assim como fizeram os jesuítas que o precederam e aqueles que ele referenciava, Pedro Lozano escrevia se valendo de relatos *sérios* e *verídicos*, de pessoas que foram testemunhas dos aconteci-

mentos e de documentos oficiais, para que fosse lido. Pois, “uma obra de história é necessariamente formada de outras obras [*dado que*] o importante é saber se as informações que compõe a narrativa histórica são verdadeiras ou não” (Santos, 2013, p. 50).

O relato de José Cardiel e a narrativa de Pedro Lozano: a arte de memória e o recurso narrativo da história

Antes de iniciarmos a discussão do tema, consideramos importante compartilhar a compreensão de texto que adotamos neste artigo. Na definição de Julia Kristeva, texto é um aparelho translinguístico, que objetiva o compartilhamento de informações diretas com diversos enunciados anteriores e sincrônicos a ele. Como está duplamente orientado para o sistema de significante no qual é produzido, enquanto representação da língua e da linguagem de uma sociedade e de uma época determinada busca e pretende traduzir este contexto para um provável leitor. Ao mesmo tempo, como parte constituinte, necessária, mas não indispensável, é influenciado pelo processo social do qual participa enquanto discurso (Kristeva, 2005, p. 83). A autora prossegue, defendendo a ideia de que o texto não se constitui apenas de um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais, pois, o resultado de qualquer escrita é aquilo que se deixa e é possível ler através das particularidades apresentadas por esta junção feita por diferentes estratos de significância presentes em uma mesma língua –ou variantes de um mesmo idioma–, cuja memória é despertada durante a leitura –a história ou a estória–, (Kristeva, 2005, p. 20). Já o texto, enquanto narrativa, este traduz e designa o sentido do seu enunciado, seja ele voltado ao discurso oral ou ao relato escrito, que assume uma correlação direta com um acontecimento ou uma série de fatos desencadeados no momento em que é contado ou recitado por alguém (Genette, 1995, pp. 23-24). Existe, ainda, a possibilidade de que isto aponte para a conexão necessária entre o relato impresso e a oralidade, a despeito das intervenções no texto, no formato do papel, dos caracteres, da presença ou não de ilustrações, orientadas para uma maneira de destinar o texto a um público específico (Chartier, 2002, pp. 67-68).

Nestes relatos, os olhos substituíam os ouvidos, tornando a visão o sentido privilegiado e tido como o mais confiável para a composição, reflexão e elaboração de um discurso sobre o Novo Mundo. A escrita dos olhos acabaria sendo a responsável por uma história imediata, que se distingue da história reflexiva e da história filosófica, como salienta Lozano, ao referir-se à concepção de história elaborada por Hegel (Lozano, 1987, p. 18). Nesta história imediata, são incluídos Heródoto –viajante– e Tucídides –observador–, por apresentarem relatos de cunho semelhante e por serem vistos como aqueles que escreveram os acontecimentos que testemunharam, mostrando o espírito destes autores, a sua cultura e como o espírito da ação faz com que narrativa e autor sejam um e o mesmo. Já Hartog coloca que a questão da fiabilidade dos textos estava garantida no momento em que o narrador se apresentasse e fosse testemunha, fazendo com que toda a organização textual se bastasse no “eu vi” e na intervenção direta da visão do autor no relato. O mesmo pode ser observado na questão de que o testemunho de algo dá ao agente que viu o status de autoridade e o que for dito por ele terá peso de verdade garantido por quem vier a ler ou ouvir o que por ele foi contado. O eu vi se transforma, consequentemente, no eu digo

porque eu sei e empresta ao autor, em livros ou textos posteriores, a posição do argumento da autoridade –argumentum ad verecundiam ou argumentum magister dixit–, pois, saber historicamente é ver e ser capaz de descrever os fatos (Hartog, 1999, p. 273)¹.

Outro silogismo que dava autoridade àquele que escrevia era o “eu ouvi”, embora este o colocasse em uma situação de segunda categoria na questão do discurso reflexivo ou filosófico, ficando quase na condição de uma narrativa de segunda mão, sendo constantemente colocado sob suspeita de se tratar de uma fraude (Lozano, 1987, p. 19). Essa percepção, que faz a audição perder a sua relevância, tem como consequência o isolamento da fala dentro da escrita, pois ela se perde nos enunciados e nas leituras que seriam feitas (Compagnon, 1996, pp. 76-77). De acordo com Florescano:

Por primera vez el relato del viajero y del historiador registro las peripecias de la aventura humana en los escenarios más apartados y las comunicó a seres de culturas diversas. Gracias al libro impreso, el ciudadano de un país pudo ser contemporáneo de civilizaciones extrañas y llegó a conocer los itinerarios históricos de pueblos hasta entonces ignorados (Florescano, 2012, p. 81).

Os diários de viagem relaciones e crônicas, por trazerem descrições geográficas, etnográficas e da natureza das regiões, se estabeleceram como fonte incontestável sobre o que estava sendo narrado, ainda que dependessem, em alguns momentos, da descrição oral para existir (Florescano, 2012, p. 184). Se tratando do relato sobre a viagem para o Estreito de Magalhães, resumidamente, é um texto que tratou de uma expedição para o conhecimento e registro dessas terras com o objetivo de encontrar locais aptos ao desembarque de navios nas proximidades, a possível construção de um porto e uma colônia espanhola e, quem sabe, a possibilidade de conversão de índios que vivessem nestas terras. Entretanto, em José Cardiel, percebemos que o *viajar* seria *mais que a viagem*, pelo número de tentativas frustradas na busca de indígenas, de terras férteis, de água doce ou de vestígios da passagem de pessoas por aquele lugar. O que nos mostra, na medida em que a terra se mostra deserta e hostil à presença humana, uma constante busca por algo que nos informa muito mais do desejo, do espírito que traduz a ideia de missão e da personalidade de Cardiel de buscar o encontro com os índios hostis, fossem *Araucanos* ou *Puelches*, e se autoafirmar como missionário do que propriamente como seria a costa Magalânica e a sequência dos dias em que se desenvolve a expedição. Mas, será que ele se reconhece em meio a um lugar estranho e que só é possível encontrar esqueletos e animais empalhados? Embora seja um trecho longo da carta deste jesuíta, é importante trazeremos o seu relato com a proposta de que se trata da *primeira viagem* em que ele descreve uma parte do que viu e vivenciou, enquanto esteve nos territórios que abrangiam o estreito. Logo, conforme o próprio Cardiel:

Pusose en ejecucion el orden real, apresiose para ello la fragata *San Antonio* que acabada de llegar de España y con ella 25 soldados por no haber mas con los marineros y viveres de seis meses. Fuimos señalados por misioneros el Padre Matias Strobel y yo. Llevaban orden los soldados de estar en todo a nuestra

obediencia. En la navegación con la frecuencia de pláticas, lecciones sacras, novenas y frecuencia de sacramentos que entablamos, se quitaron presto los juramentos y blasfemias a que es inclinada esta gente. Eramos entre todos ochenta personas. Saltamos a tierra en diversas costas, registrando por un lado y por otro. Ibamos a veces por entre escollos como por costas incógnitas con grande riesgo. Padecimos fuertes tempestades del sudueste que aquí llamamos Pampero que nos echaba a alta mar alejándonos de tierra. Es reparo que hicimos entonces y en dos años que han pasado después acá. Hallamos tres ensenadas y tres buenos puertos, pero ni en aquellos ni en estos había leña ni agua buena, ni pasto ni tierra de sustancia, calidades necesarias para poblar, ni rastros algunos de indios. Sólo en un pueblo hallamos agua buena y abundante a tres leguas de la mar, y a cinco leguas un sepulcro con tres difuntos indios y cinco caballos muertos embutidos de paja y puestos sobre palos como piernas que parecían vivos, mirando a la cabaña que servía de sepulcro y era de ramos de matorrales y cerca mucho estiercol de caballo no nuevo y una senda que proseguía tierra adentro.

Proseguí yo con treinta hombres con intento de caminar a 5 leguas en 4 días, persuadidos a que en ese espacio habitarían indios en donde consiguientemente habría pasto para sus caballos y leña para alivio del temple riguroso, pues estaba en 49 grados y tierra buena para sementeras cual es la que cria buen pasto y se podría en este espacio formar la colonia pretendida desde donde podrían socorrer al castillo y navios del buen puerto y nosotros podríamos allí hacer asiento y desde allí hacer salidas a todas aquellas tierras para la conversión que pretendíamos. Y si en este espacio no se encontraba tierra para poblar, aunque se encontrase más adelante, ya era mucha incomodidad la larga distancia hasta el puerto. Caminamos cada día 6 y 7 leguas cargados con la ración de vizcocho y tasajos de vaca para ocho días de ida y vuelta. No hallamos indio ni más buenas calidades de tierra que las de alrededor del puerto, y el último día que era el cuarto vimos desde un alto unas grandes sierras a distancia de diez o doce leguas. Volvimos desconsolados. Entramos en consejo con el capitán y demás Cabos, los tres Padres, y se resolvió que no era conveniente ni conforme a la voluntad del Rey el quedarnos allí, y mucho menos en los parajes registrados por falta de las cosas necesarias ya dichas. Proseguimos a la vuelta en registrar otros parajes y todo lo hallamos desierto y estéril por lo visto, con que nos volvimos del todo a Buenos Aires después de cuatro meses de penosa y peligrosa navegación (Cardiel, 1930, pp. 22-23).

O estereótipo de um lugar hostil, deserto e que, em alguns momentos, se traduz em imagens de um verdadeiro cemitério de sal e solidão, evidenciam a visão que Cardiel tem e busca afirmar como uma *terra sem vida e de ninguém*. A terra é o espelho do vazio, da ausência de significados que o jesuíta busca nesta expedição, que seria encontrar o *outro*, a *espécie de nativo* que desse um sentido para aquele espaço e que ajudasse a definir aquele território. Ao mesmo tempo, o lugar se apresenta como uma resposta ou uma realidade de que nem todos os esforços feitos pelos membros da Companhia de Jesus eram exitosos,

mesmo que no final de seus textos *tudo terminasse bem*. Ainda pode ser visto como um relato de autoafirmação como missionário, embora em Pedro Lozano a representação de José Cardiel como um apóstolo incansável seja mais visível, que não desiste diante das intempéries que aparecem e das frustrações que surgem a cada *negativa* que o espaço dá ao não compactuar com as expectativas que foram criadas. Em outras palavras, os membros da Ordem Jesuítica, mesmo contra a sua vontade, são a “vanguarda do império” nas fronteiras e nos espaços que devem ser (re)conhecidos e catalogados pelos espanhóis nas fronteiras, uma vez que são aqueles (os missionários) os que têm a possibilidade, na maioria das vezes, de levar a *ocidentalização* a esses confins e produzir relatos sobre o meio ambiente e populações (Del Valle, 2009, p. 13). Por último, o que Cardiel tenta descrever é a Ordem de Santo Ignacio como uma das frentes de colonização que estava disponível à Coroa Bourbônica e que se mostrava incansável na descoberta de novos territórios e na ampliação territorial espanhola. O que não nos impede, de observarmos, que as queixas de Cardiel com relação a este *deserto*, pode significar uma contrariedade ao se deparar com uma situação em que o apoio institucional era amplo, com o auxílio de soldados e marinheiros, para que a expedição fosse bem sucedida, mas que fracassa pela falta de informações concretas “e da ajudaoferecidas pelas populações das áreas percorridas” (Martins, 2010, p. 12), que neste caso não existem e que acarretaram no abandono desta iniciativa. Com o fim desta iniciativa e a existência de um relato de fracasso –ou quem sabe um sucesso fora do padrão?–, abre espaço para a *segunda viagem* que é transcrita e narrada por Pedro Lozano. Um relato feito de *segunda mão*, com *filtragens*, censuras inserções e um *roubo* da memória de Cardiel para a construção de um novo texto padronizado e *limpo* de reclamações ou frustrações. A primeira questão, antes de trazermos os trechos que Lozano refaz esta narrativa de Cardiel, é que temos de ter em mente que no *Diário de un viage* o missionário não é quem narra a sua trajetória e, tão pouco, é ele mesmo quem se posiciona ou se traduz ao seu leitor o espaço pelo qual transita e o que reflete sobre ele. Ou seja, de autor, ele vira ator de um novo texto. Cardiel se torna um personagem de Lozano e é colocado como uma figura que representa o missionário-apóstolo por excelência que guia o leitor –sobretudo a imaginação de quem lê e do próprio Lozano que reconstrói textualmente o trajeto–, deste relato pelas terras que percorre. É neste momento em que percebemos uma convergência no texto de Cardiel e no de Lozano, quando estes trazem intrinsecamente as orientações que foram dadas por Cícero, para quem a escrita da história deveria ser bem narrada, épica e cativante, o que acabava também se agregavam a ideia de uma *história exemplar e pedagógica*. Sua elaboração servia como modelo moral, edificante e pragmático, não devendo haver preocupação com a cronologia (Woodman, 1998, p. 74). Nestas instruções, o discurso deveria apresentar uma divisão “com *exórdio*, *narração*, *argumentação* e *conclusão*. Centra[ndo]-se, entretanto, no exórdio e nas ‘cores’ (as *figuras* ou *ornatos da elocução*), que têm a função de fazer com que o público fique ‘atento’, dócil e bem-disposto (*attentio, docilitas, captatio benevolentiae*” (Pécora, 1999, p. 375. *Grifo nosso*).

Para a melhor compreensão sobre como um texto é estruturado, recorreremos ao conceito de *arquitrato*, que nos auxilia na análise da estrutura textual que a escrita jesuítica deveria observar. Mesmo que se trate de um conceito *trans-histórico*, ou melhor, que apresenta “um ritmo sensivelmente mais lento do que aqueles que a História –‘literária’ e ‘geral’–

tem habitualmente que conhecer” (Genette, 1987, p. 93), ele se configura em determinações temáticas e em características formais que orientam a estruturação de um texto. Através do aprendizado da arquitetura do texto e do ofício, aquele que escreve passa a montar, desmontar e refazer os modelos de escrita que foram herdados dos seus antepassados, de modo que

Quiere sobre todo representar la realidad del pasado, y para ello comienza por seleccionar las fuentes idóneas y comprobar la veracidad de su contenido; luego, para fijar la dimensión de esos datos, está obligado a confrontarlos con su contexto espacial y temporal, y finalmente tiene que darle a todo ello un acabado, una presentación escrita (Florescano, 2012, p. 258).

Além disso, este conceito, que privilegia a relação entre textos, se apresenta como uma possibilidade de entender as relações *transtextuais*, que transcendem o texto, ultrapassando e incluindo a *arquitextualidade*, e outros tipos de vinculações transtextuais como o *intertexto* e o *intratexto* (Genette, 2010, p. 11). O primeiro, no sentido estrito do termo *intertexto*, significa que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 68), como proposto por Kristeva, formando uma conexão entre livros de autores diferentes que se referenciam direta ou indiretamente na formulação de suas obras. O segundo, chamado por Gérard Genett de *intratextualidade* ou *autotextualidade*, configuraria o elo que associa os textos produzidos por um mesmo escritor e faz com que este seja reconhecido apenas pela sua redação (Genette, 2010, p. 58).

Deste modo, o primeiro olhar se perde em meio a um olhar institucional, que bloqueia e tenta tolher o relato para se apresentar como um discurso em que a infalibilidade dos trabalhos jesuíticos, independente de qual fossem, era presente e deveria ser enfatizada como um modo de mostrar a necessidade da presença da Ordem naquelas terras *indômitas*. Este primeiro olhar e as suas considerações também são abandonadas em meio a uma série de inserções, correções, reconsiderações que reorganizam a ordem do discurso para que ele se adeque ao discurso da Companhia de Jesus. Nas palavras de Pedro Lozano:

Embarcáronse por fin á 5 de Diciembre de 1745, y el lunes 6 á las diez horas de dia, habiendo disparado la pieza de leva, se hicieron á la vela en nombre de Dios, con viento fresco, y salieron á ponerse en franquía en el amarradero, que dista tres leguas de Buenos Aires. De allí salieron martes, á las nueve y media de la mañana, y con distar Montevideo solas cincuenta leguas de Buenos Aires, no pudieron tomar su puerto hasta el lunes 13, que á las once y media del día dieron fondo en medio de su ensenada. Allí, entre la gente de aquel presidio, se eligieron los veinte y cinco soldados, que se habian de embarcar, á cargo del alferéz D. Salvador Martin de Olmo: porque, aunque deseaba el Señor Gobernador de Buenos Aires, que fuese mayor el número de los soldados, y habia otros muchos que se ofrecian voluntariamente á esta expedicion, no fué posible aumentar el número, por no permitirlo el buque del navichuelo. El comandante de Montevideo, D. Domingo Santos Uriarte, vizcaino, egecutó quanto estuvo

de su parte para el avio de la gente y de los misioneros, con la presteza posible. Con que el día 16 de Diciembre estuvo el navio ya pronto á salir; pero por calmar el nord-nord-este, y soplar el sud-este, no se pudieron hacer á la vela hasta el viernes 17 á las cuatro y media de la mañana, con nord-nord-este y norte. [...] La niebla densa casi no les permitia descubrir la tierra, y no se adelgazó hasta las seis y media de la tarde, pasando sin ver la isla de Flores. Domingo 19 dieron fondo á vista de la isla de Lobos, que les quedó al nor-nord-este, á tres leguas de distancia. Tiene esta isla de largo tres cuartos de legua, y corre este-sud-este, oeste-nord-este: al este-sud-este sale un arrecife con algunas piedras que conviene evitar. Este domingo, haciendo una plática el padre Matias Strobl, se dió principio por nuestros misioneros á la novena de San Francisco Javier, escogiéndole de parecer comun, por patron del viage. Asistian todos al santo sacrificio de la misa, que se decia una todos los dias cuando el tiempo lo permitia, y en los dias festivos dos. Se rezaba de comunidad el rosario de Nuestra Señora, y en la novena se añadió leccion espiritual todos los dias y pláticas, para disponer la gente á que se confesasen y comulgasen, como lo hicieron al fin de ella todos con mucha piedad. Para desterrar la costumbre de jurar, que suele reinar entre soldados y marineros, se impuso pena, á que todos se obligaron, de quien quiera que faltase, hubiese luego de besar el suelo, diciéndole los presentes: *Viva Jesus, bese el suelo*. De esta manera, en devocion y conformidad cristiana, se prosiguió la navegacion; y hallándose el martes 21, en 35 grados, 11 minutos de latitud austral, varió la brújula al norte 17 grados. [...] El viernes 7, comenzó á subir la marea á las 7 y 15 minutos de la mañana. A las nueve volvió á subir á tierra el Padre Cardiel con el alferz D. Salvador Martinez y 16 soldados de escolta, á ver si encontraban indios tierra adentro. A la misma hora entraron en la lancha armada el capitan del navio D. Joaquin de Olivares, los dos pilotos, el Padre superior Matias Strobl, el Padre Quiroga, el cabo de escuadra y algunos soldados, á registrar por agua el fin del puerto, y ver tambien si hallaban indios. Navegaron al oeste, costeano por el sur la isla de las Pinguinas, y sondando el canal hasta la isla de los Pájaros. Entraron por entre la isla y tierra firme, y registraron un caño pequeño muy abrigado que parece rio. Saltaron en tierra, y subieron á lo alto de los cerros á reconocer la tierra que es toda seca y quebrada, llena de lomas y peñasquerias de piedra del cal, sin arboleda alguna: solamente hay en los valles leña para quemar de espinos, sabinas y otros arbolitos muy pequeños, y de este jaez es toda la costa ó banda septentrional de este puerto. Desde la isla de los Pájaros, que hace abrigo á una ensenadilla muy segura, para invernar cualesquiera embarcaciones, pasaron á otra ensenada mas al oeste, en frente de la isla de los Reyes, en la misma costa septentrional: buscaron allí agua, y solamente hallaron en un valle un pozo antiguo de agua salobre, que, segun se tiene entendido, fué la única que hallaron en este puerto los holandeses. Desde aquí se volvieron al navio (Lozano, 1836, pp. 3-5).

O que demonstra a busca de Lozano por um apoio nos textos escritos pelos padres Matias Strobel e José Quiroga para *arrumar* o texto de José Cardiel e reorganizá-lo de modo que ficasse mais *inteligível* ao leitor que se deparasse com o discurso. Com relação a este tema, do uso de diversos autores para a recomposição de uma narrativa, Samoyault, Compagnon e Genette, a partir de diferentes pontos de vista, apontam para os aspectos fundamentais que caracterizam a utilização de citações (presença direta de um texto no outro), alusões (co-presença indireta) e da reescrita, os apresentando como a associação existente entre dois ou mais textos que mantêm entre si uma conexão e convergem em uma narrativa de *segunda mão* “em que um metatexto [...] ‘fala’ de um texto” (Genette, 2010, p. 16) e faz com que o hipotexto (texto anterior) seja parte do hipertexto (texto em processo de desenvolvimento). Para Compagnon:

Talvez o estatuto dessas unidades não tenha uma diferença essencial, que elas sejam citações ou não, nem que alterem muita coisa na escrita. [...] O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los. [...] Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário (Compagnon, 1996, pp. 38-39).

Samoyault complementa, afirmando que:

É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária (Samoyault, 2008, pp. 9-10).

Assim sendo, quando um texto efetivamente se torna parte ou modelo estrutural de outro, seja pela citação “com ou sem referências precisas”, ou por uma alusão, enquanto “enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (Genette, 2010, p. 12), nos permite observar como este relato feito por Pedro Lozano podem ter sido elaborados e como o autor se refere ou remete ao uso que faz de outros textos para criar a sua própria redação.

Iniciando, dentro dos padrões pré-estabelecidos dos temas que deveriam ser abordados nos relatos jesuítos, Pedro Lozano prioriza que no relato apareça primeiro uma visão mais abrangente do território para depois entrar nas questões relativas à ausência de habitantes na região e fazer uma representação textual da terra como *cemitério de sal, ossos e animais empalhados*, como já havíamos comentado anteriormente, de forma que este espaço fosse visto como um lugar inóspito e indômito à presença humana. O que neste caso é descrito como:

Lunes 14, salieron en la forma dicha el Padre Strobl por la parte oriental, y el Padre Cardiel por la occidental, y caminando aquel al sur, como cosa de seis leguas, encontró una laguna que bojearia una legua, toda cuajada de sal, distante del mar tres cuartos de legua, y otro tanto del fin de la bahia. Los soldados encendieron los matorrales que hallaron, y corrió el fuego dos leguas. La tierra era la misma que en el viaje antecedente. La gente, que con el Padre Cardiel iban hácia el poniente, pegaron tambien fuego en la yerba de los campos, y subió el fuego hasta muy alto. Hizo noche dicho Padre Cardiel como seis leguas al poniente de la bahia, en donde hallaron agua dulce. Por la mañana del martes 15, despues de rezar, y haberse todos encomendado á Dios, prosiguieron su viaje, y á distancia de una legua de la dormida, dieron con una casa, que por un lado tenia seis banderas de paño de varios colores, de media vara en cuadro, en unos palos altos, clavados en tierra, y por el otro lado cinco caballos muertos, embutidos de paja, con sus clines y cola, clavados cada uno sobre tres palos en altura competente. Entrando en la casa, hallaron dos ponchos tendidos, y cabando encontraron con tres difuntos, que todavia tenian carne y cabello. El uno parecia varon, y los otros mugeres: en el cabello de una de estas habia una plancha de laton de media cuarta de largo, y dos dedos de ancho, y en las orejas, zarcillos de lo mismo. En lo alto de la casa habia otro poncho revuelto, y atado con una faja de lana de colores, y de ella salia un palo largo como veleta, de que pendian ocho borlas largas de lana amusca. Segun estas señas, los difuntos eran de la nacion Puelche. Pasaron adelante en busca de los que habian hecho aquel entierro, creyendo dar luego con ellos, y juntamente con tierra habitable; mas, aunque caminaron otras tres leguas, no hallaron rastro y se les acabó el bastimento. Quisieron los soldados cazar patos en las lagunas que se encontraban, y como era con bala, no mataban nada (Lozano, 1836, p. 16).

E prossegue Lozano, através da reconstrução dos passos de Cardiel, a descrição desta ausência do outro ao narrar que:

Caminaron en esta forma cuatro jornadas, de á 6 y 7 leguas cada dia, casi siempre por un camino de indios, de un solo pié de ancho, que estaba lleno de estiercol de caballos y potrillos, ya antiguo, y por manantiales de agua muy buena. Al fin de las cuatro jornadas se desviaron de la senda á una cuesta alta, desde donde mirando con un anteojo de larga vista, descubrieron la tierra de la calidad que la demas. Anduvieron en estos cuatro dias, cosa de 25 leguas sin hallar árbol alguno, ni pasto, sino algo de heno verde en los manantiales, ni tierra de migajon para sembrar, sino toda esteril: agua sí, y en abundancia en varios manantiales, por donde iba el camino ó senda de los indios; y por donde no la habia, lagunas todas de agua dulce. No vieron humo alguno, ni se encontraron animales del campo, sino unos pocos guanacos que huian de media legua, y tal cual avestruz, de los que mataron uno, siendo esteril de caza toda la campaña y cuestras: ni aun pájaros se oyeron, sino es tal ó cual. Hubiéronse, pues, de volver harto desconsolados. La gente se portó con mucha constancia,

aunque unos á pocos dias iban ya descalzos, otros con ampollas en los pies, y otros con llagas, y los mas al sexto dia estaban estropeados. El Padre Cardiel á pocos dias padeció muchos dolores en las junturas de las piernas, de manera que al quinto no podia caminar sin muletas; y no hallando otro remedio, que ponerse en ellas paños empapados en orina: con esto solo y la providencia paternal de Dios pudo proseguir. El frio de noche les molestaba mucho; y aunque con los escasos matorrales que hallaban, tenian fuego toda la noche, como no llevaban mantas, ni con que cubrirse, por un lado se calentaban y por otro se helaban sin poder dormir.[...]Con todos estos trabajos estaba tan vigoroso el ánimo del Padre Cardiel, que si hubiera sido *sui juris*, se hubiera venido por tierra, descubriéndolo lo que hay acerca de los decantados, ó encantados Césares, y de naciones dispuestas á recibir el Evangelio, para lo cual ya se le habian ofrecido algunos de su comitiva. Porque se hacia la cuenta, que con abalorios que llevaba, podria comprar caballos de los indios, y cautivarles voluntades; pero como no esperaba conseguir licencia para practicar esta especie, trató de volverse al puerto en otras cuatro jornadas. En estos ocho dias, que se tardó el Padre Cardiel en esta expedicion, observó el Padre Quiroga con un cuadrante astronómico la latitud de esta bahia de San Julian: y segun estas observaciones, la primera entrada de la bahia está en 49 grados, y 12 minutos: el medio en 49 grados y 15 minutos. El martes 22, á las 4 de la mañana, se embarcaron en la lancha el Padre Mathias Strobl, el Padre Joseph Quiroga, el piloto D. Diego Varela y el alférez D. Salvador Martinez Olmo, y salieron á la primera ensenada de la bahia, y saltando en tierra, caminaron hácia el norte á reconocer la laguna, que habian descubierto los dias antecedentes. A los tres cuartos de legua hallaron en lo alto, entre unos cerros, otra laguna de agua dulce, que tiene de circuito una legua. Mas adelante, á dos leguas de la ensenada, donde desembarcaron este dia, hallaron la laguna grande; pero toda cubierta de sal: tiene tres leguas de largo, y mas de una de ancho. Pasaron á la otra banda por ver si hallaban algunos árboles, y no hallaron sino matorrales, que solamente tienen leña para quemar. En esta travesía de la laguna les calentó mucho el sol; y su reflexion en la sal blanca como la nieve les ofendia la vista. Hallaron siete ú ocho vicuñas, y un guanaco, y á la banda del sur de la laguna, un pozo de agua dulce. Por la banda del este de esta laguna hay una buena llanura, y luego está el mar á una legua de distancia. A las 4 de la tarde de este dia estuvieron ya á bordo (Lozano, 1836, pp. 19-20).

Para finalizar a narração do trabalho de José Cardiel, dentro da expedição, apresentando os argumentos que fizeram com que a expedição não fosse bem sucedida, embora tivesse observado e respondido a questões que ainda estavam em aberto com relação ás fronteiras deste *deserto* e à sua extensão territorial, que ainda não havia sido medida para fins de conhecimento da Coroa espanhola. O que, nas palavras de Lozano na posição de narrador dos feitos de Cardiel e, em alguns momentos de Quiroga e Strobel, seriam colocadas deste modo:

Los puertos son muy pocos: solamente en el Puerto Deseado, en San Julian y en la bahía de San Gregorio se halla abrigo para los navios. En el Puerto Deseado hay una fuente, de la cual en caso de necesidad pueden hacer aguada los navios. Todo lo restante de la costa está seco y árido, que no se vé un árbol, ni hay donde se pueda hacer leña gruesa: de algunos matorrales se puede hacer algun poco en la bahía de San Julian, en donde se hallará tambien mucha pesca y abundancia de sal. En tiempo de verano se siente algo de frio; pero en el invierno no puede menos de ser excesivo, á causa de las muchas nieves que caen en las cordilleras. Estas no fecundan la tierra, antes la dejan tan seca y esteril que parece incapaz de producir fruto alguno. Toda la costa parece que está desierta, ni hay indios en parte alguna cerca del mar, desde el Cabo de San Antonio al Cabo de las Vírgenes: porque siendo la tierra de la costa salitrosa é infructífera, no tienen de que mantenerse; y si en alguna parte los hubiera, hubieran estos navegantes visto algunos fuegos, ó humaderas en las partes donde surgieron y saltaron en tierra. Por tanto parece que los indios viven muy tierra adentro hácia la falda de la Cordillera de Chile. Hânse descubierto con este viaje y registro varias falsedades que tienen los derroteros de algunos viajeros extranjeros, porque en cuanto á los rios que ellos señalan, se ha visto ahora que son imaginarios, y que á lo mas solo debe de correr agua por ellos en tiempo de lluvias y nieves: con que queda claro, que desde el rio del Sauce, que es el que otros llaman el Desaguadero, no hay ningun otro rio hasta el estrecho de Magallanes. Los extranjeros no parece que fueron de propósito á registrar costas, como estos nuestros españoles, y así dijeron aquellos lo que desde lejos les pareció. Pudiera ser que á los españoles se les hubiera ocultado alguno, aunque han puesto sumo cuidado, porque es cosa dificil verlo todo desde el navio, entre peñascos, quebradas y bancos; pero parece han hecho cuanta diligencia cabe, y que en los parages donde pararon, saltaron á tierra, é hicieron registro, no hay duda que han hallado fabulosos los rios que otros señalaban, y varias otras cosas que por sus diarios nos habian hecho creer los dichos extranjeros. Tal parece lo que dicen, que se encontraron en las cuevas altas del Puerto Deseado sepulcros de gigantes, cuyos huesos eran de once pies de largo: porque los huesos de los cadáveres que ahora se encontraron, eran de estatura ordinaria. Añaden dichos diarios extranjeros, que en una ensenada del Puerto Deseado, que señalan en sus mapas, hay mucha pesca. Nuestros españoles se pusieron allí á pescar y no hallaron cosa alguna. Cuentan tambien los diarios extranjeros, que en San Julian hay megillones, ú ostiones de once palmos de diámetro; y despues de registrar tanto nuestros españoles, no han hallado mas que lo dicho en la descripcion, puesta arriba, de la bahía de San Julian (Lozano, 1836, pp. 32-33).

Neste ponto, como fechamento do que pode ser visto nesta recomposição em passagens longas de um relato é que, possivelmente, há uma diferença na concepção de estrutura do relato como imagem *oficial* da Companhia de Jesus, embora todos os jesuítas devessem seguir os mesmos critérios para a escrita de seus textos. Esta diferença de visões e textual

entre José Cardiel e Pedro Lozano, ainda reflete as suas posições dentro da Ordem de Santo Ignacio, pois, enquanto o primeiro era missionário, o segundo, se tratava do historiador e *Censor Oficial* dos textos que eram produzidos por seus companheiros de Ordem que estavam missionando na Província Jesuítica do Paraguay. Fato este que colocava Lozano na condição de ter acesso ao que era visto e descrito por seus correligionários, tendo a oportunidade de confrontar, comparar e verificar os textos, o que lhe dava uma conjuntura favorável para que “deles [*pudesse*] extrair citações e exemplos”, bem como ampliar com outras informações o que considerasse mais relevante para a sua argumentação. De modo que as suas anotações e a organização que deu a elas transpareçam no texto “de maneira [*que o leitor pudesse*] a encontrar e indexar mais facilmente as passagens que haviam chamado a sua atenção” (Cavallo; Chartier, 1998, p. 32. *Grifo nosso*).

Algumas considerações finais: a utilização da teoria linguística para analisar a escrita jesuítica

Deste modo, seguindo estas questões, levantadas por Genette, Kristeva, Compagnon, Chartier e Samoyault, podemos considerar e pensar como as citações, alusões e inspirações, presentes na obra do jesuíta podem representar a relação que teve, enquanto leitor, com estes textos e quais autores acabaram sendo mais referenciados e submetidos a considerações ou críticas quando comparados aos outros, igualmente, mencionados no texto. De modo que, a escrita se apresente como um agente que possibilita a quem escreve tecer comentários, polemizar ou criticar outras interpretações dos fatos que “pueden ir desde el error hasta la falta de comprensión o a la ausencia de una explicación veraz” (Lozano, 1987, p. 198). Igualmente, consideramos o que diz Medeiros, que essa escrita se relacionava com outras que foram desenvolvidas na mesma época e contexto (Medeiros, 2011, p. 11). Ao mesmo tempo, podemos questionar o significado que a ausência do nome de alguns autores e seus livros que aparecem no texto de Pedro Lozano de forma fluída como se fossem do próprio jesuíta pode transmitir no corpo do livro: a primeira hipótese seria a introjeção de alguns temas, matérias, pensamentos, de tal maneira, que Lozano toma para si aquela ideia como sua; isto nos leva a segunda possibilidade, que envolveria o argumento de que exista, quem sabe, algum esquecimento, ou seja, em meio as leituras, anotações e reflexões, alguma referência tenha escapado. Outro ponto que deve ser levantado é o que Maeder ressalta quanto a escrita do jesuíta, em que o descreve como

Un cronista concienzudo, que procuro no sólo ordenar el desarrollo histórico de las tres provincias [*Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*], sino que hizo todo lo que estaba a su alcance para disponer de datos fidedignos con que documentar la relación de lo acontecido en esos distintos a lo largo de más de dos siglos. En tal sentido, se apoyó inicialmente en las crónicas y relatos de sus antecesores, buscó y transcribió documentos, fue celoso en alcanzar precisiones cronológicas, exactitud en los nombres y circunstancias de los protagonistas principales e incluso, ejerció la crítica de la bibliografía de su tiempo (Maeder, 2010, p. 25. *Grifo nosso*).

Estas reflexões permitem pensarmos que dificilmente a cópia de algum texto sem referência, em meio a um texto repleto de citações relacionadas ao nome de seus respectivos autores, fosse um ato pensado para se apropriar das ideias de outro de forma deliberada. Possibilita, ainda, pensarmos naquilo que Genette chama de intratextualidade, que seria “a sequência e as inumeráveis formas de integração narrativa que a ele se ligam” e faz com que o autor “imite a si mesmo de alguma forma [*trazendo*] vários textos, que de algum modo remetem uns aos outros” (Genette, 2010, pp. 57-58). Essa correspondência intra/intertextual é responsável por parte do que compõe a arquiteitualidade do texto, ou seja, “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais –tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários, etc.– do qual se destaca cada texto singular” (Genette, 2010, p. 11). A arquiteitualidade seria a estrutura formadora do texto e, neste caso específico, acabaria sendo a responsável pela disposição em que os temas das *instruções* da Companhia de Jesus foram apresentados e viriam a caracterizar a historiografia jesuítica.

Notas

1. Conforme Jorge Lozano, a questão do argumento da autoridade ganha força com as ideias de Santo Agostinho, para quem a complexidade de experiência temporal demonstra que o passado não pode ser conhecido sem que haja o testemunho de uma fonte confiável, para alcançar o passado. Este pensamento permeou toda a Idade Média e fez com que o passado começasse a ser visto como um objeto de fé, oposto ao presente. Deste modo, os *cronistas* medievais tiveram que basear o que escreviam no que era proporcionado pela tradição e na autoridade reconhecida pela Igreja, tais como textos oriundos de representantes da monarquia; estudos sobre os mais diversos temas saídos das universidades; relatos feitos por homens de alta posição e vida comprovadamente exemplar ou qualquer manuscrito que corroborasse a santidade de quem o transmitia. Somente estes textos eram vistos como comprometidos com a propagação da fé e percebidos como uma narrativa *verdadeira* (Lozano, 1987, p. 31). Esta concepção se mantém nos séculos XVI, XVII e XVIII, não apenas nos textos das ordens religiosas, mas também nos livros dos cronistas oficiais.

Referências bibliográficas

- Alcantara Bojorge, D. A. (2009). El proyecto historiográfico de Claudio Acquaviva, *in*: EHN 40 Pp. 57-80. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/15317>. Acesso em 11 de abril de 2011.
- Baptista, J. T. (-1610/1650- 2004). Jesuítas e Guarani na Pastoral do Medo: Variáveis do discurso missionário sobre a natureza. 149 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- Cardiel, J. (1930). *Diario de viaje y misión al río sauce realizado en 1748*. Buenos Aires.
- Chartier, R. (2002). *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP.

- _____. *La Historia o la lectura del tiempo* (2007). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- _____. As práticas de escrita, in: Chartier, Roger (org.). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes* (Vol. 3). São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 113-162.
- _____. *Autoria e história cultural da ciência*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- _____. História intelectual do autor e da autoria, in: Chartier, Roger. *Autoria e história cultural da ciência*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, pp. 37-64.
- Chartier, R; Cavallo, G. (Orgs.). (1998). *História da Leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática.
- Chartier, R. (2009). *Práticas de Leitura*. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade.
- Compagnon, A. (1996). *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Constitutviones Societatis Iesv et examen cvm declarationibvs. Antverpiae: apud Joannem Meursium, 1635.
- Darnton, R. (2016). *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Del Valle, I. (2009). *Escribiendo desde los márgenes: colonialismo y jesuitas en el siglo XVIII*. México: Siglo XXI.
- Elias, N. (1996). *La sociedad cortesana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, E. (2012). *La función social de la historia*. México: FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1987). *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Veja - Gabinete de Edições.
- _____. (1995). *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja.
- _____. (2010). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz.
- Hartog, F. (1999). *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Kristeva, J. (2005). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- Loyola, Sancti Ignatii de. *Epistolae et Instruciones*, in: Monumenta Ignatiana ex autographis vil ex antiquioribus exemplis collecta. Tomus 1. Matriti: Typis Gabrielis Lopez del Horno, 1903 (Monumenta Historica Societatis Iesu, vol. 22).
- Lozano, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Lozano, P. (1836). *Diario de un viaje á la costa de mar magallánica en 1745: desde Buenos Aires hasta el Estrecho de Magallanes formado sobre las observaciones de los PP. Cardiel y Quiroga*. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- Maeder, E. J. A. (2010). Estudio preliminar, in: Lozano, Pedro. *Historia de la Conquista del Paraguay, Rio de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia. Pp. 3-37.
- Martins, M. C. B. (2010). Jose Cardiel: uma viagem e um diário, in: X Encontro Estadual de História - ANPUH/RS. Pp. 1-16. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279720582_ARQUIVO_CARDIELUMDIARIOEUMAVIAGEM.pdf. Acesso em: 20 de agosto de 2018.
- Medeiros, B. F. (2011). *Plagiário, à maneira de todos os historiadores*: Alphonse de Beauchamp e a escrita da história da França nas primeiras décadas do século XIX, 184 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social.
- PÉCORÀ, A. (1999). Cartas à segunda escolástica, in: Novaes, Adauto (Org.). *A outra margem*

- do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 373-414.
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- Santos, P. (2013). Compilação e plágio: Abreu e Lima e Melo Morais lidos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, in: *História da Historiografia*, n. 13, dezembro. pp. 45-62.
- Woodman, A. J. (1998). *Rhetoric in classical historiography: four studies*. Portland: Aeropa-gitica Press.

Resumen: El presente artículo pretende realizar un estudio comparativo entre el discurso de José Cardiel, SJ, y Pedro Lozano, SJ, sobre la expedición hecha al Estrecho de Magallanes (1745/1746) como una forma de mostrar y reflexionar de que modo un discurso *directo* (de aquel que participó del evento o fue testigo de los eventos) pasa por un *filtro* al ser reelaborado por otra persona. Buscamos analizar, de modo equitativo, la cuestión del viaje por medio de la escritura como una forma de conocimiento personal y de tránsito en una geografía extraña. Entretanto, esta geografía desconocida será la que permita que exista una autorreflexión que lleve al autor a recolocar los hechos bajo la perspectiva de una ausencia de esa extrañeza anterior. El viaje y su descripción son importantes, desde esta perspectiva, dado que puede ser analizado como un arte de la memoria y como un recurso narrativo de la historia; como un género discursivo que puede pasar por alteraciones a pesar que sean dos viajes realizados (uno de autoconocimiento que se relaciona con el acto de viajar físicamente para otros lugares y, un viaje literario: que es el viaje que se realiza a través de la lectura y de la imaginación). Esta reflexión nos permite pensar cuánto de la inserción de un nuevo bias narrativo puede alterar el significado original de un texto, tal como ocurrió en el *Diario de un Viaje (1746)*; lo cual sucedió por medio de imprecisiones o un incrementar temas que no eran abordados en la carta redirigida por Cardiel aquel mismo año. Para alcanzar este objetivo utilizamos como concepto teórico-metodológico el de *discurso narrativo* (Genette) y así poder guiar nuestro análisis que considera la reescritura de un texto como una narrativa de *segunda mano*, en donde el relato original es modificado, transformado y distanciado de aquel que fue propuesto por el autor que vivenció aquello que relataba.

Palabras clave: Historiografía jesuítica - Discurso narrativo - Diario de un Viaje - Pedro Lozano - José Cardiel.

Abstract: The present article intends to make a comparative study between the speech of José Cardiel, SJ and Pedro Lozano, SJ on the expedition made to the Strait of Magellan (1745/1746), as a way of showing and reflecting in what way a direct discourse participated in the event and was a witness of the facts) undergoes a filtering when being redone by another person. Equally, we seek to analyze the issue of travel through writing as a form of personal knowledge and displacement in a strange geography. However, it will be this unknown geography, which causes the author to re-think such facts in the perspective of an absence of this previous strangeness. The journey and its description are important in

this perspective because it can be analyzed as an art of memory and as a narrative resource of history, as a discursive genre that can undergo changes even if they are two journeys (that of self-knowledge that relates to the act of traveling to other places physically, the literary, which is the journey through reading and imagination). Such reflection allows us to think about the insertion of a new narrative bias to a specific text can change its original meaning, as occurred in the *Diario de un viage* (1746), through inaccuracies or the addition of subjects that were not addressed in the letter written by Cardiel in the same year. For this, we use as a theoretical-methodological concept of *narrative discourse* (Genette), to guide our analysis, in which a *second-hand* narrative is considered as a rewriting of a text, in which the original account is modified, transformed and distanced from was proposed by its author.

Keywords: Jesuit Historiography - Narrative Discourse - Diario de un viage - Pedro Lozano - José Cardiel.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: ¿Qué significa ser contemporáneos de algo? ¿Por qué las gramáticas, discursos artísticos, escolares y literarios organizan y *se* organizan de determinada manera frente al problema del tiempo y la memoria: su concepción, su impacto en las subjetividades? ¿Es el tiempo un bien escaso, lineal, efímero, como una mercancía? Este texto no propone respuestas cerradas a ninguna de estas preguntas, por el contrario, ensaya algunos recorridos reflexivos y rescata fragmentos para viajar por el territorio del tiempo en el que la modernidad derrotó al tiempo arquetípico sagrado, e impuso una forma de concebir y de enseñar el valor del tiempo lineal e histórico como único relato posible y sus actuales transformaciones. A su vez, propone algunas conceptualizaciones desde la ciencia histórica y desde la literatura y otras disciplinas artísticas para pensar el tema del tiempo en la contemporaneidad, en un mundo habitado por dispositivos de comunicación en constante transformación.

Palabras clave: Tiempo - Memoria - Subjetividades - Comunicación - Arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 231-232]

(*) Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Comunicación. Secretaria Académica y docente, en la Especialización en Edición. Prof. Titular, Cátedra Comunicación y Educación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Profesora Adjunta, Cátedra de Historia Social General B (FBA-UNLP).

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho.
El tiempo es un río que me lleva, pero yo soy el río;
es un tigre que me devora, pero yo soy el tigre;
es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.
(JLB, Nueva refutación del tiempo)

“Had we but world enough, and time...”
(Andrew Marvell, A su esquiwa amada, alrededor de 1650:
“si tuviéramos tiempo y mundo suficientes”)

1. *Maitines*¹. Mitos, gramáticas y subjetividades escolares

En el primer párrafo de su *Gramáticas de la creación*, afirma George Steiner: “no nos quedan más comienzos” (Steiner, 2001, p. 11), y luego desarrolla en unos pocos párrafos el rol de la *Incipit* o mayúscula inicial –cuyos ecos aún resuenan en nuestra palabra incipiente–, que daba inicio a la escritura iluminada por lo dorados y carmesí, los dragones y otras figuras y bestias de la heráldica con la que los copistas medievales adornaban sus comienzos. Como si todo comienzo de una escritura fuera una promesa de futuro, es decir, una promesa formulada en el orden del tiempo. Y ya se sabe que el orden del tiempo es una de las coordenadas imprescindibles sobre las que reposan diversos imaginarios y teorías acerca de la historia y de la memoria.

La gramática ordena la percepción y la experiencia, sigue más adelante Steiner, y si no tuviéramos una idea esperanzada del devenir en el tiempo, no necesitaríamos pensar ni escribir con tiempos verbales futuros. La construcción de un tiempo histórico en un mundo en el que predominaba la idea del tiempo circular, propia de un antiguo pueblo de pastores del desierto, la idea que hoy tenemos naturalizada –y es hegemónica en nuestra cultura–, con relación a un tiempo que tiene un principio y un devenir lineal, sin repeticiones, fue una idea completamente original, incluso extravagante, si se la piensa desde la perspectiva de las culturas orientales de aquella época en que se empieza a construir el relato bíblico. Sin embargo, encontramos la idea del tiempo histórico también en otros mitos, la idea de un fin de los tiempos –apocalíptico–, la idea de eternidad, o de vida después de la muerte, que es una especie de fin o de pasaje a otra dimensión del tiempo no humana.

Eliade (1985) entiende el tiempo circular como un tiempo concebido desde el arquetipo, en el que cada ser humano participa de la idea de que todo lo vivido ya fue vivido antes, se trata de un tiempo real que se proyecta en el tiempo sacralizado y ritualizado, y cuyo sentido, justamente, es que las personas y las comunidades participen de la dimensión sagrada y modélica del tiempo.

Posiblemente nada tan lejano de nuestra idea contemporánea del tiempo, en la cual el discurso del capitalismo ha impuesto la concepción del tiempo igual dinero, el tiempo como un bien que escasea en los procesos de producción de mercancías y riquezas: *time is money*. El tiempo, ya desde Marx –es decir, hace 200 años–, es concebido como un bien del que carecen los y las trabajadores y trabajadoras explotados², y una riqueza de la pueden hacer uso los ricos, que son los dueños de su propio tiempo y del tiempo de las masas trabajadoras. Ya al decir en la frase anterior hace 200 años estamos enunciando desde otra de las cualidades del tiempo: es para nosotros mensurable, organizable. El tiempo en la era capitalista, ya sea en sus comienzos, o bien en su desarrollo, está atravesado por la idea de optimización, como si se tratara de un recurso no renovable. Entonces se organiza la vida y el trabajo, se van construyendo subjetividades que se expresan en prácticas, fundadas por el apuro, por *ganar tiempo*, se condena la idea de *perder tiempo* que es todo tiempo no destinado a producir según el modelo capitalista. La modernidad construye sobre uno de sus pilares fundantes, la escolarización como “máquina de educar” (Pineau, 2016, P. 56), un tiempo ritualizado en la escuela, como un fuera del tiempo real, del tiempo social –de la vida, del trabajo, de la sexualidad, de la política, del espacio público, de los conflictos–, pero absolutamente normado, estructurado, disciplinado y disciplinador (Huego, 2017),

que proviene quizá de la organización monástica y su regulación de las horas, aunque esa regulación se fundaba el orden feudal y en un mundo regido por el día y la noche del sol, la luna y las estrellas, ajeno al de la electricidad, la pantallización y el déficit de sueño y de descanso que caracterizan la vida actual, tanto adentro como afuera de las escuelas.

En las escuelas argentinas, todavía hoy, cada día millones de niños, niñas, adolescentes, adultos, docentes, estudiantes, auxiliares, directivos, familias, empiezan su jornada cuando todavía es de noche, y la finalizan del mismo modo. Y la construcción del conocimiento, la producción social de sentido, los vínculos pedagógicos, los procesos de enseñanza y aprendizaje, están estructurados en diagramas de horarios que parecen, desde sus orígenes, dotar al dispositivo escolar del poder de disciplinar u ordenar el caos, el azar, que es el mundo, la vida, el tiempo fuera del dispositivo de poder que instaura el proyecto de escolarización moderna y el reloj, el timbre, el calendario escolar, como significantes de ese orden en el que se expresa el poder. Habrá que preguntarse también qué nos dicen, en este sentido, las efemérides escolares: esa forma de organizar la memoria y la identidad, los contenidos y los discursos en las escuelas. Esa forma en la que los discursos escolares –del saber y del poder– interpelan, o al menos lo pretenden, al sujeto pedagógico que se está constituyendo en las instituciones del sistema educativo.

El horror que todavía provoca en muchos educadores, en funcionarios del sistema, en las familias, la existencia de horas libres, de un tiempo no planificado, fuera de programa y de control, ofrece algunas pistas respecto de lo que pervive como percepción de lo que el uso del tiempo o debe ser. ¿Qué subyace detrás de esta intolerancia a un tiempo de uso no controlado? El investigador y docente Mariano Molina sospecha que se trata de un problema de poder y de libertad, y así lo señala diciendo que,

La idea de poder hacer con el tiempo lo que cada uno quiera es un anhelo desde tiempos inmemoriales y una lucha que ha tenido escenarios determinantes. Simplemente recordar –a modo de ejemplo– la matanza que da origen al día internacional de los trabajadores, precisamente por reclamar, en plena revolución industrial, ocho horas de trabajo para que también los trabajadores puedan obtener tiempo de ocio y descanso. Y así vemos que está problemática se hace presente sistemáticamente, fundamentalmente desde la existencia del capitalismo como sistema económico y social dominante (Molina, 2018, p. 3).

Habrà que preguntarse, más adelante, qué pasa ahora, cuando los relojes invaden las pantallas y no hay tren bala que pueda superar la velocidad comunicacional que proponen las redes, las subjetividades que estos dispositivos de comunicación/educación interpelan y modelan.

Aunque en el campo comunicación/educación se ha trabajado mucho acerca de algunas de estas cuestiones desde que Peter McLaren publicó *Pedagogía, identidad y poder* (1998), todavía tenemos mucho que pensar y que aprender en tonos a algunas de las cuestiones.

La teoría educacional radical no ha podido analizar las escuelas como sitios activos que producen y legitiman formas de subjetividad y modos de vida privilegiados. No hemos logrado analizar la manera en que las subjetividades son

producto de la educación, la manera en que el poder organiza el espacio. El tiempo y el cuerpo, la manera en que el lenguaje se utiliza tanto para legitimar como para marginar diferentes posiciones subjetivas, o la manera en que el conocimiento no solo mistifica sino que funciona además para producir identidades, deseos y necesidades (McLaren, 1998, p. 54).

Y luego,

Esto significa que no hay ningún mundo ideal, monolítico, autónomo, prístino ni aborigen que pueda ser entendido fuera de la naturaleza social del lenguaje y al que nuestras construcciones sociales correspondan necesariamente. Siempre hay un campo referencial en el que se sitúan los símbolos, y este campo referencial particular (es decir, el lenguaje, la cultura, el lugar, el tiempo) ejercerá influencia sobre la manera en que los símbolos generan significado (McLaren, 1998, p. 59).

Por otra parte, en la dinámica de perpetua transformación de las subjetividades modernas, el tiempo se escurre, vuela, se acelera. La ansiedad parece ser el síntoma actual de esa concepción del tiempo. Para algunos psicoanalistas, como el italiano Massimo Recalcati (2016), este dispositivo que impone una velocidad alienante para el desarrollo de vínculos pedagógicos, y que supone que el tiempo en el aula es reemplazable por otros dispositivos que acá llamaremos de comunicación/educación, conspira contra la erótica de la enseñanza, justamente aquella que hace posible que la hora de clase se instale como un tiempo regido por regulaciones ajenas a las de la optimización capitalista que rige, por ejemplo, en algunas modalidades de educación a distancia que ofrecen empresas privadas de producción de contenidos educativos en plataformas virtuales. En estos dispositivos, el tiempo debe ser aprovechado al máximo –aprender sin perder tiempo–, como si el aprendizaje fuera un proceso equivalente a adquirir un producto para consumir. El aula, por el contrario, habilita un tiempo de encuentro entre educadores y educandos que no puede ser reemplazado por otro tipo de vínculos que se desarrollan en otros territorios. El compromiso del cuerpo en ese encuentro en ese espacio, es también un compromiso situado en un tiempo de clase que no es reemplazable ni intercambiable: allí profesores y estudiantes no solo comparten una dimensión especial –y espacial– del tiempo, también se equivocan, cometen errores, se distraen, se tropiezan, es decir, establecen relaciones humanizantes y humanas donde lo que está en juego es la posibilidad de que haya enseñanza y aprendizaje así mediados.

2. *Laudes. Literatura, lenguaje, milonga y tragedia*

Por otra parte, tanto en la novela, el ensayo y otros géneros literarios, en las artes visuales y en la música y la danza que surgen en la modernidad hay una perspectiva más o menos consciente del tema del tiempo como asunto, como eje que, junto con el eje espacial, organizan las obras y la percepción, interpelan las subjetividades y los modos en que el sujeto moderno concibe, padece, goza y percibe el mundo. Aparece y se instala como problema

estético y como asunto, como estructurador de relatos y partituras, desde la aceptación en el discurso hegemónico de su cualidad de finitud, es decir, se trata del tiempo histórico. Un tiempo concebido como efímero, que abandona las tradiciones de las culturas circulares y, a partir de la revolución industrial y su expansión, con las primeras olas de desarrollo tecnológico –máquina de vapor, electricidad, telégrafo, teléfono, trenes–, se impone esta cualidad de velocidad que será vivida con nostalgia, incluso con melancolía y con una evocación de retorno a la naturaleza de tipo roussoniana, por ejemplo, en el Romanticismo con crítica al capitalismo y la Ilustración, o bien que será exaltada por otras vanguardias modernistas del siglo XIX y del XX, ya sea en versiones futuristas o revolucionarias cercanas al socialismo marxista.

Si aceptamos que el lenguaje nos constituye como sujetos, y nos alumbramos en la cultura, debemos considerar que no lo hace de cualquier modo, sino según las reglas de cierta gramática, una gramática con tiempos verbales que dan cuenta de pasado, presente y futuro. Así que, si por un lado el uso de pretéritos supone memorias, invocaciones, interpretaciones del pasado, tradiciones y legados que son marcas y huellas, el uso de tiempos futuros implica una apasionada –y a veces obstinada–, esperanza y apuesta por lo porvenir.

Sin esta consideración de una gramática del tiempo, no existirían los relatos, las narraciones, la historia, las películas, las series, los cuentos populares, posiblemente no existiríamos como seres de y en la cultura, que es una cultura en el tiempo. Nietzsche, en su ya lejano *Origen de la tragedia* (1871-72) –lejano es un adjetivo que refiere al espacio, y a la vez, al tiempo, y considerando la imaginación al servicio de la ciencia ficción y de la escenificación de posibles futuros, lejano también es pensar en lo que *todavía* no existe, o lo que ya cesó de existir–, proponía que había un antes y un después del ingreso al tiempo apolíneo en la cultura griega, a un mundo ordenado y regido por ese nuevo panteón que derrocó el orden dionisiaco, o, al menos, le presenta batalla.

Por su parte, en la tradición judeo/cristiana, como ya se ha dicho, existe una disciplina que se denomina historia de la salvación y nos ofrece la posibilidad de concebir al mundo histórico a partir del judaísmo, que es a partir de la inscripción de la humanidad en un orden temporal lineal: con un principio –“en el principio Dios creó...–, y un devenir que tendrá un final: el Juicio final, y luego, la eternidad, lo absoluto. Lo absoluto, lo perfecto, es impensable, incluso dificultoso en el lenguaje –¿salvo en la poesía y el mito?–, la eternidad. El tiempo también es el territorio que puede dividir las aguas de los lenguajes artísticos y el tipo de percepción y experiencia que suponen: mientras tenemos por un lado las artes que se desarrollan en el tiempo –la música, el teatro, la danza–, y que hasta hace relativamente poco tiempo –expresión incomprensible sin un contexto histórico propio del pensamiento contemporáneo interpelado por las ciencias sociales–, no podían registrarse, eran experiencias únicas, irrepetibles, y que al instante de finalizar se convertían en pasado. Algo así como los recitales en vivo de hoy, pero sin celulares.

En la era de la hipercomunicación y de la imagen que vivimos, con subjetividades constantemente interpeladas por dispositivos tecnológicos que producen y reproducen eventos una y otra vez –escuchamos audios, vemos videos, tenemos experiencias descentradas donde los ejes espacio y tiempo parecen habitar a la vez en nuestros teléfonos–, el tiempo y su percepción posiblemente se estén transformando, así, en gerundio, en un estar siendo seres inscritos en un tiempo que se acelera constantemente, y que siempre nos falta.

Tal vez la principal característica del tiempo en el capitalismo en su estado actual sea la percepción generalizada, al menos en las culturas occidentales, de vivir alienados, sin tiempo. El hecho de que podamos enunciar una trama que conecta el surgimiento del capitalismo, en la relación Europa/América obrando la primera como centro de poder y de acumulación de la riqueza extraída de América, que luego se haya producido lo que los historiadores marxistas -o mejor dicho, el propio Marx, luego Lenin leyendo a Marx en su propio contexto ruso, más tarde Hobsbawm, entre otros-, denominan la etapa superior del capitalismo, es decir, el imperialismo y su modelo global colonial, abarcando y conquistado todo prácticamente todo el planeta y consolidando un modelo económico hegemónico, que reproduce hacia el interior de las sociedades las diferencias de clase que, hacia el exterior, se entre las naciones, permite suponer que también se ha construido un tipo de subjetividad hegemónica y global que responde a esta lógica en cuanto a su percepción del tiempo. Desde ya, y a pesar de la globalización y la conectividad en el mundo contemporáneo de la hipercomunicación es probable que siga habiendo y conviviendo, menos visibles, mucho más débiles y minoritarias, otras subjetividades que se vinculan muy de otro modo con el tiempo.

Las utopías emancipadoras del marxismo, del socialismo, del anarquismo, de algunas corrientes indigenistas, del comunismo de los siglos XIX y XX, entre otras, prometían entre cosas la posibilidad de que los trabajadores se hicieron dueños de su tiempo, incluso, se elogia la pereza como un bien a conquistar, la revolución de las máquinas venía con la promesa de un futuro en el que las mujeres y los hombres podrían disponer libremente de su tiempo, y las máquinas harían el trabajo pesado. Ya sabemos cómo terminó esta promesa para los miles de millones de pobres que habitan el planeta.

En la trama original donde se parió eso que llamamos Occidente, cuando luego de la expansión oceánica del siglo XV y XVI se produce el doble descubrimiento -América descubre al conquistador europeo y Europa descubre América, fuente primaria de la riqueza que empezó acumular y que luego la llevaría también a la Conquista y Colonización de África y parte de Asia-, ya inscriptos en la historia crística, cuyo relato de la salvación parte del Antiguo Testamento, es decir, de una idea que se hará hegemónica respecto a la concepción del tiempo ligada a la idea de finitud propia del judaísmo. Entonces nacemos como cultura de aquella primera tensión entre la concepción del tiempo cíclico de muchos pueblos americanos, y la impuesta de un tiempo con principio, devenir y final.

¿Qué hay cuando termina la eternidad? Pues si solo Dios -ese Dios único y temible, amo que exige adoración absoluta-, es eterno, la humanidad está condenada a inscribirse en el tiempo, es decir, a la idea de morir. Esta idea es acompañada en el caso cristiano por la promesa de futuros paraísos -en los que, precisamente, el tiempo sucumbe a la eternidad-, pero primero debe cesar la vida.

Es un tiempo que termina.

Ese tiempo cíclico es un tiempo donde no hay escritura, ni relato, ni historia. Sin gramática no habría tampoco tiempo, y, vale la pena insistir con esta pregunta, ¿podrían existir las formas narrativas del arte? Desde las antiguas tragedias o comedias griegas, hasta los cuentos populares infantiles de la tradición oral que toda cultura tiene como parte de sus rituales de crianza y educación, hasta las prácticas de escritura hiper mediadas por tecnologías y redes en la aldea global digital contemporánea, las coordenadas de eso que

llamamos tiempo, y eso que llamamos espacio son la condición para que existan relatos, historia, ciencia, memorias y ficciones.

Haga una pausa, lector, lectora. Ponga música, la que le guste. Escuche un instante.

También la música, dicen los que saben, es una cuestión de tiempos, de sus combinaciones, de su aceleración o su alternancia entre tiempos lentos, largos, y tiempos veloces. Incluso hay quienes creen que toda la música que nos ha llegado a través de las partituras, pero de la que no existen registros sonoros, nos propone la pregunta: ¿las interpretaciones que hoy en día se hacen de esas grandes obras del siglo XVII o XVIII son fieles al tiempo en la que se las tocaba “en vivo” en los salones o en las iglesias para las que fueron escritas? Pensando el tiempo y el arte, por su parte, desde su extraordinaria erudición y capacidad para reflexionar acerca de la obra de Shakespeare y sus múltiples conexiones, el filósofo Eduardo Rinesi (2017) sostiene –en las clases que ha dictado en el marco de algunos seminarios de posgrado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP en 2017–, que en la milonga no hay tiempo material, real, sino que, se trata de un tiempo mítico, es decir, arquetípico, de repetición, a diferencia del tango, donde al haber tragedia, hay paso del tiempo, decadencia, historia. Es por eso, afirma Rinesi (2017), que a Borges le gusta la milonga, porque la milonga es la eternidad, como lo es el pensamiento de Spinoza, a quien Borges tanto admiraba y es un pensador de la eternidad.

No hay manera, si queremos ejemplificar desde una de las novelas más extraordinarias de la literatura argentina, de eludir las imágenes de esos rituales que repiten, fundados en la idea del arquetipo sagrado y del tiempo cíclico, los personajes de *El entenado*, de Saer. Tragedia es la irrupción del conquistador blanco, en esa novela, tragedia, historia, muerte y final. La derrota del tiempo en el que habitan los indios, el tiempo de un estar siendo en lo común, de percibir el tiempo de un modo colectivo que se expresa en el lenguaje, desde ya, si pensamos que el lenguaje es el lugar donde nos constituimos como sujetos el triunfo del tiempo Conjurados por el ritual orgiástico y caníbal que permite a ese pueblo retornar al orden del tiempo sagrado.

Toda la tragedia shakesperiana puede ser entendida sobre la base de la idea de un tiempo de dislocamientos del orden y los discursos, de las formas de leer el mundo, de concebir el tiempo, es por eso que parece recurrente –sobre todo en *Hamlet*, pero también en otras obras–, la idea de un tiempo fuera de quicio o desquiciado –“*the time is out of joint*–.

3. *Vísperas*. Historia, contemporaneidad y tiempos recobrados

Pensar en términos de memoria y tiempo parece ser parte de un pensar contemporáneo, de una pregunta y una interpelación que nace en la modernidad. Una modernidad que funda su propio relato mediante una proeza creativa que saltea varios siglos y propone su origen en la Antigüedad clásica, de donde se va a nutrir el Renacimiento –el arte, la ciencia, la literatura–, en un como si la Edad Media pudiera saltarse. Como si aquellos banqueros florentinos del siglo XV, o aquellos pensadores ilustrados del XVII, como si aquellos aventureros de los mares que se lanzaron a la conquista de mundos nuevos, o aquellos industriales textiles de Inglaterra que empezaban a protagonizar la primera de las dos grandes revoluciones burguesas fueran hijos de Grecia y de Roma, en lugar de serlo

de los diversos pueblos bárbaros y cristianos que habitaron y estuvieron siendo la Europa medieval en sus múltiples versiones.

Incluso, en esa concepción de tiempo cíclico americana, esa que recupera Kusch cuando nos habla del a cosmovisión del Altiplano acá en el Sur, en esa gramática en gerundio tan contradictoria con la gramática del ser del discurso occidental propio del conquistador español, percibimos los ecos de aquellos tiempos sin tiempo, de aquellos tiempos que son arquetipo y están siendo en formas de producción, de explotación de la tierra, de comunicación y educación en tantas naciones latinoamericanas que no corren la carrera del tiempo lineal capitalista.

Y todo eso nos es contemporáneo, el tiempo de la mujer con pollera boliviana que cultiva la papa como sus ancestros, que sigue el ritmo de una tierra a la que se le pide y se le agradece, pero no se la saquea hasta matarla, a la que se le respeta su tiempo, como los dioses modélicos están proponiendo. Y nos es también contemporáneo el tiempo de las ciudades cosmopolitas, sobre pobladas de personas y vehículos, contaminación, violencia, desigualdad.

A países como el nuestro lo llamamos, desde el sentido común *joven*, porque eso implica compararlo con países originados en culturas milenarias, en Oriente, África y en el Occidente Europeo. Habría que revisar esa denominación, puesto que nuestro país se empezó a constituir como nación en la misma etapa en que lo hicieron esas otras naciones, porque el estado nacional es una configuración que, precisamente, surge en la época de las revoluciones burguesas. El estudio de la historia nos muestra que las naciones actuales son apenas fotos de una película en movimiento, con tiempo largos y tiempos más cortos, que se aceleran indudablemente con las guerras del siglo XX que modifican una y otra vez el mapa mundial y las fronteras políticas, pero también que sigue cambiando en nuestro siglo.

Hay otra forma de concebir el tiempo que quizá exprese parte de nuestra identidad nacional, si bien no es exclusiva nuestra, pero adquiere acá características particulares: la memoria que supone una reivindicación política y estética, memoria que suele articularse a un reclamo por verdad y justicia en el discurso de las Abuelas, Madres, y otros organismos de derechos humanos, como ocurre también en los países que han hecho de la reivindicación de la memoria histórica de sus tragedias sociales una política democrática y de derechos humanos, frente al horror de haber protagonizado sucesos como el Holocausto, el Genocidio Armenio, el Terrorismo de Estado, el Gulag, y otras formas de totalitarismos y genocidios. Como Agamben, en una conferencia publicada bajo el título de *¿Qué es lo contemporáneo?* (2008), nos preguntamos entonces qué significa que somos contemporáneos de algo. Supone también que los somos de una manera de entender el tiempo, de ciertas ideas, de la configuración de un tipo de subjetividad que se organiza en un lenguaje que pretende hacerse cargo de un discurso de memorias y legados, de testimonios, de búsquedas de verdades históricas, no arquetípicas, de tramas historizables y particulares.

Se dice que es una estrategia contra el olvido, ¿pero qué olvido? El olvido del horror al que nuestras sociedades pueden llegar –y tristemente llegan–, si olvidan.

Nos tomamos unos segundos. Robamos a quienes leen un instante de su valioso tiempo. Seguimos con otra pregunta.

¿Y cuánto dura el tiempo? Los historiadores del siglo XX se han formulado una y otra vez esa pregunta.

Hablaré, pues, largamente de la historia, del tiempo de la historia. Y menos para los historiadores que para nuestros vecinos, especialistas en las otras ciencias del hombre: economistas, etnógrafos, etnólogos (o antropólogos), sociólogos, psicólogos, lingüistas, demógrafos, geógrafos y hasta matemáticos sociales y estadísticos; vecinos todos ellos de cuyas experiencias e investigaciones nos hemos ido durante muchos años informando porque estábamos convencidos –y lo estamos aún– de que la historia, remolcada por ellos o por simple contacto, había de aclararse con nueva luz. Quizá haya llegado nuestro turno de tener algo que ofrecerles. Una noción cada vez más precisa de la multiplicidad del tiempo y del valor excepcional del tiempo largo se va abriendo paso –consciente o no consciente, aceptada o no aceptada–, a partir de las experiencias y de las tentativas recientes de la historia (Braudel, 1968, p. 69).

Por su parte, el historiador italiano Carlo Ginzburg sugiere a lo largo de su obra *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (2010), que si bien la ciencia histórica se apoya, en busca de la verdad, en fuentes cuya autenticidad sea científicamente comprobable, se vale también de la ficción, que es algo muy diferente a la falsificación. No se trata de hacer pasar un objeto por otro –un objeto de arte, un documento, un testimonio construido artificialmente para engañar, por ejemplo, hacer pasar por una reliquia de la antigüedad un objeto nuevo, falsificar la datación del documento–, sino de hacer hablar a un objeto de la mentalidad de la época que lo engendró, es decir, de la época a la que ese objeto le es contemporánea: por ejemplo, una obra de teatro Shakespeare, donde no buscamos la verdad en el sentido del discurso científico: Hamlet como personaje real de la historia danesa, por ejemplo, aunque varios especialistas dicen que hay un mito danés que sirvió a Shakespeare de inspiración así como también que su relato alude a conflictos de su Inglaterra isabelina del modo en que puede hacerlo sin correr tantos riesgos. De lo que se trata acá, en tal caso, es pensar cómo el arte propone una idea acerca del tiempo y de la memoria, qué nos dice de cómo esa época se ve o se piensa o se proyecta a sí misma en la temporalidad. Justamente una temporalidad que se inserta en una suerte de umbral entre un modo de entender el mundo del pasado que todavía no es pasado –sino que es contemporáneo a Shakespeare y a la Reina Isabel Tudor–, y un porvenir que todavía no llega, pero que el arte anticipa, en este caso, la tragedia. Porque justamente allí radica la potencia del arte, no necesita, como la ciencia, herramientas de verdad para sostener y hacer creíble su discurso, no necesita reflexionar acerca de lo –ya– acontecido, como si lo hace el pensamiento científico, cuya metodología requiere cierta distancia –temporal también–, respecto de su objeto de estudio, para no perder toda posibilidad de cierta objetividad, que se sabe siempre limitada por la posición del sujeto.

El arte crea y elabora sus mundos con libertad, y es justamente allí donde radica su potencia. Le basta con ser verosímil, lo cual, por otro lado, no es poco. Muy por el contrario, es toda una tarea, y bien compleja. Es por eso que Shakespeare puede, como explica Rinesi (2017), escribir acerca de, a la vez que viviendo –otra vez en gerundio–, entre dos mundos de valores en transición: el mundo medieval que irá quedando atrás –otra vez el espacio nos sirve como metáfora del tiempo lineal: atrás igual pasado–, en el pasado, y el mundo imaginario que construye el genio del dramaturgo. Y mientras a la vez está soñando un

posible futuro –que anticipa a varios de los filósofos de la Ilustración–, con los valores que representa Fortimbrás para la modernidad que está naciendo: porque los tiempos de la historia, de las transformaciones sociales, culturales, económicas, a su vez, son los que Braudel (1968) llama tiempos largos. Es decir, no encerrados en los términos de un acontecimiento breve (una revolución con toma de poder, por ejemplo) en los largos tiempos que transforman los sistemas de vida y los mundos.

Si recurrimos a Aristóteles, podríamos decir que así como los historiadores hablan de lo que ha sido, los poetas hablan de aquello que podría haber sido (Ginzburg, 2010, p. 17). Así que acá estamos, a mitad de camino cabalgando entre el discurso de la ciencia y el del arte, la poesía. En la literatura moderna, Borges y Proust son quienes probablemente más se han ocupado del asunto del tiempo. Proust, sin duda un hombre sensible y muy buen observador que participa del *zeitgeist* moderno como francés y judío en tiempos de guerra y del caso Dreyfus, lo hace en una de las novelas más extraordinarias que se conozcan, donde también reflexiona *largamente* acerca del sentido del arte en tanto discurso inscrito en un devenir:

Pero las excusas no figuran en el arte, pues en el arte no cuentan las intenciones:
el artista tiene que escuchar en todo momento a su instinto,
por lo que el arte es lo más real
que existe, la escuela más austera de la vida y el verdadero juicio Final.
(Proust, 2010, P. 78).

Menos considerada en ese sentido pero no por ello menos perspicaz a la cuestión, es Silvina Ocampo, a quien al parecer no le gustaban los finales en la literatura. Seguiremos su deseo, dejando este artículo incompleto, sin final, de modo que no solo haya un tiempo de lectura que al llegar a estas líneas ya es pasado, sino en la esperanza de que también encuentren aquí alteridad, diálogo, un otro, una otra que nos convoque a quedarnos como memoria y escritura cuando ya no estemos:

Quiero quedarme, aún, cuando me vaya,
en la memoria de quienes me han querido,
en los versos triviales que repita
con su cantar algún desconocido;
o regresar en el perfil de un hijo
como ese amanecer que ha renacido.
("Tiempo de partir" Letra: Albérico Mansilla Música: Eduardo Falú)

Notas

1. La estructura de este artículo parte de la liturgia de las horas medieval, presente tanto en la tradición de la Iglesia católica como en la ortodoxa, y se usa acá como un recurso para mostrar otras matrices y concepciones del tiempo que han dejado huellas en la memoria de nuestras culturas. Las llamadas Horas mayores son Maitines –primera hora del

amanecer–, Laudes, que corresponden a las alabanzas que se deben realizar en las primeras de la mañana –entre las 3:00 a.m. y las 9:00 a.m.–, y por último, están las Vísperas de la tarde –del latín, *vesper*: tarde–, y las llamadas Horas Menores.

2. Por razones de espacio no se utiliza en el desarrollo del artículo el lenguaje inclusivo, cuya gramática forma parte de un interesante debate político actual del que esta autora participa.

Bibliografía consultada y/o referenciada

- Agamben, G. (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. Disponible en: <https://app.luminpdf.com/viewer/o7CSZTR244fimpqhC>
- Borges, J. L. (1974). “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones, Obras completas*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Emecé.
- Braudel, F. (1968). *La Historia y las ciencias sociales*. Madrid, España. Ed. Alianza.
- Eliade, M. (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, España. Edición Labor.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Argentina. Ed. FCE.
- Huergo, J. (2017). *La educación y la vida. Un libro para maestros de escuela y educadores populares*. Facultad de Periodismo UNLP. EPC.
- McLaren, P. (1998). *Pedagogía, identidad y poder*. Santa Fe, Argentina. Ed. Homo Sapiens.
- Molina, M. (2018). “Perder el tiempo. La hora libre como experiencia”. Buenos Aires, Argentina. Ed. S.D.
- Pineau, P. (2016). “¿Por qué triunfó la escuela?, o la modernidad dijo. ‘esto es educación’ y la escuela respondió: ‘yo me ocupó’”, en Pineau, P., Dussel, I., y Caruso, M., *La escuela como máquina de educar*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Proust, M. (2010). *El tiempo recobrado*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Losada.
- Rinesi, E. (2003). *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Colihue.
- _____. (2017). “Clases en Seminario Restos y desechos. Tragedia y filosofía política”. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UNLP, n/a.
- Recalcati, M., (2016). *La hora de clase*. Barcelona, España. Ed. Anagrama.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* Buenos Aires, Argentina. Ed Gradifco.
- Steiner, G. (2011). *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Debolsillo.

Abstract: What does it mean to be contemporaries of something? Why do grammars, artistic, school and literary discourses organize and *organize in* a certain way in front of the problem of time and memory: their conception, their impact on subjectivities? Is time a scarce, linear, ephemeral good, like a commodity? This text does not propose closed answers to any of these questions, on the contrary, it rehearses some reflective journeys and rescues fragments to travel through the territory of time in which modernity defeated sacred archetypal time, and imposed a way of conceiving and teaching the value of linear

and historical time as the only possible story and its current transformations. At the same time, he proposes some conceptualizations from historical science and from literature and other artistic disciplines to think about the theme of time in contemporaneity, in a world inhabited by communication devices in constant transformation.

Keyword: Time - Memory - Subjectivities - Communication - Art.

Resumo: O que significa ser contemporâneos de alguma coisa? Por que gramáticas, discursos artísticos, escolares e literários se organizam e *se* organizam de certa forma diante do problema do tempo e da memória: sua concepção, seu impacto nas subjetividades? O tempo é um bem escasso, linear e efêmero, como uma mercadoria? Este texto não propõe respostas fechadas para nenhuma dessas questões, ao contrário, ensaia algumas jornadas reflexivas e resgata fragmentos para percorrer o território do tempo em que a modernidade derrotou o tempo arquetípico sagrado e impôs um modo de conceber e ensinar o valor do tempo linear e histórico como a única história possível e suas transformações atuais. Ao mesmo tempo, ele propõe algumas conceituações da ciência histórica e da literatura e outras disciplinas artísticas para pensar sobre o tema do tempo na contemporaneidade, em um mundo habitado por dispositivos de comunicação em constante transformação.

Palavras chave: Memória de Tempo - Subjetividades - Comunicação - Arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

História, Memória e Nação: as narrativas construídas por Ricardo Levene em seu *Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno* (1920) sobre o liberalismo de Maio de 1810

Mariana Schossler *

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar a obra *Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno* (1920), escrita por Ricardo Levene (1885-1959), professor e membro da Junta de Historia y Numismática, e inserida no contexto das comemorações do centenário da Revolução de Maio de 1810, onde utilizou-se da trajetória de um dos principais líderes de Maio para dissertar sobre a importância do liberalismo para a Revolução. Pretende-se, aqui, analisar as narrativas que Levene construiu sobre a Revolução de Maio e Mariano Moreno, procurando compreender a memória que construiu acerca do fato histórico e do personagem como, também, a importância de tais construções para o momento vivido pela nação.

Palavras chave: Ricardo Levene - Mariano Moreno - Historiografia argentina - Memória - Comemoração.

[Resumos em espanhol e inglês na página 247]

(*) Graduada em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS (2013), Mestre em História pela mesma Universidade (2016) e Doutoranda em História, também pela mesma Universidade. E-mail: marianaschossler@yahoo.com.br

Em 1920, o historiador argentino Ricardo Levene (1885-1959), professor universitário e membro da Junta de Historia y Numismática, publicou uma de suas maiores obras, composta de dois volumes, com cerca de seiscentas páginas cada, e intitulado *Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno*. Neste trabalho, refletiu sobre o movimento de Maio de 1810 a partir da trajetória de um de seus principais líderes, o advogado Mariano Moreno. Levene defende a tese de que as ideias do personagem a quem biografava foram inspiradas pela Ilustração francesa e, por isso, procura ressaltar a importância do liberalismo para a Revolução, evidenciando sua presença nos escritos de Moreno e em seu projeto político para Buenos Aires.

Contudo, a defesa das ideias do líder revolucionário se dá em um momento no qual a Argentina havia acabado de comemorar o centenário de Maio e Levene se encontrava em evidente ascensão enquanto historiador, participando, inclusive, da campanha de profissionalização de seu ofício. Neste sentido, o principal objetivo deste trabalho é analisar as narrativas que Levene construiu sobre a Revolução de Maio e Mariano Moreno, procurando compreender a memória que construiu acerca do fato histórico e do personagem como, também, a importância de tais construções para o momento vivido pela nação.

Levene (1885-1959) defendeu sua tese¹ junto à Facultad de Derecho y Ciencias Sociales da Universidad de Buenos Aires (UBA), em 1905. Durante seus estudos, travou contato com professores e intelectuais com os quais conviveu, inclusive alguns de seus colegas², conhecidos como membros da Nueva Escuela Histórica³. A partir de 1905, sua atividade profissional girou em torno da investigação histórica e da docência, iniciada em 1911, nas disciplinas de História, Sociologia e Direito nos níveis primário, secundário e universitário. Como professor, atuou junto à Universidad de Buenos Aires e em La Plata. A atuação de Levene se solidificou quando do seu ingresso junto a instituições de cunho historiográfico e através do exercício de cargos importantes junto a elas. O historiador ingressou em 1914, com 29 anos, na Junta de Historia y Numismática, na qual exerceu cargos de secretário, vice-presidente e presidente⁴.

Enquanto historiador, Levene procurou seguir uma linha de trabalho bastante específica. Segundo Escudero (2010), ele procurou construir uma tradição historiográfica que se queria herdeira de Bartolomé Mitre e que deveria ter continuidade por intermédio de seus discípulos. Como principais influências de seu trabalho, podem-se identificar autores como Rafael Altamira (com quem, segundo Beired (2009), ele estabeleceu frutivo contato, Comte e Ernest Lavisse⁵. Para além destes referenciais, deve-se considerar, também, a obra de Charles Langlois e Charles Seignobos, *Introducción a los estudios históricos*, amplamente utilizada, à época, por muitos historiadores como manual de metodologia. Durante a década de 1930, com a Restauração Conservadora, o historiador esteve muito próximo do governo, ao atuar como assessor em questões culturais e educacionais e, também, como conselheiro do presidente Agustín P. Justo. É importante considerar, também, que Levene procurou desenvolver a cultura histórica e patriótica argentina com a colaboração do Estado, realizando um trabalho bastante próximo àquele feito por Ernest Lavisse na França, que se propôs a construir uma história nacional unificadora, sem demonstrar as fissuras da nação argentina⁶.

A ascensão profissional de Levene deu-se em um período bastante específico da história argentina. A publicação do *Ensayo* (1920)⁷ se insere em um período no qual Levene desfrutava de prestígio e reconhecimento profissional e no qual a Argentina vinha enfrentando uma série de questões enquanto nação, tais como aquelas decorrentes da imigração massiva, que trouxe milhares de pessoas para o país, em uma política de branqueamento da população; das comemorações do centenário da Revolução de Maio, em 1910 e das tentativas de construção de uma memória sobre o movimento; das disputas pela presidência nesta década e dos projetos de governo esboçados pelos diferentes grupos; e, ainda, aqueles resultantes da própria profissionalização do ofício de historiador. Todos estes aspectos influenciaram a maneira como Levene pensou o personagem Mariano Moreno e a forma como construiu sua narrativa sobre o mesmo.

Segundo Lopes (2012), cerca de 4.200.000 imigrantes ingressaram na Argentina entre os anos de 1881 e 1914⁸. A maioria dos imigrantes era composta de homens jovens e de origem rural, que procuravam terras no interior do país para ocupação e cultivo. Estimativas apontam que cerca de 30% da população do país, à época, era formada de estrangeiros⁹. E a chegada deste grande contingente populacional coincidiu com uma notável expansão econômica. Para Felix Luna (2010), a década de 1880 e as subsequentes podem ser denominadas de “años de prosperidad”, por conta o grande crescimento econômico alcançado pelo país. Tais características seriam devidas, principalmente, ao governo do general Julio Argentino Roca. Segundo Luna (2010, p. 10-11),

[...] una circunstancia insólita marca su desempeño como presidente: la de haber sido el único, desde 1853, que ocupó por dos períodos completos a que se lo destacara en la historia política argentina, pero no es el único hecho que distingue su trayectoria. La fundación de La Plata, la conquista del Chaco, la organización política y poblacional de la Patagonia, el impulso de tendencias económicas que marcaron durante años la inserción del país en los circuitos mundiales de la producción y el consumo son importantes acontecimientos que se asocian a la gestión de Roca. También lo serán la inmigración masiva, las soluciones a los conflictos limítrofes con los países vecinos y las polémicas religiosas y educativas de la época.

Desde a presidência de Roca até a Primeira Guerra, a Argentina viu uma sucessão de governos liberais que procuravam seguir um modelo de crescimento baseado na produção industrial e na agregação das massas de trabalhadores à economia. Por conta, principalmente, de suas lavouras, o país vinha se destacando no mercado internacional, e as elites aspiravam viver de modo como se estivessem em uma metrópole europeia (Luna, 2010). Por outro lado, na década de 1900 houve tentativas de revolução radical e os grupos anarquistas e comunistas cresceram em tamanho e influência. O processo eleitoral de 1910, ocorrido meses antes das comemorações, resultou na eleição de Roque Sáenz Peña, e mudanças na lei eleitoral em seu governo propiciaram, ainda na mesma década, a chegada de radicais e socialistas ao poder.

O centenário de Maio foi festejado a partir de atos organizados não apenas pelo governo, mas, também, por particulares. A própria cidade de Buenos Aires contou com uma Comisión Municipal del Centenario, e foram organizados atos públicos, que contaram com a presença de delegações estrangeiras¹⁰ e intelectuais europeus¹¹. Por outro lado, as comemorações foram marcadas por intensos protestos de organizações de trabalhadores, que reivindicavam alguns direitos em relação à residência e seus dirigentes¹².

Outras iniciativas dizem respeito às tentativas de construção de uma memória sobre a Revolução de Maio em seu centenário. Houve, por exemplo, a publicação de uma grande quantidade de obras e textos. Em sua maioria, estes tinham o objetivo de rememorar Maio de 1810 e construir o que Maurice Halbwachs (1990) denominaria “memória coletiva”¹³. Todas estas iniciativas visavam à integração dos imigrantes com a história da pátria que adotaram e a construção de uma memória sobre o passado argentino para a população em geral do país, visando a inseri-la em um lugar que lhe estaria destinado (Fradkín & Gelman, 2010).

Os anos subsequentes às comemorações do centenário de Maio viram a chegada de um governo radical ao poder, com a eleição, em 1916, de Hipólito Yrigoyen, rompendo com a hegemonia liberal das décadas progressas. É neste contexto que se desenvolve a Reforma Universitária de 1918 e ganha fôlego a profissionalização do ofício de historiador, através da docência nos círculos universitários, o ingresso de historiadores em instituições que visavam ao controle das práticas historiográficas, como a Junta de Historia e Numismática e um intenso esforço de produção de obras e textos, organização de arquivos e edição e publicação de fontes.

A Reforma Universitária eclodiu em Córdoba no ano de 1918 e prontamente espalhou-se para o resto do país. A emergente classe média letrada aspirava pelo acesso à Universidade, já que toda uma geração de intelectuais argentinos via nas universidades uma possibilidade de ascensão acadêmica e social, o que fez com que apoiassem o movimento (Bernheim, 1998). Note-se que Ricardo Levene foi um dos indivíduos que também se apropriou da Reforma Universitária, mesmo que não atuasse em Córdoba. O historiador já vinha trabalhando como docente há alguns anos. Entretanto, era ainda bastante jovem em 1918, o que pode explicar o seu interesse neste movimento. Do ponto de vista da conformação da História enquanto disciplina, um dos pontos mais importantes defendidos por intelectuais como Levene era o fato de que apenas lecionassem nos cursos superiores professores especialistas em sua área de conhecimento. Ou seja, apenas historiadores poderiam atuar como docentes nos cursos de História, o que abriria um vasto campo de trabalho para estes profissionais com formação recente na disciplina.

No ano de 1920, ainda no governo de Yrigoyen, e em um momento no qual Ricardo Levene se utiliza dos esforços pela profissionalização do ofício de historiador para alcançar prestígio profissional, vem à luz o *Ensayo* (1920). Esta foi sua primeira grande obra destinada ao personagem, que foi revisitado em 1938 e em 1948¹⁴, ano em que encerra suas atividades como professor na Universidad de Buenos Aires e na Universidad de La Plata, em função de sua aposentadoria. Neste meio tempo, Levene desenvolveu, ainda, outros projetos, alguns deles em parceria com o Estado argentino, como a coleção *Historia de la nación argentina* (1936). É importante observar, contudo, que o contexto no qual a publicação do *Ensayo* (1920) se insere diz respeito à própria atuação de Levene enquanto intelectual, já que esta obra, principalmente quando analisada tendo em vista as questões já colocadas, marca uma posição sobre a Revolução de Maio¹⁵ enquanto fato histórico e sobre Mariano Moreno enquanto seu líder.

Mariano Moreno era formado em Direito pela Universidade de Charcas, e teve seu pensamento bastante influenciado por ideias ilustradas. Moreno possuía um posicionamento político muito bem definido, influenciado, em alguns aspectos, pelo Iluminismo europeu do século XVIII, e tendo como modelo a Revolução Francesa. Seu contato com soldados ingleses durante as invasões destes ao Rio da Prata entre os anos de 1806 e 1807 fizeram, também, com que tivesse contato com a ideia do livre-comércio. A partir disso, Moreno torna-se um dos representantes do pensamento liberal de inícios do século XIX, sendo considerado, até os dias de hoje, um dos principais pensadores da questão independentista no Rio da Prata do início do século XIX (Shumway, 2009; Gaut Vel Hartman, 2010).

Em 1805, assumiu cargos na Audiência e no Cabildo de Buenos Aires. Dada sua formação acadêmica, atuou também como advogado e no auxílio a indivíduos que o procuravam

para a redação de documentos, utilizados para os mais diversos fins. Moreno deixou diversos escritos, dentre eles, a *Representación de los Hacendados* (1809), no qual condensa parte dos ideais políticos dos diversos grupos que lutavam pelo poder no período. Eleito secretário da Primeira Junta, teria manifestado sua concepção de governo para a nova nação em seu documento intitulado *Plan de Operaciones* (1810). Segundo Gaut vel Hartman (2010), Moreno procurava estabelecer as bases para uma revolução profunda das estruturas políticas do Vice-reino do Rio da Prata, o que levaria em consideração não apenas a remoção das autoridades coloniais dos postos mais altos do governo, mas, também, a obtenção da independência e a escrita de uma Constituição. Faleceu em 1811, durante uma viagem à Grã-Bretanha, onde deveria atuar como embaixador. Embora tenha tido uma curta atuação após a Revolução de Maio, por conta de seu falecimento prematuro, os escritos de Moreno (ou a ele atribuídos) chamam a atenção pela complexidade das informações neles inseridas.

Pensar esta elaboração de um personagem e de um acontecimento por uma sociedade requer que consideremos que a memória, para além da questão cognitiva, psíquica, subjetiva e completamente individual, contenha em si aspectos que a dimensionem como um fenômeno também coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes, que advém do contexto histórico no qual tal memória é acessada e reconstruída. Tal é a perspectiva de Pollak (1992), para quem a memória, no seu sentido coletivo, pode incorporar eventos que não se situam nem no espaço e nem na temporalidade vivida pelos indivíduos, já que “é perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (Pollak, 1992, p. 2). E é exatamente pelo fato de que esta memória socializada seja organizada por datas, monumentos e tradições que ela se torna extremamente seletiva, refletindo o momento em que é acessada e utilizada. Neste processo, que o autor denomina *trabalho de enquadramento da memória*, uma das principais responsáveis é a historiografia que, a partir do século XIX, para a Europa, e do século XX, para o caso argentino, se preocupa com a formação de uma história nacional, principalmente em países onde a unificação se deu tardiamente.

Com a narrativa historiográfica ocorre um processo análogo, já que, dependendo das intenções (conscientes ou não) do historiador, algumas características do personagem podem ser exaltadas em detrimento de outras, e o contínuo processo de reconstrução da memória pode fazer com que outros historiadores, com outras intenções, ressaltem, por sua vez, facetas não consideradas do mesmo indivíduo. Ao mesmo tempo, e quando a intenção é o elogio, tem-se uma espécie de modelo de construção textual, colocada nos seguintes termos por Joël Candau (2012, p. 143):

A prosopopeia memorial apresenta várias características de *Exemplum*: idealização, personagens-modelos nos quais são mascarados os defeitos e enaltecidas as qualidades, seleção de traços de caráter julgados dignos de imitação, ‘lendas de vidas’ *post mortem* que podem fabricar [...], transcendendo as qualidades pessoais do defunto ‘através de um modelo que combina arquétipos e estereótipos’ etc. A emulação dos grandes homens do passado pode então

manifestar-se a partir de formas de tanatocracia ou, mais comumente, por tentativas de panteonização, que serão sempre jogos identitários para o grupo, sociedade ou nação.

É a partir da ideia do *exemplum* que gostaria de introduzir, neste texto, a análise do *Ensayo* (1920). Embora a obra refira-se, também, à Revolução de Maio –principalmente a seus aspectos sociais e econômicos–, a trajetória de Moreno encontra-se diluída no texto. É notório que tal estratégia narrativa possuía um objetivo muito bem definido, exposto já no prefácio intitulado *Una palabra*:

Obrero de un programa colectivo de construcción del pasado argentino, este libro es fruto de pacientes investigaciones realizadas en nuestros archivos. No es sino un ensayo, como dice lealmente su título. Las fundadas observaciones que se formulen y nuevas pruebas documentales que se publiquen, podrán rectificar o integrar la visión de la escena y de los hombres de un momento de nuestra historia, que el autor ha contemplado. (Levene, 1920, Tomo I, p. VII, grifos meus).

No trecho acima, Levene assume a intenção de construção de um passado para a Argentina, em um momento importante para a compreensão das possíveis intenções do historiador ao evocar a trajetória de Moreno em 1920. Acredito que a maior intenção do autor seja apontar Moreno como um dos representantes do pensamento liberal latino-americano de inícios do século XIX. Esta inflexão fica mais clara ao analisar-se o texto como um todo.

A obra é dividida em diversos capítulos, cuja organização se dá em ordem cronológica, iniciando já nas últimas décadas do século XVIII –com a criação do Vice-reino do Rio da Prata e as reformas borbônicas, bem como o nascimento de Moreno–, embora tenha por foco os acontecimentos ocorridos entre os anos de 1806 e 1810. Ainda no primeiro capítulo, Levene discorre, em certa medida, sobre o que considerava o processo de emergência de uma noção de nacionalidade nos domínios coloniais espanhóis ainda antes da Independência. Para tanto, constrói seu raciocínio alegando que aconteceram outras revoltas entre os séculos XVI e XVIII. Entretanto, “faltaba al organismo que tales conmociones sufría la puberdad física y el desarrollo económico, que las revisten de su verdadero valor como exponentes de necesidades colectivas” (Levene, 1920, Tomo I, p. 2).

Para o autor, é a consciência das necessidades coletivas, de uma determinada população, bem como uma unidade territorial ou cultural que iniciam o processo de formação das nacionalidades, tão importante para o posterior processo de independência. Para tal constatação, Levene baseia-se, principalmente, no caso europeu, cujos diferentes Estados foram construindo suas nacionalidades com o passar de vários séculos:

La nacionalidad es siempre una unidad espiritual sin duda, pero se eleva sobre la base de unidades físicas fundamentales. A veces, es el territorio que, a manera de continente, imprime formas determinadas al contenido; no obstante la variedad geográfica, otras veces operan los intereses comunes, que derivan del medio y fuentes de producción, y del vínculo de las partes reunidas en los puntos de circulación o exportación de la riqueza. Cuando estas unidades físicas (geográfica,

económica o étnica) se han consolidado, otras de carácter psicológico y moral integran la obra de la nacionalidad. En términos generales, éste ha sido el proceso de la formación de los estados europeos del occidente durante los siglos XIII al XV; de la Europa del centro, que se prolonga hasta los sucesos del 70, y de las nacionalidades de la Europa oriental (Levene, 1920, Tomo I, p. 3, grifos meus).

Neste sentido, o autor transplanta um “modelo” de nacionalidade –que é discutível, dadas as particularidades das diferentes regiões da Europa– para a América platina de finais do século XVIII. E vai mais longe: aponta que tal processo se deu a partir da definição das “unidades físicas”, fusão das raças, desenvolvimento econômico e primeiras manifestações de consciência social.

Tal ha sido el proceso de nuestra nacionalidad. Con la época del virreinato se inicia un ciclo de intensa evolución histórica, definiéndose las ‘unidades físicas’, la fusión de razas operada en el período precedente y el desenvolvimiento de orden económico; y aparecen en todos los puntos del territorio las primeras manifestaciones de la conciencia social.

En un medio geográfico y económico de destacada variedad, la sociedad del Plata ha evolucionado con lentitud hasta mediados del siglo XVIII. Débiles eran las reacciones acusadas por el inmenso organismo cuyas distintas partes se diferenciaban entre sí por virtud de los peculiares caracteres de cada región (Levene, 1920, Tomo I, p. 3).

A nacionalidade surgiria, assim, a partir da consciência social surgida por conta das necessidades das populações. As diferentes regiões, com suas especificidades, teriam constituído nacionalidades distintas já durante o período colonial. Fato é que tais afirmações podem ser bastante relativizadas ao analisarem-se as acepções do vocábulo *nação* no século XVIII. Para Nora Souto e Fabio Wasserman (2008, p. 83, grifos meus), havia, à época, diversos significados para o conceito: “por un lado hacía referencia al lugar de nacimiento, empleo ya registrado en el ámbito de las universidades y los concilios eclesiásticos medievales”, era utilizado para “distinguir a una *población caracterizada por una serie de rasgos étnicos o culturales como lengua, religión o costumbres*” e, também, para “designar a *poblaciones que compartían unas mismas leyes o debían obediencia a un mismo poder, acepción política* que había comenzado a difundir desde principios del setecientos”.

É importante notar que, nestas três acepções, há diferenciações entre uma identidade étnica que atribua traços de nacionalidade a uma determinada população e a questão política de uma delimitação territorial e administrativa arbitrária, que pode agregar, sob o mesmo governo, populações muito diferentes do ponto de vista de seu caráter identitário e, portanto, nacional. Neste sentido, pode-se questionar a ideia de formação de uma nação ainda durante o período colonial, pela própria imprecisão do termo. Afinal, quais seriam os traços tão marcantes das características apontadas por Levene (definição das “unidades físicas”, fusão das raças, desenvolvimento econômico e primeiras manifestações de consciência social) que caracterizariam como nação os territórios do Rio da Prata e que os diferenciariam de outros vice-reinos espanhóis? É a partir destes questionamentos que

Souto e Wasserman (2008) apontam a ideia de construção, lenta e contínua, da ideia de nação na região platina, impulsionada, principalmente, pelos diferentes Estados formados a partir do processo independentista.

Os argumentos utilizados pelo autor para defender sua tese sobre o surgimento do sentimento de nacionalidade na região do Rio da Prata aponta para uma tentativa de demonstrar ao seu leitor que a população da região passou, aos poucos, a tomar consciência da possibilidade de um governo autônomo. Entretanto, como afirma Chiaramonte (1993, p. 50), “El afán por afirmar los débiles estados surgidos del derrumbe ibérico, fomentando la conciencia de una nacionalidad distinta, propósito explícito en esa historiografía, facilitó la generalizada suposición de que la Independencia fué fruto de la necesidad de autonomía de nacionalidades ya formadas”. É a partir deste pressuposto de uma identidade nacional que anseia por autonomia que Levene acaba por construir sua argumentação sobre Moreno, ao apontar que o líder revolucionário possuía um projeto político liberal para a nova nação que emergiria, fomentado pela circulação de ideias entre os dois lados do Atlântico nas décadas anteriores.

Levene, ainda no início do primeiro tomo, aponta que no final do século XVIII e inícios do XIX, diversos fatores contribuíram para a preparação do clima intelectual que fomentou o movimento independentista, entre eles “la filtración cada vez más penetrante de la filosofía y economía liberal”, bem como “la irradiación contagiosa de la independencia de las colonias de la América del Norte” e “las nuevas ideas que la Revolución francesa había esparcido por el mundo fueron asimiladas con rapidez y se incorporaron a la vida orgánica de la naciente sociedad”. Por fim, cita “la activa y nueva política inglesa en la América española, la creciente entrada de extranjeros, fomentada especialmente por la legislación sobre comercio libre de negros, aceleraron el desenvolvimiento social que se venía cumpliendo en el imperio indiano” (Levene, 1920, Tomo I, p. 18-19).

Nas páginas seguintes de seu estudo, Levene vai agregando informações sobre a formação de Moreno, bem como das ideias por ele proferidas em seus primeiros escritos. Ao falar sobre as leituras feitas pelo líder revolucionário enquanto cursava a Universidade de Chuquisaca, comenta: “En uno de los más conspicuos representantes de la generación revolucionaria del Plata, Mariano Moreno, acaso han tenido tanta significación política las lecturas y comentarios del *Contrato social* de Rousseau, como de la *Política indiana* de Solórzano” (Levene, 1920, Tomo I, p. 39). Mais adiante, analisa a *Disertación jurídica sobre el servicio personal de los indios en general y sobre el particular de Yanaconas y Mitarios* (1802), escrita por Moreno para um de seus exames do curso. O historiador aponta que o texto inicia com uma defesa da liberdade dos indígenas, que se torna, aos poucos, um estudo sobre a condição do índio na América, focando os casos das populações de Yanaconas e Mitas. Levene termina a análise do texto com a seguinte afirmação: “De más carácter jurídico que histórico y de más valor político que jurídico, la *Disertación* doctoral de Mariano Moreno es como su profesión de fe. Vibran en estas páginas de adolescente las pasiones dominantes de su vida: la justicia y la libertad. Así iniciaba su vida pública confesando sus ideas liberales y su amor por los humildes” (Levene, 1920, Tomo I, p. 86).

As diversas referências às ideias das revoluções na França e na América do Norte, bem como as citações do conceito de liberalismo e das ideias de liberdade e justiça contribuem para formar a imagem de um Moreno que o autor quer ilustrado, preocupado com

questões sociais e, ainda, liberal. Talvez a chave para o sucesso desta representação seja a repetição destas características intelectuais do revolucionário ao longo do texto, reforçando, ao longo de quase setenta páginas, a importância destes conceitos na trajetória do personagem. Este afincamento de Levene em corroborar sua tese aponta para uma necessidade do momento histórico vivido pela Argentina, já mencionado anteriormente, no qual nasceu, cresceu e tornou-se historiador, onde poderia ser útil, para legitimar o presente, apontar o sucesso dos ideais da Ilustração e do liberalismo já desde a época revolucionária.

Na sequência, Levene passa a dissertar sobre as causas do movimento e, também, sobre a própria Revolução de Maio, utilizando-se de longas páginas para comentar, de forma bastante detalhada, todos os passos seguidos pelos revolucionários. Note-se, entretanto, que, já no segundo tomo da obra, o historiador atribui a Moreno o papel de espectador em alguns dos acontecimentos, embora atribua a este personagem outro papel no processo que, para o autor, parece ainda mais importante:

Fué un espectador simplemente, pero sus miras de hombre superior debieron desplegarse desde el 22 de mayo, para abarcar la vastedad del cuadro. Y cuando por el imperio de las circunstancias pasó a ocupar un cargo de responsabilidad, llenó el vacío señalado, mezclándose con la multitud, pero no en el medio, sino a su frente; fué el *director espiritual de la revolución* (Levene, 1920, Tomo II, p. 70-71, grifos meus).

Tomando Moreno como *director espiritual*, Levene leva seu leitor a considerar o revolucionário como o pensador da Revolução, aquele a quem se atribuíram as diretrizes intelectuais dos feitos dos homens tidos como próceres de Maio. Tal inflexão é importante, já que, dada a prematura morte de Moreno, este não pôde participar, como militar, da guerra de independência iniciada, atuação esta que logrou honras para indivíduos como Manuel Belgrano e José de San Martín. Atribuir um papel tão relevante ao personagem estudado, em detrimento de outras possibilidades, faz com que Levene possa inscrever seu personagem no panteão dos revolucionários que merecem ser lembrados pela nação argentina a partir de um outro registro, o de um homem dedicado a trabalhar pela causa revolucionária a partir de suas ideias.

Exemplo desta inflexão se deu também, quando da instituição de um monumento dedicado ao próprio Moreno em 1910 pela Comisión Municipal del Centenario de Buenos Aires, que, para a comemoração dos cem anos da Revolução, o solicitou ao artista Miguel Blay y Fábregas e que foi assentado nos limites da Plaza del Congreso. Segundo Aguerre (2005, p. 55, grifos meus), o monumento possui as seguintes características:

La misma representa a la figura del prócer situada en la cima de un alto basamento en piedra irregular, *concebido a la manera de una montaña*. Mariano Moreno, sedente y representado con la vestimenta de la época, presenta una actitud de fuerza y pujanza al mirar hacia el horizonte con su rostro altivo. Apoya su puño izquierdo cerrado, casi contenido, en la rodilla izquierda. *Su mano derecha, en cambio, toma una pluma, reflejando así su oficio de escritor*. En cuanto a la utilización de recursos simbólicos merece destacarse la presencia

del cóndor, que vuela por detrás y a los pies de la figura de Moreno, *demonstrando así el artista que el pensamiento del homenajeadó resultaba difícil de superar*, aun por el rey de los Andes.

Tal processo de eleição de um personagem por uma comissão a ser lembrado, a elaboração de um projeto ou esboço de um monumento, a contratação de um artista, a escolha de um espaço onde assentá-lo, faz parte de uma pedagogia da memória nacional, onde cada elemento representa um aspecto da trajetória ou atuação do indivíduo. Como assinalado na citação acima, a pluma na mão de Moreno reflete seu ofício de escritor, e a presença do condor simboliza o fato de que o pensamento do revolucionário era difícil de ser superado. Tais aspectos refletem o reconhecimento de que a atuação do personagem não se deu no âmbito militar da guerra de independência, como no caso de outros líderes do acontecimento, mas sim do ponto de vista intelectual, e reforçam a ideia de que Moreno deve ser lembrado por estas características.

O fato de que a biografia de Moreno está diluída ao longo do texto do *Ensayo* (1920) abre espaço privilegiado de análise dos documentos escritos pelo próprio biografado, um dos poucos revolucionários do período que contou com uma efetiva produção de textos que traziam no seu conteúdo um projeto de construção para o Estado argentino. Seus escritos são associados à Ilustração, principalmente por conta das ideias neles contidas e das associações, já vistas anteriormente, às leituras de autores como Rousseau. Por outro lado, e justamente por tais associações, Levene procura nos escritos e no pensamento de Moreno o pensamento liberal que, segundo o autor, teria guiado a Revolução de Maio. Talvez o principal problema da obra de Levene resida no fato de que o autor dá grande importância à figura e ao pensamento de Moreno como construtor de um projeto de revolução, que acaba por ignorar as demais forças políticas atuantes no momento, muitas das quais ou não queriam uma efetiva independência, ou procuravam garantir a manutenção do *status quo*. Esta crítica leva ainda a outra percepção sobre o uso que Levene faz dos documentos por ele utilizados para a reconstituição da Revolução. Como secretário da primeira Junta de Governo, Moreno produziu grande quantidade de documentos que, por conta do cargo que ocupava, levavam sua assinatura. Penso que a indicação de Moreno para este cargo tenha se dado justamente por conta da experiência que este adquiriu durante sua atuação como advogado, quando, como assinalado anteriormente, auxiliava alguns civis na escrita de documentos necessários para questões particulares. Ao mesmo tempo, por ser advogado, evidentemente dominava questões legais.

Neste sentido, é exatamente o fato de os documentos da Junta serem assinados por Moreno o que pode ter provocado uma confusão (intencional ou não) por parte de Levene, pelo fato de que, ao encontrar a assinatura de Moreno nos documentos, o historiador atribua a *autoria* do mesmo ao revolucionário, embora o *conteúdo* possa ser (e provavelmente é) de construção coletiva, com a participação dos demais membros da Junta. É importante notar que, à época, a noção de autoria não era a mesma que temos atualmente e poderia haver uma grande diferença entre ser *autor* ou *redator* de um texto. Para Roger Chartier (2010, p. 16):

[...] supõe-se uma relação originária e indestrutível entre a obra e seu autor. Ora, uma ligação como essa não é universal nem imediata, pois, se todos os textos foram realmente escritos ou pronunciados por alguém, nem por isso todos são atribuídos ao nome de uma pessoa. [...] nos obriga a abandonar a tentação de, implícita e indevidamente, considerar como universais categorias cuja formação ou uso são historicamente bastante variáveis.

A relação entre autoria de um discurso e a colocação deste em formato escrito, seja manuscrito ou impresso, é mais complexa do que parece. O fato de que o texto conte com a assinatura apenas de Mariano Moreno não garante que este tenha sido o único autor do texto, que pode ter sido elaborado em grupo e que pode ter sofrido uma série de adições e modificações à medida que foi sendo copiado.

Assim, ao eleger o revolucionário como o mote para suas investigações sobre a Revolução de Maio, Levene acaba alçando-o ao papel de principal pensador do movimento, principalmente por conta da grande quantidade de documentos que assinou. Isto se dá, ainda, em um momento onde a Argentina, enquanto nação, viu-se, após um período de predomínio de políticas liberais, inserida em um contexto de imigração massiva, emergência de grupos radicais, que chegaram ao poder, Reforma Universitária e outros conflitos. Levene, no crescimento de seu prestígio profissional, recupera Moreno e o alça ao papel de um homem que possuía um projeto político para a nação em formação, que era liberal e que se afastava da tradição espanhola de governo. A necessidade advinda da identidade nacional em gestação teria feito com que Moreno, como escritor, se utilizasse das ideias, e não da força, para atuar em prol da causa americana.

Notas

1. Segundo Eduardo Escudero (2010, p. 51), “En la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales obtuvo su doctorado mediante una tesis que estudiaba las ‘Leyes Sociológicas’, en donde (...) postula la necesidad de estudiar los hechos sociales en su complejidad a partir de un abordaje ecléctico, tomando elementos de las diferentes corrientes sociológicas (...)”. Su actividad profesional tuvo facetas bien definidas y ampliamente desarrolladas: la docencia en Historia, Sociología y Derecho y la investigación histórica”. É necessário mencionar, contudo, que o autor não cita o título da tese defendida por Levene, considerando apenas a temática.
2. Foram seus colegas na Facultad de Derecho y Ciencias Sociales homens como Emilio Ravignani, Diego Luis Molinari, Luis Maria Torres e Rómulo Carbia (Devoto & Pagano, 2009).
3. A Nueva Escuela Histórica se destacava, em primeiro lugar, por sua vinculação tanto com universidades, onde seus membros atuavam como professores, quanto com instituições leigas que valorizavam o conhecimento histórico, como o Instituto Ravignani e a Academia Nacional de la Historia. E, em segundo lugar, pela campanha de profissionalização da disciplina histórica, o que explica as reivindicações para que somente historiadores, com a devida formação acadêmica, ocupassem postos de ensino e de pesquisa. Além disso, tinha como principal característica o rigor metodológico e a crítica às fontes. Observa-se, ainda,

que os historiadores da Nueva Escuela buscavam realizar as discussões acerca dos conteúdos e resultados de suas obras, corroborando ou rechaçando hipóteses, não apenas no ambiente institucional ao qual estavam vinculados, mas, também, e principalmente, através das “redes de crítica”. Entre os principais nomes filiados mesma, destacam-se Emilio Ravignani, Ricardo Levene, Diego Luis Molinari, Rómulo Carbia e José Torre Revello, entre outros.

4. Foi sob seu comando que, em 1938, a instituição foi reconhecida oficialmente e denominada Academia Nacional de la Historia Argentina (ANH).

5. Lavisse (1842-1922) foi um dos principais nomes da escola metódica francesa. Dedicou-se, a partir do ano 1900, à publicação da monumental coleção intitulada *Histoire de France*, que serviu de modelo a diversos historiadores, inclusive o próprio Levene. Lavisse também escreveu manuais escolares de História.

6. Eduardo Escudero (2010, p. 56-57, grifos meus) aponta que “Con tal cúmulo de actuaciones profesionales e institucionales, al llegar el decisivo año 1945, y transcurrida la década del treinta, *Ricardo Levene no sólo estaba en la cumbre de su carrera profesional y desempeñaba múltiples cargos en diferentes instituciones, sino que ocupaba, sin duda, un lugar relevante en el mundo cultural e historiográfico argentino*. A pesar de la crisis institucional provocada por el Golpe de Estado de 1930 y las incertidumbres políticas e ideológicas del período 1930-1945, el ascenso institucional de Levene no conoció. Muy por el contrario, *su carrera se afianzó y el historiador intervino desde y en el Estado en tanto mentor decisivo*.”

7. Utilizar-me-ei, a partir deste momento, da abreviatura *Ensayo* (1920) para me referir à obra de Levene aqui analisada. Tal estratégia visa uma maior fluidez do texto e a tentativa de evitar repetições desnecessárias do título completo do trabalho.

8. Estas pessoas chegaram ao país a partir de duas grandes ondas, que tinham características diferentes: “[...] a imigração de massas na Argentina ocorreu em duas grandes ondas até a Primeira Guerra Mundial: a primeira foi na década de 1880, período em que imigrou o maior número de famílias e a porcentagem de retorno foi menor em todo o período estudado. O grande número deles era de colonos decididos a aproveitar as possibilidades que eram oferecidas pelas terras disponíveis, dada a expansão da fronteira e os altos preços de grãos para os custos de produção argentina. Já a segunda grande onda migratória se deu nos primeiros anos do novo século, cujos traços não foram diferentes dos do período anterior” (Lopes, 2012, p. 22-23).

9. Uma das principais questões a ser considerada no tocante à imigração diz respeito à integração destas pessoas à sociedade argentina. Se sua chegada coincidiu com um grande crescimento econômico, muito bem-vindo neste contexto, por outro lado, estes grupos não possuíam uma conexão identitária com o passado argentino. Antes do influxo migratório, grande parte da população argentina era composta por grupos indígenas e seus descendentes. Além disso, havia uma grande miscigenação entre brancos, negros e indígenas. Os imigrantes, em sua maioria europeus, participaram de uma política de branqueamento na Argentina. Para além da questão da inserção destas pessoas na sociedade argentina, era necessário, para uma efetiva política de integração, que esta população conhecesse a história do país no qual passava a residir e, também, se identificasse com esse passado. Tais questões se tornaram ainda mais prementes quando das comemorações do centenário da Revolução de Maio, em 1910, momento em que a construção de uma memória sobre o fato histórico em si e sobre a construção de uma nação se tornou importante.

10. No porto de Buenos Aires desembarcaram delegações vindas de Nova York, Amsterdã, Marselha, Gênova, Liverpool, Japão, etc. Os embaixadores considerados mais ilustres foram hospedados em palácios bonaerenses: Isabel de Bourbon ficou hospedada no palácio de Bary, na avenida Alvear, por exemplo. O presidente do Chile foi recebido em um palco no Paseo de Julio. Já o vice-presidente do Peru assistiu ao desfile militar do dia 25 de maio na Plaza de Mayo. As delegações foram, também, convidadas a assistir a uma apresentação do barítono italiano Titta Ruffo no Teatro Colón.

11. Foram convidados para a ocasião os espanhóis Jacinto Bonavente, Vicente Blasco Ibáñez e Ramón del Valle Inclán e os franceses Georges Clemenceau, Anatole France e Jean Jaurès. Segundo Luna (2010, p. 183), algumas destas visitas resultaram em relatos posteriormente publicados: "Algunos escribieron luego de la visita sus impresiones: *La Argentina y sus grandezas*, de Blasco Ibáñez, y *Notas de viaje por la América del Sur*, de Clemenceau, ex primer ministro francés que volvió a su tierra vivamente impresionado por su descubrimiento de nuestro país".

12. Segundo Luna (2010, p. 181, grifos no original), "Las organizaciones de trabajadores habían aprovechado para pedir que se derogara la Ley de Residencia y que regresaran al país los dirigentes expulsados. Ante el fracaso del pedido, la Confederación Obrera Regional Argentina declaró la huelga general, y el 1º de Mayo los discursos fueron de encendida protesta. La huelga fue anunciada para el 18, y la respuesta del gobierno no se hizo esperar: el 13 fueron detenidos los redactores de los periódicos obreros, al tiempo que diputados y senadores debatieron la posibilidad de declarar el estado de sitio. Un grupo de ciudadanos asumió la represión: encabezados por el barón Demarchi, Carlos Carlés, el capitán Lara, Juan Balestra y Pedro Luro incendiaron *La Protesta*, el diario anarquista. También saquearon *La Vanguardia*, aunque los socialistas no habían adherido a la huelga. La medida de fuerza duró tres días, mientras eran encarcelados unos quinientos dirigentes obreros y el estado de sitio atemorizaba a los manifestantes". Note-se que não era apenas o Estado que atuava na repressão de greves, mas, também, opositores dos movimentos de operários.

13. A memória não valoriza o fato em si, mas a representação, o significado que o mesmo tem para a sociedade em questão e poderá ter para as próximas gerações. Embora o grupo de indivíduos seja mutável, dada a condição da existência humana, as representações acerca dos fatos vividos podem ser compartilhadas, repassadas de geração em geração e, perpetuadas, estando sempre mediadas pelo ambiente cultural e social às quais se encontram vinculadas (Candau, 2012; Halbwachs, 1990). Ainda mais: uma sociedade, mesmo que não tenha vivido determinados fatos que se encontram muito afastados no tempo, pode utilizar-se da História e dos fatos vividos pelos seus antepassados para preencher as lacunas, chegando, inclusive, a "reinventar" um passado e suas representações sobre o mesmo (Halbwachs, 1990).

14. O autor revisitou a trajetória de Moreno nas obras *Significación histórica de Mariano Moreno* (1938) e *El pensamiento vivo de Mariano Moreno* (1948).

15. O cerne daquilo que conhecemos como Revolução de Maio dá-se entre os dias 22 a 25 de maio de 1810, embora seja preciso recuar até alguns dias antes para compreender os principais acontecimentos. Entre os dias 18 e 20 de maio, ao receber a notícia de que a Espanha havia caído nas mãos do exército francês, os colonos bonaerenses exigiram ao Vice-rei um Cabildo Abierto com o objetivo de discutir as decisões a serem tomadas a

partir de então. A sessão do Cabildo transcorreu a partir do dia 22 até a madrugada do dia 23 de maio. No dia 24, foi apresentada uma proposta para a formação da Junta que tinha como presidente o Vice-rei Cisneros. Embora a proposta tenha sido aceita num primeiro momento, na noite do mesmo dia Cornelio Saavedra e Juan José Castelli, então membros dessa primeira formação da Junta, apresentaram suas renúncias exigindo a total deposição do Vice-rei e a formação de um novo corpo governativo sem a presença do mesmo. Neste sentido, no dia 25 de maio apresentou-se uma nova formação para a Junta, que tinha como presidente Cornelio Saavedra. Embora este tenha sido apenas o início do processo independentista no Rio da Prata –que terá, ainda um longo caminho até a efetiva independência das antigas colônias– o período compreendido entre os dias 22 e 25 de maio de 1810 é considerado o momento fundante da nação, por conta da formação do primeiro governo que não reconhecia a autoridade espanhola sobre a região, mesmo que a Junta tenha jurado fidelidade a Fernando VII como recurso de legitimação.

Referências

- Aguerre, M. (2005). Lazos de bronce y mármol. In: Aznar, Yayo; Wechsler, Diana (Comp.). *La memoria compartida: Espanha y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural: 1898-1950*. Buenos Aires: Paidós, p. 47-76.
- Beired, J. (2009). O hispano-americanismo historiográfico: Espanha e América na perspectiva de Ricardo Levene e Rafael Altamira. *História Unisinos*, 13, p. 43-53.
- Bernheim, C.T. (1998). La reforma universitaria de Córdoba, *Educación superior y sociedad*, 9 (1), p. 103-127.
- Candau, J. (2012). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.
- Chartier, R. (2010). Escutar os mortos com os olhos, *Estudios Avanzados*, 24 (69), p. 7-30.
- Chiaromonte, J. C. (1993). El problema de los orígenes de los Estados hispanoamericanos en la historiografía reciente y el caso del Río de la Plata, *Anos 90*, 1, p. 49-83.
- Devoto, F., & Pagano, N. (2009). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Escudero, E. (2010). *Ricardo Levene: políticas de la Historia y de la Cultura 1930-1945*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Fradkín, R.O., & Gelman, J. (Org.) (2010). *Doscientos años pensando la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gaut Vel Hartman, S. (2010). *Bicentenario 1810-2010. Pensamientos que hicieron la patria. Mariano Moreno, Manuel Belgrano, Cornelio Saavedra, Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Levene, R. (1920). *Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno*. (2 Tomos). Buenos Aires: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.
- Lopes, M. B. (2012). *O Museo Nacional de la Inmigración: História, memória, representação. Buenos Aires, 1985-2003*. São Leopoldo: Oikos; UNISINOS.
- Luna, F. (2010). *Historia integral de la Argentina*. Vol. 10. El largo camino a la democracia. Buenos Aires: Booket.

- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social, *Estudos Históricos*. 5 (10), p. 200-212.
- Shumway, N. (2008). *A invenção da Argentina. História de uma ideia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB.
- Souto, N., & Wasserman, F. (2008). Nación. In: Goldman, N. Lenguaje y Revolución. *Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Resumen: Este trabajo tiene por objetivo analizar la obra *Ensayo Histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno (1920)*, escrita por Ricardo Levene (1885-1959), profesor y miembro de la Junta de Historia y Numismática; obra inserta en el contexto de las conmemoraciones del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810 donde se utilizó la trayectoria de uno de los principales líderes de Mayo para disertar sobre la importancia del Liberalismo para la Revolución. Se pretende analizar las narrativas que Levene construyó sobre la Revolución de Mayo y sobre Mariano Moreno buscando comprender la memoria que construyó acerca del hecho histórico y del personaje así como también sobre la importancia de tales construcciones para el momento que atravesaba la Nación.

Palabras clave: Ricardo Levene - Mariano Moreno - Historiografía argentina - Memoria - Conmemoración.

Abstract: This work aims to analyze the *historical essay on the Revolution of May and Mariano Moreno (1920)*, written by Ricardo Levene (1885-1959), professor and member of the Board of History and Numismatics, and inserted in the context of the celebrations of the centenary of the May Revolution of 1810, where he used the trajectory of one of the leading May leaders to discuss the importance of liberalism to the Revolution. It is intended here to analyze the narratives that Levene built on the May Revolution and Mariano Moreno, trying to understand the memory that he built on the historical fact and the character as well as the importance of such constructions for the moment lived by the nation.

Keywords: Ricardo Levene - Mariano Moreno - Argentine historiography - Memory - Celebration.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Los fantasmas del artista: Infiernos cotidianos y lo que no pudo ser. Historia y memoria en la obra del pintor Esteban Marconi

Margarita Eva Torres * y María Gelly Genoud **

Resumen: Este artículo reflexiona acerca de cómo se vinculan la historia, la memoria y el arte, a partir del testimonio y obra del artista Esteban Marconi. Se recupera el valor del arte como herramienta política que puede recobrar el pasado, deconstruir significados y abrir nuevos modos de percepción. Todo sujeto es protagonista de la construcción de la memoria social que se teje en una compleja trama de intersubjetividades que arrastra voces y relatos de otros tiempos. Así, el trabajo del artista tiene una doble dimensión: es una creación individual que implica a otro que lo recibe, quien, a su vez, la reconstruye en un juego dialéctico donde el sentido está vivo, se comparte y resignifica.

Palabras clave: Arte - Historia - Subjetividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 270]

(*) Profesora y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Doctoranda en Comunicación Social por la UNLP. Profesora Adjunta Jefa del Taller de Producción Textual de la carrera de Psicología de la UNLP y docente de la cátedra de Teoría de la Educación del Profesorado en Comunicación Social de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la UNLP. Correo electrónico: margameis@yahoo.com.ar

(**) Profesora y Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Licenciada y Doctoranda en Comunicación por la UNLP. Maestranda en Comunicación y Cultura (cohorte 2012-2013) (FCS-UBA). Jefa de Trabajos Prácticos en el Taller de Producción Textual de la carrera de Psicología de la UNLP. Correo electrónico: gellygenoud@yahoo.com

Introducción

La memoria despierta para herir a los pueblos dormidos que no la dejan vivir libre como el viento (León Gieco).

La historia y la memoria son dimensiones estructurales de la existencia humana. Todas las personas nacen en una determinada época y contexto socio-cultural que habrá de condicionar, inevitablemente, su forma de interpretar los hechos del mundo. Por eso, la lectura sobre las circunstancias de la vida nunca puede ser neutra, puesto que contiene juicios de otros que influyen en la construcción de la cosmovisión individual.

Los hechos del pasado están presentes en la memoria social que, a su vez, es resignificada por cada sujeto desde su experiencia vital. Por su parte, la historia de la sociedad es la historia de los hombres que le atribuyen sentido a los hechos y esto se traduce en prácticas y narrativas, mediante las cuales se van cristalizando modos de habitar el mundo. Por eso “no es lo mismo hacer memoria que hacer historia, ni toda memoria, por cierto tampoco cualquier historia, habilita una reflexión crítica sobre el pasado y el presente” (Crenzel, 2010, p. 3).

Reconstruir la memoria no es exclusivo de los historiadores. Lo hace cada sujeto para atarse a su presente y proyectar su futuro. El filósofo francés Giles Deleuze (1985) sostuvo que “en vez de una memoria construida como función del pasado que transmite un relato, asistimos al nacimiento de la memoria como función del futuro que retiene lo que sucede para convertirlo en el objetivo venidero de la memoria” (p. 77). Se asume que todo sujeto, en tanto histórico, es protagonista de la construcción de la memoria social que se teje en una compleja trama de intersubjetividades que arrastran voces y relatos de otros tiempos. Eric Hobsbawm afirma que,

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven (Hobsbawm, 2005, p. 13).

Desde esta perspectiva se recuperará el valor del arte como herramienta política que, vinculada a la historia y la memoria, puede recobrar el pasado, de-construir significados naturalizados y abrir nuevos modos de percepción de lo dado.

En la construcción de la memoria social, los artistas juegan un papel fundamental porque al crear, no sólo visibilizan su subjetividad sino que recuperan, a través de su experiencia, el sentir de muchos otros que con él –y también con su tiempo– habrán de identificarse. Así, el trabajo del artista tiene una doble dimensión: es una creación individual que implica a otro que lo recibe, quien, a su vez, la reconstruye en un juego dialéctico donde el sentido está vivo, se comparte y resignifica. En esta línea, Diego Brodersen –periodista y crítico de cine–, manifiesta que

Desnudar el alma de un artista –de cualquier rubro o filiación–, implica investigar posibles orígenes y causas de tal o cual rasgo o patrón, las razones del interés por ciertos tonos y temas, las marcas de nacimiento y las evoluciones ulteriores, como si el autor aportara momentáneamente las vestiduras y actitudes de un psicólogo de las fuerzas éticas y estéticas de la creación (Brodersen, 2018, s/p).

Este artículo se centra en el relato de un creador, por entender que el testimonio constituye un dispositivo de construcción de la memoria colectiva que expone una emocionalidad y sentidos de la experiencia particular. Con Fernando Bárcena y Joan-Carles Mélich se concibe que

La subjetividad se convierte en subjetividad humana no solamente cuando el sujeto individual es capaz de decidir cómo debe ser y cómo orientar su vida, sino también cuando es capaz de dar cuenta, además, de la vida del otro, cuando responde del otro, de su sufrimiento y de su muerte (Bárcena y Mélich, 2000, p. 17).

A partir del análisis de la obra y la significación del quehacer del artista plástico, escenógrafo y músico oriundo de la ciudad de La Plata, Esteban Marconi, se reflexiona sobre la potencialidad del arte como herramienta de recuperación de la memoria. La pintura retrata un pasado que retoma para denunciar las consecuencias de un progreso trunca-do. Tomando las ideas del historiador del arte Georges Didi-Huberman, Florencia Basso sostiene

Que cuando estamos ante una imagen, estamos ante un tiempo complejo, ante un «montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos» (2011: 39) [*sic*]. En este sentido, plantea un abordaje crítico de la imagen desde los diferenciales de tiempo, desde las anacronías que surgen en esta proliferación de tiempos diversos (Basso, 2015, p. 4).

Pese a la certeza de lo inasequible del pensamiento y de la contingencia de lo humano, se bucea en el sentir del artista desde la exploración de su universo de representaciones. Entrevistado por las autoras, Marconi sostuvo que le entristece saber que hay enormes talentos que nunca se van a desarrollar, dejando ver su posición política que vincula a las condiciones materiales de existencia con las posibilidades de la producción artística.

En su taller *La libertad: Fábrica de artistas*, el pintor de 36 años recrea los recuerdos de su infancia y, como entonces, sigue maravillándose al ver cómo el naranja del atardecer puede transformar la pared de un baldío. El impacto de la luz en los objetivos siempre fue una atracción y a través de la pintura no sólo se nutre de aquellas sensaciones personalísimas sino que es capaz de visibilizar los relatos colectivos en torno a los sueños y expectativas que en otras épocas estaban vigentes y hoy ya no.

A los 11 comenzó a estudiar pintura con un profesor autodidacta que lo inició en el arte de imitar y no pasó mucho tiempo para que se hiciera de su primer bastidor y óleos. Marconi se declara pintor porque

Fue el color y la pintura lo que siempre me hizo sentir plácidamente; las manchas e imitar lo que veía, porque el dibujo es una abstracción, son líneas que no existen. No estamos hechos de líneas, lo que vemos son planos de colores y la pintura tiene mucho que ver con eso (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).



Esteban Marconi.
Foto cedida por el
artista (1998).

El artista recordó que en su infancia, “sólo se veían dos canales de televisión, pero justo en ese momento empezó a salir el programa televisivo *Caloi en su tinta*, con animaciones experimentales. Me volví loco y empecé a dibujar” (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

Estudió la carrera de Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes con orientación Escenografía en la Universidad Nacional de La Plata y también se especializó en animación. Para ello, asistió a la Escuela de Cine de Avellaneda donde se recibió de animador. No obstante recalcó que todas las aristas de su hacer, se anclan en la pintura porque lo que le gusta son los colores y los climas. “Soy un enamorado de los climas melancólicos, de los días de neblina, los atardeceres, las mañanas y de las luces del invierno con sus naranjas” (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

Marconi respira en su tiempo con un aire que arrastra milenios en los que otros hombres han sido y sentido, en los que se han replicado proezas e injusticias, y por eso se vuelve –tal vez sin proponérselo–, un medio que permite oír voces sepultadas, rememorar nombres y desnudar la brutalidad que, como la belleza, es inherente a la condición humana. Una obra de arte conmueve no solamente por lo que explícitamente muestra sino por los sentidos que despierta, por las memorias que reconstruye y porque devuelve la historia social de un modo particular. El artista trabaja en su tiempo siendo un restaurador de lo que fue. Mario Benedetti (1998), al respecto dice que “si pudiera elegir mi paisaje/ de cosas me-

morables/ mi paisaje de otoño desolado/ elegiría, robaría esta calle/ que es anterior a mí y a todos” (p. 16).

En el hacer artístico la imaginación y la memoria se fusionan no sólo en el creador sino en quien recibe la obra. Hay algo de lo intersubjetivo que se pone en juego y detona procesos internos que movilizan recuerdos, experiencias y deseos. En ese marco y a partir del testimonio del artista se busca reflexionar sobre la memoria que, como señaló la Doctora en Sociología, Edith Pineda,

Es un proceso vivo, inconcluso, polimorfo, que se distingue por su multiplicidad, de modo tal que, como bien apunta, hay tantas memorias colectivas como grupos sociales. Así, cada sociedad tiene una forma particular de edificar sus recuerdos dependiendo de un conjunto de variables políticas y culturales y al hacerlo implícitamente tiene una manera específica de concebir y de relacionarse con el tiempo (2017, s/p).

Como los impresionistas del siglo XIX, Marconi gusta de los atardeceres y la luz del sol, desde niño se detenía a observar cómo la luz se imprime sobre las cosas: “A la tarde, sobre todo en invierno, por la distancia del sol con la tierra, se generan unas naranjas sobre las construcciones o sobre las pieles de las personas que siempre me generó una sensación de alegría” (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

El impresionismo floreció hacia finales del 1800 con la obra de Claude Monet y otros artistas. El nombre de esta corriente tiene que ver con la pretensión de sus seguidores de plasmar sobre el lienzo su singular impresión visual del objeto, colocando como centro del cuadro la atmósfera luminosa que lo rodeaba. Se trata de un hacer que buscó mostrar la naturaleza, pero haciendo más énfasis en la impresión subjetiva que en la realidad de las escenas u objetos.



Esteban Marconi en su taller “La libertad. Fábrica de Artistas”. (Foto cedida por el artista, 2015).

Los trenes

Los trenes son uno de los tópicos centrales de la obra del pintor platense. Sus imágenes tienen un tinte espectral que busca denunciar la caída de “un grande”, en alusión al sistema ferroviario argentino.

Me gustan las estaciones de trenes abandonadas, las imágenes nostálgicas. Soy un enamorado de la soledad. Creo que hay que estar un poco solos para pensar y sentir. Tengo la sensación de que en Argentina y América Latina hay muchas cosas que podrían haber sido pero no fueron. Siento tristeza y bronca cuando veo la pobreza, tanta pérdida de energía, porque está lleno de gente talentosísima pero no se va a desarrollar (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

En la pintura que sigue, se puede observar la atmósfera luminosa distintiva del impresionismo, que le otorga un aspecto fantasmagórico al objeto tren, que va en línea con el sentimiento del artista respecto de sus significaciones históricas. Así, es posible advertir la raigambre de la expresión en el escenario político y social en que se sitúa. Su fascinación por pintar trenes es una metáfora que recupera la memoria de ese gigante que se cayó y con él, simbólicamente, lo que pudo ser y no fue en términos de pueblo, nación, patria y sociedad. En estos trabajos se puede observar la intencionalidad política de la creación, al pretender dar cuenta de algo que no fue: del relato truncado del progreso.



“Llegando”. (Foto cedida por el artista, 2015).



“Partida de madrugada”. (Foto cedida por el artista, 2014).

Esa imagen de una estación en madrugada alude, como otras vinculadas al mismo tema, a lo que el artista remarca como la caída de un sueño colectivo y sobre lo cual no quiere callar.

Trato de ser cada vez más cauteloso y entender que somos seres bastante reducidos a la hora de observar, pero también pienso que hay cosas que decir, porque mucha de la gente que ha tomado la voz influye con cosas feas en el cine, en la política, en la humanidad. Me siento una persona buena y quiero expresar mis ideas. Hago un análisis de la realidad argentina y latinoamericana, donde se combina la belleza de lo feo, de lo que soy fanático (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

Aunque quizás no sea su propósito –al menos consciente–, el artista comunica y sus obras expresan mediante un estilo distintivo, las ideas de una época. Con el filósofo italiano Toni Negri (2000), se asume al arte como “un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino” (p. 62). En esa línea, resulta pertinente recuperar los planteos del investigador en Ciencias Sociales Sebastián Mauro (2005), quien refiere que

La experiencia estética es la forma más adecuada a la fantasía exacta, a la reflexión crítica, porque en ella están interrelacionados sujeto y objeto, idea y naturaleza, sin que ninguno de los dos polos predomine, manteniéndose en una oposición dialéctica. De esta forma, el sujeto mantiene contacto con el objeto sin apropiárselo, sin dominarlo (...) Las obras de arte son imitaciones de

lo empíricamente existente, pero no meras reproducciones o copias, ya que al mismo tiempo que toman su contenido de lo factual renuncian a esa realidad para transformarla (p. 5-6).

Su obra denuncia la desigualdad, la injusticia y las paupérrimas condiciones de vida a las que son condenadas cientos de miles de personas. En la imagen que sigue, el artista hace un paralelismo entre aquel fatídico tren que supo trasladar a los judíos a los campos de concentración nazi, con la situación de los actuales usuarios de los trenes argentinos.



“Auschwitz” (Fotografía cedida por el artista, 2011).

El tren, símbolo de progreso y factor fundamental para el desarrollo de muchos pueblos, en la actualidad se encuentra despoblado a causa de su retiro, constituyéndose en un emblema para la Argentina; por lo que implicó su destrucción –como recalca Marconi, 2018), y también por las condiciones en las que el servicio se mantuvo y presta. Tal es así, que uno de los hechos más traumáticos vinculado al tren en Argentina remite a la denominada *Tragedia de Once*, que refiere a un accidente que se produjo en la Ciudad de Buenos Aires el 22 de febrero de 2012, en el que murieron 51 personas y 789 resultaron heridas. El siniestro se produjo cuando una formación de la línea Sarmiento de la empresa Trenes de Buenos Aires S.A., no detuvo la marcha al arribar a la estación terminal de Once y colisionó con los paragolpes de contención.

Desde el realismo social, perspectiva artística que surgió tras la revolución industrial, el pintor platense encuentra el modo de narrar lo que pasa, reivindicando las aspiraciones de muchos otros que lucharon por derechos de los que luego fueron despojados. El marco

que comenzaron a mostrar los pintores del realismo social es posible ser mirado hoy, en las obras de Marconi en

La vida de los marginados, de los que se quedaron afuera. Estrictamente lo que pasó en ese momento es lo que pasa hoy y lo que ha pasado siempre, porque una gran mayoría marginada, gente que sobra y algunos otros que están muy bien. Convivir con eso es difícil, hasta para la persona más desalmada. Es difícil ver un nene cartoneando y entender que no se va a solucionar sino que va a empeorar, porque no nos tenemos que mentir. Lo único que puede llegar a encontrar ese niño es algo de dinero y el dinero es algo completamente mínimo, hasta el más zongo lo sabe. Uno vive de los vínculos. El llenarse la panza es un cachito de la vida y una vez que la llenaste no vale más nada y empiezan las cosas verdaderas de la vida. No te podes ir porque afuera vas a estar peor, pero te quedas ¿Y qué haces? Lo que yo hago es pintar para mostrarlo (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

Al ahondar en su atracción por los trenes, el autor señaló que lo que lo vincula al tema “se explica desde lo metafísico” y que

Desde chiquito me gustó quedarme solo en la estación. El día que descubrí los talleres de Tolosa, llenos de locomotoras abandonadas, fue increíble. Me gusta pensar eso que pasó y ya no está. Desde ese lugar interpreto la nostalgia. Pensar cuántas parejas se habrá separado en ese andén, cuántas cosas habrán pasado. Ahora hay pasto arriba de los fierros, pero sin embargo hay historia envuelta allí (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).



“Vías muertas”. (Foto cedida por el artista, 2014).

En esta pintura, el artista revive ese sentimiento que lo vincula a las estaciones olvidadas pero en las que subyacen historias de hombres y mujeres que habrán transitado por ellas. La red ferroviaria argentina llegó a ser una de las más grandes del mundo, pero el levantamiento de vías y el énfasis puesto en el transporte automotor la redujeron considerablemente. En sus inicios, el tren estuvo impulsado por capitales argentinos, a los que en breve se sumaron británicos y franceses que tenían intereses en el intercambio comercial con nuestro país. La expansión del tren tuvo directa relación con el modelo productivo agroexportador basado en la producción agrícola y ganadera. El autor exhibe en su obra las implicancias sociales, políticas y económicas que tuvo el desmantelamiento del tren, el cual dejó a cientos de pueblos olvidados y convertidos, como los trenes, en pueblos fantasmas. En tal sentido, Marconi refiere

Que desde lo estético me gusta la imagen apocalíptica. Argentina y los trenes son un claro ejemplo del vaciamiento de una Nación para que no pueda florecer jamás. Es muy desolador ver pueblos que no existen más y estaciones abandonadas donde antes llegaban varias formaciones. El producto bruto que gastábamos era mínimo pero pasamos a transportar todo en rutas que no dan abasto. Las estaciones son como las taperas en los campos: están usurpadas por alguien o son especies de tolдерías encerradas en un barrio humilde (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).



“Circunvalación”. (Foto cedida por el artista, 2015).

En la pintura, Marconi retrata la *Estación Meridiano V* de La Plata en absoluta soledad invitando a pensar en aquellas promesas que no florecieron.

La destrucción del tren representa la muerte absoluta y eso me mata y me encanta. Me resulta atractiva la solemnidad de ese viejo y gigante ferrocarril perdido en el medio de la nada y entender que a nadie le importa. A mi generación no le importa nada de esto. Me perturba pensarlo porque no es la destrucción de algo chico, sino de 45 mil kilómetros de vías y 1.500 estaciones. El progreso, como el tren, no existe más. Desde que vivo este es el peor momento de todos y no va a cambiar. Eso genera tristeza. Volviendo a la pintura: pintar es acá y ahora, con eso respiras (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

Los trenes de este artista son como espectros, al igual que muchas de las personas que hoy merodean las vías muertas y las estaciones cerradas. Por tal motivo, comenta que

Una vez, en la estación de Wilde vi la luz del tren pero no frenaba. Entonces me di cuenta de que era un tren con vagones sin ventanas donde cargaban a los cartoneros y los llevaban a Bosques. En ese tren venían dos nenes jugando en un vagón sin asientos. Uno de ellos estaba en la cola del tren, se agarraba de las barandas, con medio cuerpo afuera, colgando. Simulaban dispararse entre sí como si fuera una película del viejo Oeste, entonces, el nene que estaba en la cola del tren me miró, me disparó y yo me tiré al piso. Me levanté y el pibe se reía. Yo conozco cómo quedan los chicos después del paco y ese chico estaba reventado, pero sentí que en ese momento el pibe volvió a jugar y eso me mató. Eso es lo que me conmueve: la muerte absurda y el crimen social (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

En noviembre de 1989 el ex presidente Carlos Saúl Menem lanzó una frase que marcó a fuego el destino de muchos distritos del interior del país. “Ramal que para, ramal que cierra”, dijo el entonces mandatario, a lo que cientos de pueblos y llanuras contestaron: “Pueblo sin tren, pueblo que muere” (“Ramal que” 1997, 25 de mayo, s/p).

Esa debacle del tren es considerada por el platense como un símbolo de la decadencia nacional que cercenó las posibilidades de mucha gente, es una marca visible de lo que pudo ser y no fue, según sus propias palabras. Por eso recrea estaciones siempre oscuras, pero imaginando aquel murmullo constante que en otras épocas ha de haber caracterizado esos ámbitos. Así como los trenes fueron desmantelados, la obra de Marconi pone en primer plano las condiciones de existencia a que condenan a cientos de miles de personas las políticas neoliberales. Chantal Mouffe (2009) expresa que

En tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad, no hay posibilidad de que una o un artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política (p. 1).

La creación artística no sólo le permite a su hacedor manifestar sus emociones y posicionamientos en relación a la historia, sino que le facilita recuperar el sentir de muchos directamente afectados por esos hechos. Así, toda producción colabora en la construcción de la memoria colectiva.



“Mierda destino”. (Foto cedida por el artista, 2016).

En el rostro del niño se observa el crimen social que Marconi repudia. En su creación, el destino de miles de ellos en situación de vulnerabilidad en la Argentina, está directamente vinculado a la caída del tren. En ambos temas están presentes las consecuencias de un sistema que excluye y que no prioriza la situación de los más débiles.

La dictadura que comenzó el 24 de marzo de 1976 en la Argentina tuvo un claro objetivo económico: implementar un modelo económico neoliberal, destruir las bases materiales que sustentaban cualquier forma de resistencia y entregar el sistema productivo a las feroces lógicas del libre mercado y a una competitividad que destruye a países no industrializados. La contención que significó en años previos el trabajo asalariado, la organización sindical y la constitución de un proyecto inclusivo a largo plazo, fue reemplazado por un modelo donde el sujeto queda desvalido y como absoluto responsable de su situación de desventaja. Por eso, Jorge Alemán (2018) sostiene que la libertad, en el neoliberalismo es una perversión. Según el psicoanalista:

Lo que se presenta es a un sujeto que, según sus performances, su competitividad, sus condiciones cognitivas, está en condiciones de examinar las posibilidades que tiene. Cada vez se insiste más en que uno es lo que lee, lo que come, lo que decide, lo que hace: uno se tiene que inventar a sí mismo. Y han pervertido las cosas de tal manera que incluso han roto con esta lógica de la

mala fe sartreana, con la posibilidad de responsabilizar a las condiciones que hacen a una realidad específica, para que luego haya lugar para decir cosas tales como “ahora los latinoamericanos le echan la culpa a Estados Unidos”. O sea: encima de que te destruyen y te someten, no podés decirlo porque sería como un atentado a tu responsabilidad, a tu libertad, a tu verdadera autonomía. Esto lo ha utilizado todo el neoliberalismo y toda la derecha como un gran argumento: “no, vos sos dueño de tu destino, vos lo has elegido”. Y eso es absurdo, porque vos no le podés decir a un tipo al que han llevado a un campo de concentración, o a alguien que han hecho desaparecer o han arrojado al mar, que ha elegido esa situación (Alemán, 2018, s/p).

Hay en esa imagen una denuncia respecto de la situación en la que viven millones de argentinos, especialmente los niños y adolescentes, quienes, según cifras oficiales, son los que más padecen las consecuencias de las políticas neoliberales.

La fotografía

La fotografía es en Marconi, otra dimensión del abordaje estético. En el ejemplar que sigue se busca reflejar la perspectiva que él denomina la belleza de lo feo. Es que el artista busca la belleza aún en la miseria y la desolación y por eso refiere a los conceptos de bello y de feo, que están en relación con los distintos periodos históricos o las distintas culturas. Eso no significa que,

No se haya intentado siempre definirlos en relación con un modelo estable. Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche en el Crepúsculo de los ídolos, que “en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección” y “se adora en ello el hombre en fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen. Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración. Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor feo ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo (“Historia de”, 2008, 1º de marzo, s/p).



Sin título. (Marconi, 2015. Foto cedida por el autor).



“Estación de La Plata” (Marconi, 2015. Foto cedida por el artista).

En esta fotografía de la estación de trenes de la ciudad de La Plata se observa el emblemático edificio de la terminal férrea de la capital de la provincia de Buenos Aires y un entorno signado por la precariedad y el abandono. Se vuelve a apreciar cómo la mirada individual expresa y entrelaza destinos y procesos que atraviesan a otros. La artista plástica Daniela Hermosilla considera que

Una preocupación fundamental que ha caracterizado el arte de la últimas décadas, determinado por un proceso de globalización, ha sido el reformular identidades en contraposición a un Otro; la reivindicación de roles o el restablecimiento de dinámicas en un contexto post-colonial; la veracidad de la memoria en relación a la imaginación y a una memoria ideal; la inquietud existencial, poética y política frente al paso del tiempo, de las historias pasadas y de las memorias rescatadas en un presente consciente. Al examinar este fenómeno artístico, cabe preguntarse sobre los distintos procesos de memoria colectiva en estas prácticas, o, de manera inversa, sobre la influencia de estas representaciones artísticas en la creación de una memoria colectiva; o bien sobre la posibilidad de algún cambio de paradigma en la percepción de la memoria según contextos históricos, políticos y culturales que puedan determinar una memoria colectiva (Hermosilla, 2012, s/p).



“Vías del Provincial”. (Marconi, 2016. Foto cedida por el artista).

En esta obra fotográfica, el autor insiste en la precariedad que hoy se monta en torno a las vías olvidadas; al mencionarla, remarca su pesimismo en relación a la marcha del mundo. Sin embargo, la denuncia evidencia su necesidad de actuar sobre el mundo. En ese sentido, puede pensarse que el arte es también un medio de transformación social y a eso obedece algo en lo que Marconi insistió:

Uno siempre intenta. Sé claramente que mi obra no va a importar demasiado porque en Argentina no importa demasiado la pintura. Es un país muy particular para analizar porque todo el mundo sabe de todo pero en realidad no hacemos más que mentirnos. Sabemos de todo pero andamos muy mal. Es muy poca la gente que se detiene a mirar el mundo y especialmente a ver al *otro* (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

Uno de los rasgos del sujeto actual es la falta de detenimiento a mirar/mirarse. En esta línea, resulta oportuno mencionar los aportes del pensador Byung-Chul Han (2017) cuando describe a la sociedad actual como la sociedad del cansancio.

La sociedad disciplinaria de Foucault, que consta de hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no se corresponde con la sociedad de hoy en día. En su lugar se ha establecido desde hace tiempo otra completamente diferente, a saber: una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento (...). El sujeto de rendimiento es más rápido y más productivo que el de la obediencia. Sin embargo, el poder no anula el deber. El sujeto de rendimiento sigue disciplinado (...). En realidad lo que enferma no es el exceso de responsabilidad e iniciativa, sino el imperativo del rendimiento como nuevo mandato de la sociedad del trabajo tardomoderna (...). El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en auto explotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad (...). Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse (...) [*y por eso*], las enfermedades psíquicas de la sociedad del rendimiento constituyen precisamente las manifestaciones patológicas de esta libertad paradójica (s/p).

Es interesante pensar con Byung-Chul Han (2017), en la falsa libertad en la que el sujeto cree vivir. Sobre el punto, Marconi advirtió que

Estamos atravesados por las pantallitas, muy adormecidos y acelerados a la vez. No tenemos tiempo para detenernos a ver una obra. Pensar que una obra va a cambiar la existencia no es realista, pero siempre les digo a los alumnos que es muy importante darse la posibilidad de pensar que tal vez el apellido de uno merezca estar en el lomo de un libro. Eso no tiene que ver con una cuestión egocéntrica, sino porque uno se lo ganó, porque hizo algo realmente bueno. Soy un ilusionado en ese aspecto. Pienso que tal vez el milagro sea yo, o ella o vos (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

El pedagogo brasileño Paulo Freire (2008) supo recalcar la importancia de que el sujeto cuente con una educación que le enseñe a pensar y no a obedecer, y es probable que, en tanto proceso formativo, el arte también contenga esa esperanza del hacer crítico, cimentado sobre el pensamiento crítico. Se enunció que el arte opera en la realidad como una

herramienta de denuncia pero no desde un acto reflexivo individual, sino a partir de una memoria social de la que da cuenta. En ese sentido, Marconi considera que,

Nos enseñaron a respetar que los ídolos, los genios, son otros. Estamos acostumbrados desde chiquitos a seguir parámetros, pero estoy convencido de que es mucho más importante ser auténtico y encontrar tu propia palabra. Uno puede encontrar su propia belleza y ser feliz por eso. Respetar y amar la belleza del otro y sorprenderse. Desear la belleza del otro, desear que el alumno sea mejor que vos. El problema es la búsqueda del éxito y del dinero, eso es terrible, eso te destruye. Si uno no valora su propia belleza y perfección no puede ir a ninguna parte (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

Respetar la propia capacidad de pensar y crear requiere de una toma de conciencia, proceso que nadie puede transferir a otro, pero sí estimular. El reconocimiento es una necesidad humana, pero no solamente el que proviene de otros, también el auto-reconocimiento. Ese proceso, cuando ocurre, cuando hay condiciones que lo potencian, pueden derivar en la transformación social que siempre parte de la praxis humana. El artista entrevistado, considera que la realidad existe según la mirada de cada uno porque “si uno pone a diez dibujantes frente a una modelo, van a hacer diez modelos diferentes, porque están relacionando lo que ven con lo que piensan y entonces cambia la forma” (Entrevista personal concedida a las autoras, agosto de 2018).

Vestigios de la inundación

La música es otra de las dimensiones del quehacer artístico de Marconi en la que también se evidencia el compromiso con los problemas de su tiempo. Como escenógrafo de la banda de rock argentino “La 25”, la obra del autor trascendió las fronteras del país, lo que facilitó la conformación de su propio grupo musical “Veneno”, cuyas canciones hablan, como lo hacen sus pinturas, de la decadencia del mundo cooptado por la lógica del tener. También en la música del artista hay un rescate de la memoria social que se puede advertir en sus letras. En una de sus canciones el creador habla de la trágica inundación que sufrió La Plata en 2013. Entre el 2 y el 3 de abril de ese año se produjo en la ciudad y zonas aledañas un evento climático extraordinario en el que cayeron más de 400 milímetros de agua en menos de cuatro horas. Ese hecho, provocó, además, el incendio en la destilería de YPF en Ensenada. Por las consecuencias de la catástrofe hubo acusaciones cruzadas entre los distintos niveles de gobierno y al día de hoy no hay acuerdo respecto de la cantidad de víctimas fatales. Según el fiscal Jorge Paolini –a cargo de la unidad de investigaciones complejas–, los muertos fueron 63, aunque esa cifra podría ascender si se comprobara la vinculación de otras muertes con la catástrofe. Por su parte, el ex juez en lo Contencioso Administrativo, Luis Arias, verificó 89 fallecidos, más otras 16 muertes dudosas en un fallo que fue confirmado por la Cámara de Apelaciones.

La inundación que sufrió la capital provincial marcó un antes y un después que es posible rastrear en las narrativas y el quehacer artístico y social locales. La profesora e investigadora social Magalí Catino sostuvo que

Fue literalmente una catástrofe porque fue ese suceso infausto, que liquida y altera profundamente el orden de las cosas, siendo disruptiva y traumática. Arrasó sin preguntar. Destrozó la materialidad. Ahogó la subjetividad. Se llevó la vida de seres humanos, de hermanos, de amigos, de vecinos (...). La situación de catástrofe vivida en la ciudad de La Plata nos interpela profundamente respecto de la pregunta no solo por ¿quién soy, qué me pasó?, sino por ¿dónde está tu hermano/a?, es decir, por el prójimo. En ambos casos las preguntas hacen referencia a definiciones y nociones que han sido legadas y transmitidas. Porque “la cuestión de la transmisión se presenta cuando un grupo o una civilización ha estado sometida a conmociones más o menos profundas (Hassoun, 1996, p.10) [*sic*] cuando la perturbación, en este caso disruptiva, coloca el imperativo de la transmisión ya que ella es la que nos permite situarnos en el reconocimiento del otro, de ahí que esta conmoción no nos sea indiferente (Catino, 2013, p. 17-18).

En la letra de la canción *Nos tapa el agua*, Esteban Marconi aborda este hecho y le da voz “al alma de un chico que se lo llevó el agua”. En los listados oficiales sobre las víctimas no se registran niños, no obstante, Marconi imaginó que sí y en la canción supone que, como su nombre no está en ninguna lista, no puede entrar ni en el cielo ni en el infierno y “se encuentra dando vueltas entre nosotros” (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

Reflexiones finales: El Arte entre la creación y la recreación

En la elección de la imagen, en la utilización de la paleta y el énfasis que se le dé, consciente o no, se genera una obra diferente.

La pintura no es la realidad, es pintura. Es una mentira bella como la poesía, es algo que nace de uno y a ninguna otra persona, por más que haga lo mismo, le va a salir igual. En la pintura, lo que exagerás o lo que dejás de mostrar, es algo personal. Desde ese lugar hablo de creación sin medida, sin pensamiento (Entrevista concedida a las autoras, 14 de agosto, 2018).

Marconi no puede definir cuál es la finalidad del arte, en todo caso, prefiere hablar de sus propias razones para el hacer.

Relaciono mi trabajo con la creación. Últimamente trabajo desde la fotografía. Como una persona que tiene hambre y busca comida, permanentemente estoy buscando imágenes. Siempre está en mi lo que pudo ser y no fue. Tengo dos costados. Coqueteo con la metafísica, no soy ateo pero no tengo ningún dios (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

Una de las preguntas que pretende abordar este análisis, a partir de articular el testimonio de un artista con la memoria y la historia, reside en comprender si el arte tiene un fin o si, como algunos aducen, cobija resignación. Con Gilda Waldman Mitnik (1989), se piensa que

si la historia del siglo XX ha oscilado entre el desencanto y la esperanza, también todo pensamiento social lúcido ha fluctuado entre el desaliento, al observar, vivir e intentar comprender un mundo que inobjetablemente arrastra consigo una cauda de violencia y destrucción, y la esperanza –mantenida a riesgo de caer en un total pesimismo nihilista– en un futuro histórico que supere la desventura presente en la tormentosa escena contemporánea. Dentro de esta perspectiva se sitúa el pensamiento de lo que hoy se conoce como la Escuela de Frankfurt: en la tensión constante entre la condena a las cadenas del hoy y la respuesta iluminadora de la utopía, entre la interpretación crítica del presente y el anhelo de un mundo distinto en el cual “el horror terrenal no posea la última palabra (Mitnik, 1989, p. 4).

Marconi encuentra en el arte la posibilidad de “mostrar lo más parecido a lo que uno ve”, aunque aclaró que esa mirada

No deja de ser más que un estereotipo, porque no tiene más valor una mancha que otra. Soy cineasta pero no miro cine porque está plagado de ideales de belleza que no se pueden cumplir, porque son construcciones ajenas y la construcción tiene que ser nuestra. Odio la cobardía (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

El arte es una búsqueda que construye miradas, percepciones, recuerdos. Como se dijo al principio, en tanto devuelve la historia de otro modo, tiene la potencialidad de rescatar palabras, voces, sentimientos que en toda época y contexto han sido sentir humano. Por eso, el autor consignó que

Uno se busca porque quiere hacer algo y además quiere mostrarlo. Parte de algo que te falta, de una insatisfacción. Buscarse y encontrarse son dimensiones inherentes a la existencia humana. Yo tengo una búsqueda concreta: hace un tiempo pienso que las personas buenas tenemos que tomar la voz. Hace unos años no tenía ganas de mostrar mi obra porque me di cuenta de que nadie entendía lo que quería hacer, entonces, me preguntaba para qué. Después pensé que tengo que tomar la voz y mostrar mis ideas (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).



Marconi en su taller de arte de La Plata, 2018. Foto cedida por el artista.

El arte es algo que late en quien lo ejerce y, en tanto fuerza viva, la obra contiene retazos de la memoria colectiva que vuelve transformada desde su subjetividad. El artista platense remarcó que no es la academia lo que transforma a una persona,

Yo andaba por el campo de la mano de mi abuelo y él silbaba el sonido de los pájaros. Yo veía en él a un artista, porque para ser artista no es preciso hacer una obra, si sos capaz de ver belleza, sos un artista. Si yo hubiese nacido en una villa no hubiese hecho ninguna obra ¿Y por eso hubiera dejado de ser artista, de ser sensible ante las luces y las formas? (Entrevista personal cedida a las autoras, agosto de 2018).

Suele decirse que el arte es una especie de idioma universal y que, donde quiera que un sujeto vaya y se pare frente a una obra artística, podrá reconocer en ella alguna dimensión que lo vincule con su propio mundo. Por eso se comparte la idea de que las expresiones artísticas pueden comunicar sentidos y que esos sentidos están vivos, a partir de la resignificación que cada quien haga sobre ellas. Con claridad el filósofo francés Jean Baudrillard (1994) significó que el arte, precisamente, está dedicado a una retrospectiva infinita de lo que nos precedió.

Referencias Bibliográficas

- Alemán, J. (2018). La libertad en el neoliberalismo es una perversión absoluta. *Revista Maíz*, año 6, nº 9. Recuperado de: <https://www.revistamaiz.com.ar/2018/06/la-libertad-en-el-neoliberalismo-es-una.html>
- Bárcena F. y Mélich J. (2000). *La Educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*. Barcelona: Paidós.
- Basso, F. (2015). Mecanismos del arte y de la memoria. Fotos tuyas, de Inés Ulanovsky. *Metal*, nro1, 136-140. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49561/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Baudrillard, J. (1994). *La simulación en el arte*. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>
- Benedetti, M. (1998). *Solo mientras tanto (1948 – 1950)*. Buenos Aires: Visor.
- Catino, M. (2013). Sobre la incalculable trama del estar juntos: la condición humana en situación de catástrofe. *Revista Question*, pp. 17 -21. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1841>
- Crenzel, E. (2010). Historia y Memoria. Reflexiones desde la investigación. *Aletheia*, vol 1, nro 1. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/68967/Documento_completo.%20N1.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Eco, U. (2011). *La historia de la fealdad*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Freire, P. (2008) *Cartas a quien pretende enseñar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Han, B.-Ch. (2017). *La sociedad del cansancio*. Buenos Aires: Herder.
- Hermosilla, D. (2012). La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión. Recuperado de: <https://www.danielahermosilla.com/texts/la-memoria-y-la-pr%C3%A1ctica-art%C3%ADstica-contempor%C3%A1nea-hacia-un-estado-de-la-cuesti%C3%B3n-2012-spanish-text/>
- Hobsbawm, E. (2005). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Marx, K. (1998). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mauro, S. (2005). La obra de arte como forma de conocimiento. La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno. *A parte rei. Revista de Filosofía*. Nro 41. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mauro41.pdf>
- Mélich, J. C. y Bárcena, F. (2000). *La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*. Buenos Aires: Paidós
- Mouffe, Ch. (2009). *Pluralismo artístico y Democracia radical. Acción Paralela #4*. Recuperado de: https://marceloexposito.net/pdf/exposito_mouffepluralismoartistico.pdf
- Pineda, E. (2017). La construcción social de la memoria en el espacio: Una aproximación sociológica. *Península*, Vol. XII, núm. , pp. 9-30. Recuperado de: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1870576617300016#>
- Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.

Waldman Mitnik, G. (1989). *Melancolía y utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura*. Mexico: UAM.

Fuentes Periodísticas

Brodersen, D. (5 de agosto de 2018). Una luz en la oscuridad. La autobiografía aún inédita en castellano del gran director de terciopelo azul y Twin Peaks. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/132797-una-luz-en-la-oscuridad>

Historia de la Fealdad (1 de marzo de 2008). *Diario La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/990989-historia-de-la-fealdad>

Ramal que cierra, pueblo que muere (25 de mayo de 1997). *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/ramal-cierra-pueblomuere_0_r1HO2WZRYg.html

Abstract: This article reflects on how history, memory and art are linked, based on the testimony and work of the artist Esteban Marconi. The value of art is recovered as a political tool that can recover the past, deconstruct meanings and open new modes of perception. All this is the protagonist of the construction of social memory that is woven into a complex web of intersubjectivities that draws voices and stories from other times. Thus, the artist's work has a double dimension: it is an individual creation that implies an other that receives it, who, in turn, reconstructs it in a dialectical game where meaning is alive, shared and resignified.

Keywords: Art - History - Subjectivity.

Resumo: Este artigo reflete sobre como a história, a memória e a arte estão ligadas, com base no testemunho e no trabalho do artista Esteban Marconi. O valor da arte é recuperado como uma ferramenta política que pode recuperar o passado, desconstruir significados e abrir novos modos de percepção. Tudo isso é o protagonista da construção da memória social que é tecida em uma teia complexa de intersubjetividades que atrai vozes e histórias de outros tempos. Assim, a obra do artista tem uma dupla dimensão: é uma criação individual que implica uma outra que a recebe, a qual, por sua vez, a reconstrói em um jogo dialético em que o significado é vivo, compartilhado e ressignificado.

Palavras chave: Arte - História - Subjetividade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis. Ivana Mihal y Daniela Szpilbarg:** Prólogo: Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis | **Carlos Zelarayán:** Encrucijadas de la edición universitaria | **Alejandro Dujovne:** Gutenberg atiende en Buenos Aires. La edición universitaria ante la concentración geográfica del mercado editorial argentino | **Ivana Mihal:** La edición universitaria argentina a la luz de la Feria del Libro de Guadalajara: acerca de la internacionalización y digitalización | **Ana Verdelli:** Las editoriales universitarias de cara a los procesos de internacionalización de la educación superior: El caso de las políticas editoriales de EDUNTREF entre 2011-2017 | **Emanuel Molina:** El armado de un catálogo en una editorial universitaria. El caso de la Editorial Universitaria Villa María | Guido Olivares: Presencia de las Editoriales Universitarias en las convocatorias del Fondo Del Libro, Chile. 2013-2018 | **Juan Felipe Córdoba Restrepo:** Editar en la universidad, una construcción permanente | **Daniela Szpilbarg:** Políticas editoriales y digitalización. El caso de EUDEBA y el lector digital “Boris”

| **Jorge M. Gorostiaga:** Digitalización en las revistas académicas de educación en Argentina
 | **Micaela Persson:** La Internacionalización de la Educación Superior a través de las revistas científicas digitales en América Latina | **Ana Slimovich y Ezequiel Saferstein:** Análisis sobre los modos digitales de difusión de las grandes editoriales en Argentina: libros de “coyuntura política”. (2019/2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 85. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Estrategias didácticas en escenarios de innovación tecnológica.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Isabel Alberdi:** Buceando en lo profundo. Metodología en el proceso de diseño gráfico. Apuntes sobre estrategias para abordar la enseñanza de la etapa de relevamiento | **Luciana Anarella:** Los medios digitales y la autogestión de saberes. Una experiencia pedagógica en la enseñanza del diseño | **Gabriela Chavez Mosquera:** El pulgarcito educado | **Alicia Coppo:** Estrategias de enseñanza del diseño para una nueva generación. El rol docente y el vínculo con el estudiante en el marco de las TIC'S | **Leandro Dalle:** Taller-mediate. Reflexiones críticas sobre una experiencia de amplificación del taller de diseño al medio virtual/digital | **Cecilia Mazzeo:** Renovaciones y persistencias. El taller y las tecnologías digitales | **Patricia Muñoz:** Incorporación de nuevos contenidos a la enseñanza desde la investigación | **Guillermo Sánchez Borrero:** La enseñanza del diseño a través del Diseño Social y las nuevas tecnologías. (2019/2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad solidaria e Innovación social en América Latina.** **María Verónica Barzola** | **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro:** Prólogo: // *Eje 1. Análisis contextual y experiencias de comunidades:* **María Verónica Barzola** | **Marina Mendoza** | **Luiz Lagares Izidio** | **Luiza Novaes** | **Carlos Lange Valdés** | **Carolina Montt Steffens** | **Inés Figueroa Gómez** // *Eje 2. Diseño de innovación y pedagogía:* **Anderson Antonio Horta** | **Clara Santana Lins Cerqueira** | **Délcio Julião Emar de Almeida** | **Michelle Alvarenga Pinto Cotrim** | **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro** | **Guilherme Englert Corrêa Meyer** | **Bruno Augusto Lorenz** | **Roberta Rech Mandelli** | **Marcelo Vianna Batista** | **Natalie Smith** | **Eric Haddad Parker Guterres** | **Elton Moura Nickel** | **Júlia Machado Padaratz** | **Paola Camila Dias de Moraes** | **Nathália Buch Abreu de Souza** | **Mirella Gomes Nogueira** | **María Magdalena Guajala Michay** // *Eje 3. Laboratorios de innovación social:* **Karine de Mello Freire** | **Chiara Del Gaudio** | **Ione Maria Ghislene Bentz** | **Carlo Franzato** | **Gustavo Severo de Borba** | **Cristina Zurbriggen** | **Mariana González Lago** | **María Mancilla García** | **Sebastián Gatica** // *Eje 4. Diseño de innovación para la integración social:* **Denise Siqueira** | **Lino Fernando Bragança Peres** | **Marcos Abilio Bosquetti** | **Marília Ceccon Salarini da Rosa** | **João E. C. Sobral** | **Marli T. Everling** | **Anna L. M. S. Cavalcanti** | **Carolina S. M. Tavares** | **Bruna R. Machado** | **Bruna M. Bischoff** | **Murilo Scoz.** (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 83, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño. M. Matarrese y L. del C. Vilchis Esquivel:** Introducción. Investigar en Diseño. Multiplicidades epistemológicas y estéticas desde las que analizar la disciplina | **Eje 1. Epistemología del Diseño: R. Ynoub:** Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño | **A. Cravino:** Hacia una Epistemología del Diseño | **V. Ariza:** El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención | **M. Á. Rubio Toledo:** Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos | **M. A. Sandoval Valle:** La investigación de aspectos sociales y culturales como estrategia de Diseño | **Eje 2. Epistemología y enseñanza del Diseño: L. del C. Vilchis:** Diseño, Investigación y Educación | **J. Pokropek:** La experimentación proyectual en la enseñanza: Enseñar a construir sentido | **L. F. Irigoyen Morales:** Propuesta de categorización de habilidades en estudiantes y profesionales noveles de Diseño | **M. S. De la Barrera e I. Carillo Chávez:** Factores que inciden en investigaciones para Diseño | **Eje 3. Epistemología del Diseño en y desde diversas perspectivas y casos: M. Martínez González:** Entre hacedores de cosas. El Diseño y la antropología en el estudio de los objetos de Cuanajo, Michoacán, México | **M. Kwon:** Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker | **B. Ferreira Pires:** Adornos Confeccionados con Cabellos Humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores | **N. Villaça:** Moda y Producción de Sentidos | **R. Pitombo Cidreira:** El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 82, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos. Roberto Céspedes:** Introducción | **Ana Cravino:** Prologo | **Jorge Pokropek:** Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales | **Ana Cravino:** La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica | **Roberto Céspedes:** Diseño Andrógino: Charles Rennie Mackintosh | **Claudia Marcela Woodhull:** Una Aproximación Morfológica: Formas de la Pradera y su Intencionalidad Estética en el Espacio Interior y el Objeto | **Ricardo José Viveros Baez:** Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico | **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación. Florencio Compte Guerrero:** Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 81, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Segunda Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Segunda Sección | **D. V. Di Bella:** Prefacio Diseño en Perspectiva | **L. C. Portugal do Nascimento:** Diseño en medio de feudos y campos: la oportunidad de la “rectificación de nombres” propuesta por Confucio en la Babel contemporánea de conceptos, términos y expresiones pegadizas recientemente forjados en el campo del diseño | **C. Soto:** Esto No es Diseño | **M. Marchisio:** El Fin de las Escuelas de Diseño | **I. Moroni and A. Arruda:**

Comprender cómo los procesos de diseño pueden contribuir a la mejora de la capacidad innovadora en el universo de las *startup companies* | **S. Stivale**: Los Caminos del Diseño Sustentable y sus vinculaciones con la Investigación en Diseño | **M. González Insua**: Más allá del Producto: un abordaje local sobre el Diseño de Productos-Sistemas-Servicios para la Sustentabilidad y Tecnologías de Inclusión Social | **T. Soares and A. Arruda**: Domos geodésicas como modelo de negocio en la gestión hotelera para el desarrollo de las economías locales | **N. Mouchrek and L. Krucken**: Diseño como agente de cambio: iniciativas orientadas a la práctica en la enseñanza del diseño | **N. Mouchrek**: Diseño para el desarrollo de la juventud y su participación en la sostenibilidad | **G. Nuri Barón**: La transición urbana y social hacia un paradigma de movilidad sostenible | **D. V. Di Bella**: Impacto de la Experiencia Diseño en Perspectiva. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 80, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales**. **Julio César Goyez Narváez y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura**: *Cruce de caminos*. Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz**: La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez**: Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela**: El arte de la creación | **Julio César Goyez Narváez**: Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos**: Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias**: El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier**: Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco**: La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan y Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Perez**: Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo**: Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo**: El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas**: Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini**: El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich**: Dispositivo, cine y arte contemporáneo. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 79, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martinez Azaro**: Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Eliçabe**: La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini**: Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz**: La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández**: Educar para no competir. La guerra de las naciones:

nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M. Ketlun:** Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa:** La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional | **M. F. Bertuzzi y D. Escobar:** Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto:** Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono:** Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm:** A World in Flux | **S. Faerm:** Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner:** Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr:** China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm:** Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones:** Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla: Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P.: Libertadores;** bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analía Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluísa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureau:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedônio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en

los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo.** N. Aguerre y M. Boivent: Prólogo | **V. Capasso:** Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros:** Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet:** Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez:** El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole:** Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren:** Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia:** “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez:** El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino:** Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años ‘60 | **F. Jaubet:** Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla:** Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese:** Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz:** De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres:** Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina:** Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación.** **Laura Vazquez:** Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** *La “Beya” durmiente:* entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín, La Nación y Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe:** *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes:** *Breccia Negro:* el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes:** Contar desde los fragmentos.

Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Aníbal Villordo**: La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eserverri**: Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella**: Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin**: Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy**: Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff**: Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy**: Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise**: (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli**: Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli**: Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Dexign Futures* | **J. Boehnert**: Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin**: El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez**: Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton**: Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle**: Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson**: Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa**: Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño. Ivana Mihal**: Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre**: Arte y Medios: Narrativa transmedia y el transector | **Francisco Albarello**: El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco**: Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino**: Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini**: Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau**: Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini**: Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre**: Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto**: O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra**: Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg**: Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño**. Karen Avenburg y Marina Matarrese: Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | Ivana Mihal: Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | Laura Ferreño y María Laura Giménez: Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | Silvia Benza: El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | Natalia Aguerre: Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | Julieta Infantino: Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá: Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova: Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | Laura Zambrini: Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | Bárbara Guershman: Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias**. Daniel Wolf: Prólogo de la Universidad de Palermo | Jorge Pokropek y Ana Cravino: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | Leila Lemgruber Queiroz: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | Maximiliano Zito: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | Gabriela Nuri Barón: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | Marina Andrea Baima: El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | Marinella Ferrara and Valentina Rognoli: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | Linda Worbin: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | Zurich Manuel Kretzer: Educating smart materials | Murat Bengisu: Biomimetic materials and design | Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | Giulia Gerosa and Laura Daglio: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | Giovanni Maria Conti: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | Giulio Ceppi: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino**. María Verónica Barzola: Prólogo de la Universidad de Palermo | Rita Ribeiro: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: Jorge Gaitto | María Verónica Barzola | Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme

Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker | Anderson Antonio Horta. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: **María Ledesma | Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli | Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisangela Batista.** EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale | Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lelis Belchior.** FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los periodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellocchio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental**. **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Alejandra Niedermaier**: Introducción | **María José Alcalde**: Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra**: El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez**: Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio**: *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho**: La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes**: Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella**: Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez**: Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera**: Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez**: Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo**: Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015]**. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández**: Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar**: El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Eliçabe**: Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz**: Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P.M. Doria**: Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini**: Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras**: Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono**: Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella**: El cuerpo como territorio | **V. Stefanini**: La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm**: Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhieb**: Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson`s E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm**: Desarrollando un nuevo valor en diseño; del “qué” al “cómo” | **A. Kurennaya**: Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio**: Colombia for Export: Johanna Ortiz,

Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhieb, E. Cianfanelli, and C. Overby:** “Artesanías de avanzada” integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Débora Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza:** El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **María A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego**

Vigna: Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliانا Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de

Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváz y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (*reality show*)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváz: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). *Virtual Self*, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito**. Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Cecca-

to: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivis: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon CÉil!** | R.

Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza | La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE.** Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación.** Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas.** Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreeedores de Strindberg** | Distribución cultural. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecuti-**

va y algo más... | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | Tesis recomendada para su publicación: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del**

diseño sustentable. Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholas y su mundo de polleras.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías.** T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época**

de reproductibilidad digital | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria**

opacidad | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas**. Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica**. [Prólogo] | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de

Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo**

contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos. Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.**

(2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Da-

niel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad**. Silvia Gago: **Los límites del arte**. María José Herrera: **Arte Precolombino Andino**. Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política**. Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado**. Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña**. Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia**. Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular**. Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas**. Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano**. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma**. Belén Gache: **Literatura y máquinas**. Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas**. Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales**. Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del**

plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados). Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatisada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve digresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.
- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc