

Editor Brenda Dana Albarello (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Historia Social del Arte.

Maria Rosa Figari, Maria Marta Hovhannessian, Laura Sacchetti, Alcira Serna, Andrea Pontoriero y Maria Sol Herrera.

Cita:

Maria Rosa Figari, Maria Marta Hovhannessian, Laura Sacchetti, Alcira Serna, Andrea Pontoriero y Maria Sol Herrera (2025). *Historia Social del Arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editor Brenda Dana Albarello.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/figari/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pT3f/AHG>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CÁTEDRA FIGARI

HISTORIA SOCIAL DEL ARTE

25 AÑOS EN **ARTES DRAMÁTICAS**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

2000 | 2025

HISTORIA SOCIAL DEL ARTE

ARTES DRAMÁTICAS UNA

CONMEMORACIÓN DE 25 AÑOS CÁTEDRA FIGARI

EQUIPO DE LA CÁTEDRA
2000 - 2025

MARIA ROSA FIGARI | ALCIRA SERNA | LAURA SACCHETTI |
MARIA MARTA HOVHANNESIAN | MARIA SOL HERRERA |
ANDREA PONTORIERO | BRIAN MORENO

Historia social del arte : conmemoración 25 años Cátedra Figari / Maria Marta
Hovhannessian ... [et al.] ; Compilación de María Rosa Figari. - 1a ed. - Lanús Oeste :
Brenda Dana Albarello , 2025.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-00-8742-9

1. Historia. 2. Acceso a la Cultura. 3. Arte. I. Hovhannessian, Maria Marta II. Figari,
María Rosa, comp.
CDD 709.8

ISBN 978-631-00-8742-9



Historia Social del Arte. Conmemoración 25 Años Cátedra Figari.

Compiladora: Maria Rosa Figari

Editor: Brenda Dana Albarello

Libro electrónico. Primera edición.

Abril 2025 Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN N° 978-631-00-8742-9

Distribución gratuita.

Autores:

- Maria Rosa Figari
- Maria Marta Hovhannessian
- Laura Sacchetti
- Alcira Serna
- Andrea Pontoriero
- Maria Sol Herrera

Diseño y edición: Brenda Dana Albarello

Todos los derechos reservados.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

INDICE

Cuadernillo N.º 01

- 1) **Postura historiográfica de la cátedra.**
- 2) **March Bloch. Un historiador contemporáneo.**
- 3) **Acerca de una lectura de imágenes.**
- 4) **La historieta**
- 5) **Sobre el “tiempo histórico” y como se nos enseña la Historia**
- 6) **El poder del mito**
- 7) **Ritualidades Contemporáneas.**

Postura historiográfica de la cátedra.

Maria Rosa Figari

La Historia de la Cultura¹ nos remite a una Historia de Mentalidades, inmersa en un *proceso de larga duración*. En realidad el concepto de **tiempo** en la Historia es que “*la historia es y sigue siendo*”. No es una cosa pasada y terminada. No es un proceso cronológico, no nos interesa coleccionar hechos, ya que a la Cultura no se la puede medir en el acontecimiento porque es un proceso de larga duración.

Nuestro método de abordaje, es el de la Historia de las Mentalidades que nos permite armar un modelo de estructura que va a relacionar situacionalmente los elementos de ese modelo. Llamamos “*ambiente*” a la síntesis de los factores externos e internos que nos afectan. “*Mentalidad*” equivale a la conciencia del “*ambiente*”.

Por ello, hablamos de *situación mental* para referirnos a una mentalidad localizada espacial y temporalmente.

Para poder plantear una Cultura Latinoamericana nos es necesario desentrañar por lo tanto, los términos Cultura, por un lado y Latinoamericana, por otro.

Esta Cátedra entiende por Cultura “*el conjunto de bienes heredados que constituyen nuestro patrimonio*”, según la definición que hace de Cultura el Dr. A. J. Pérez Amuchástegui y teniendo en cuenta que le asignamos a dichos bienes un valor, podemos decir que la *Cultura es patrimonio en ejercicio*. A su vez, sabemos que la existencia de un bien constituye un acto de creación humana. Por lo tanto se necesita de la potencia creadora de que somos capaces junto con nuestro patrimonio heredado para que los mismos *duren* en el tiempo.

Vamos a orientar esta historia de la Cultura Latinoamericana hacia el análisis, hacia el estudio de las manifestaciones artísticas y simbólicas, con un enfoque metodológico que nos permita confrontar lo propio y lo ajeno; forjando una mirada desde nosotros, los latinoamericanos, hermanados en la *Patria Grande*.

¹ **Cambio de Historia de la Cultura a Historia Social del Arte.** La cátedra de Historia de la Cultura I a IV fue concursada por la profesora Maria Rosa Figari el 22 de Diciembre del 2000. Luego el departamento de Artes Dramáticas realizo un cambio de planes y modifico el nombre de la materia reduciéndola a un solo nivel cuatrimestral con el nombre de Historia Social del Arte. En la actualidad (2024) la cátedra se compone de la Titular: Maria Rosa Figari; Adjunta, Maria Marta Hovhannesian; JTP, Alcira Cerna; JTP, Andrea Pontoriero; JTP Maria Sol Herrera

March Bloch. Un historiador contemporáneo.

María Rosa Figari

A manera de prologo...

Hacer una reflexión sobre Marc Bloch me llena de sentimientos encontrados. Me trae recuerdos y me permite buscar en mi memoria imágenes que parecían borradas. Recuerdo mi paso como estudiante de la carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Había llegado a ella llena de sueños y de ilusiones. Me había propuesto estudiar, quería ser una historiadora y eso era para mí todo un desafío.

La primera materia que debía cursar era Introducción a la Historia, cátedra a cargo de un gran maestro el Dr. Antonio Pérez Amuchástegui. En la bibliografía había un libro que me impactó ni bien lo tuve en mis manos. En esa época los alumnos comprábamos apuntes y fotocopias, pero yo había tenido la posibilidad de comprar mi primer libro universitario, gracias a que había conseguido trabajo.

Era la quinta edición del Fondo de Cultura Económica, año 1970 de Introducción a la Historia por Marc Bloch.

Aun hoy abro sus páginas con profunda emoción, porque sin duda este libro marco definitivamente mi vida. Quede impactada por la dedicatoria que el autor le hizo a Lucien Febvre. Rescato una frase de la misma:

Juntos hemos combatido largamente por una historia más amplia y más humana.

La introducción del libro comenzaba con una pregunta:

“Papá explícame para qué sirve la historia”, pedía hace algunos años a su padre, que era historiador, un muchachito allegado mío. Quisiera poder decir que este libro es mi respuesta.”²

Sin duda este libro constituyó la respuesta a mis interrogantes y mis dudas, típicas de una muchacha inmadura, llena de sueños. A su vez abrió mi mente a nuevos interrogantes y no pare de leer hasta terminarlo.

Con el tiempo investigué sobre su vida y entendí porque fue un gran historiador.

² Marc Bloch: Introducción a la historia, Pág.9

Marc Bloch fue historiador, medievalista, investigador, escritor prolífico, profesor, académico, cofundador de la revista *Annales*, padre de 6 hijos, veterano de dos guerras mundiales, ciudadano francés, judío en territorio ocupado por los Nazis y líder regional de la Resistencia francesa.

Lo que intentare aquí es realizar un breve comentario sobre las condiciones históricas de su producción historiográfica tratando de evitar el relato biográfico. Por sólo mencionar algunas de sus obras más extensas, recordemos *Los reyes taumaturgos* de 1923, *Los caracteres originales de la historia rural francesa* de 1931 y la que él consideró su obra maestra, *La sociedad feudal*, finalizada en 1938.

A estas obras habría que agregar sus estudios sobre la esclavitud, el campesinado y la servidumbre medieval, el molino de agua, y la lista sería demasiado larga para seguir enumerándola aquí.

Fue un luchador por incorporar la interdisciplinariedad, realizando también enormes avances en la metodología de la historia comparativa. Bregó por una “historia total” y se preocupó por lo global como el rasgo más distintivo de su programa de renovación de los estudios sobre el pasado. En consecuencia, investigó las representaciones del poder, la historia material, social y económica de la Edad Media e hizo de la Europa occidental su objeto de estudio. Los medievalistas franceses actuales lo reclaman el padre de la historia de las mentalidades.

Su producción historiográfica más importante se sitúa en el período de la entreguerra. Luego de servir en la guerra de 1914 alcanzando el grado de capitán con cuatro menciones de honor abrazó la pluma con el mismo ardor con el que había empuñado las armas.

La victoria contra Alemania en el campo de batalla debía completarse con una victoria de la ciencia y del espíritu francés. Marc Bloch renegó de su formación positivista rankeana y combatió por una historia mejor escrita. Su obra fue una reacción consciente contra la forma de escribir la historia tal como se practicaba del otro lado del Rhin. Su primer puesto de combate estuvo en la Estrasburgo liberada en la que empezó a enseñar antes de haber sido desmovilizado del ejército. Su gran maestro intelectual fue Henri Pirenne, anti-pangermanista virulento, pionero en la historia comparada y prisionero alemán durante la Gran Guerra al que le atribuyó la frase más inspiradora de su vida: **“Soy historiador. Es por eso que amo a la vida”**.

Terminada la guerra de 1914, una vez más la rivalidad franco-alemana sería fecunda en avances intelectuales.

Más allá de su producción propia, este combate de Marc Bloch por otra forma de escribir la historia se reflejó en su labor editorial en *Annales*, revista de la que fue cofundador junto con su colega de Estrasburgo, Lucien Febvre, y cuyo primer número apareció en 1929. No hay tampoco nada que no haya sido dicho sobre los 10 primeros años de esta publicación que han adquirido características casi míticas al día de hoy y que sin duda constituyen un capítulo importante en la historiografía del siglo XX. Tal vez hoy resulte más relevante que hablar de su contenido recordar que sus editores obtuvieron por su labor sólo un modesto reconocimiento e infinidad de críticas estridentes.

Annales fue concebida por Bloch y Febvre posiblemente ya en 1920 pero tuvo que esperar casi diez años para salir a la luz- Aspiraba a ser una revista orientada a problemas históricos e investigaciones rigurosas. Concebida en territorio recientemente reconquistado de Alemania, *Annales* estaba dirigida no sólo hacia el mundo sino tal vez más directamente al conservadurismo de los claustros parisinos en los que los editores ingresarían en esta década. En su número inicial la propusieron como un foro de discusión entre científicos sociales e historiadores, un medio para eliminar los compartimientos entre la historia antigua, medieval, moderna y contemporánea, y un espacio para establecer contactos entre distintas disciplinas sin que estas perdieran su especificidad. Si *Annales* tuvo un período de gestación prolongada, su infancia se desarrollaría en un mundo convulsionado: a la Gran Depresión le sucedieron la consolidación de los estados fascistas, el creciente desprestigio de la Sociedad de las Naciones, la extinción de la independencia de Austria y Checoslovaquia, la Guerra Civil Española, y el paulatino hundimiento de Francia luego de su costosa victoria de 1918.

Para sus editores, *Annales* significó una constante lucha para obtener un número suficiente de suscriptores que garantizara su supervivencia, escasez crónica de colaboraciones de calidad por la competencia con otras publicaciones entonces consideradas de mayor prestigio, un retraso en la redacción de sus obras maestras, tensiones en la amistad que los unía, y angustia por vanamente intentar cumplir con los plazos de edición. En 1935 se planteó muy seriamente la factibilidad de continuar su publicación.

Tal vez hoy, en perspectiva histórica, el rasgo más singular de esta etapa de *Annales* constituya su visión cosmopolita e internacional en un mundo de crecientes nacionalismos. El último número de su primera década salió luego de la declaración de la Segunda Guerra Mundial con un Marc Bloch movilizado y la mayor parte de sus colaboradores en el frente.

Una vez más la defensa de su patria lo arrancaba de su oficio de historiador. En la Gran Guerra, Marc Bloch estuvo entre los primeros ciudadanos que se enlistaron para detener el avance ale-

mán en la batalla del Marne. No rechazaría en esta ocasión tampoco el llamado a las armas. Sirvió nuevamente a su país en la campaña del Norte, se evacuó en Dunquerque y se volvió a reunir con el ejército francés en Normandía hasta la extraña derrota de 1940. Frente a la ausencia de mandos militares a los que reportarse y cuando sólo restaba la posibilidad de caer prisionero de los alemanes se desembarazó de su uniforme militar y escapó antes de que se cerrara el cerco para volver a reunirse con su familia en la “zona libre” de una Francia desmembrada en zona ocupada y República de Vichy. Como ciudadano, Marc Bloch nunca militó en ningún partido político si bien se definía a sí mismo como “un hombre de izquierda”.

Admirador de Jean Jaurès, Marc Bloch respetaba profundamente a Marx como intelectual, pero tenía serias reservas sobre el marxismo y aborrecía el régimen soviético.

El Armisticio de 1940 confrontó a Marc Bloch con los días sombríos. Implicó para él la pérdida de todo lo que había alcanzado en sus 20 años de oficio de historiador: su casa y su vida en París, su biblioteca personal, sus dossiers, su cátedra en la Sorbona, su cargo como editor de *Annales*.

Bajo el régimen de Vichy entre 1940 y 1942 volvió a enseñar en la universidad de Estrasburgo replegada en Clermont-Ferrand y luego en Montpellier. A partir de la ocupación de la zona libre en 1942 las leyes raciales de Vichy le obligarían a la segregación forzada y a estampar “judío” en los cupones de racionamiento de alimentos por los que su esposa iniciaba la fila a las 5 de la mañana para poder obtener alimentos para su numerosa familia. En el lapso de dos años Marc Bloch, un medievalista de renombre internacional, anciano combatiente condecorado en dos guerras, hijo de un defensor de Estrasburgo y bisnieto de un alsaciano que combatió en la defensa de Francia contra los prusianos se había convertido simplemente en un judío.

Sin embargo, a través de sus escritos de esta época podemos apreciar que a pesar de ver destruida la república por la que había luchado en dos guerras mundiales conservaba cierto optimismo de que la ocupación alemana terminaría por caer. Su visión de historiador le llevaba a creer que finalmente triunfarían las fuerzas más progresistas y el verdadero espíritu republicano francés.

Profundamente agnóstico, en su testamento redactado en 1941 el Marc Bloch no dejó instrucciones para su servicio funerario. Afirmaba que sólo reivindicaba su origen judío en un caso: “frente a un antisemita”.

Ajeno a cualquier formalismo confesional o supuesta solidaridad racial reclamaba la ciudadanía francesa como su identidad más esencial. Frente a la creación de la Unión General de los Israelitas de Francia se expuso públicamente en comités y recolección de firmas en la defensa colectiva de los judíos franceses postulando su identidad con los intereses de la nación francesa.

La ocupación alemana de la zona libre en reacción a la invasión aliada del norte de África lo obligó a escapar con su familia de Montpellier a fines del 42 y buscar refugio en su casa de campo en Fougères. Se ocupó de poner a los suyos a salvo y hacia marzo/abril de 1943 se unió a las fuerzas de la Resistencia.

Con su ingreso a la Resistencia Marc Bloch logró unificar sus convicciones personales con todas las facetas de su personalidad. Como padre, luchaba por un futuro mejor para sus hijos. Como ciudadano estaba dispuesto a asumir personalmente las exigencias de la “rendición incondicional”. Como soldado, el capitán de la reserva más antiguo de un ejército francés desmovilizado y derrotado, volvía a luchar por su patria, pero esta vez para servirla con sus mejores armas.

Todos los saberes del soldado, del ciudadano y del historiador pasarían entonces a servir a la misma causa. Su experiencia como enlace en el ejército y como profesor de una universidad provinciana que buscaba hacer carrera en París. Sus cualidades de mando y organización imprimieron disciplina y orden a las reuniones en las que se discutían los planes de acción. Su solvencia en distintas lenguas las puso al servicio de codificación y decodificación de mensajes de radio.

Sus conocimientos de cartografía y topografía rural los aplicó al reconocimiento del terreno para encontrar lugares seguros para las reuniones clandestinas; su pericia en paleografía la empleó en la confección de documentos falsos, su talento con la pluma lo utilizó en numerosos escritos en contra del régimen de Pétain; su experiencia en *Annales* le permitió colaborar en la edición de los clandestinos Cahiers Politiques.

El profesor universitario que como norma evitaba el tuteo formó un nuevo núcleo esta vez de “camaradas”, en lugar de colegas. También se haría de nuevos discípulos: muy pronto, desconociendo su verdadera identidad, lo apodaron “el maestro”. Algunos de los sobrevivientes relatarían cómo repartía publicaciones y panfletos clandestinos entre los más jóvenes con la misma actitud que asume un profesor que distribuye exámenes entre sus alumnos, o que planificaba los futuros blancos de sabotaje como un padre que ayuda a sus hijos con los deberes de la escuela.

Marc Bloch era conciente del peligro que corría. Hasta había programado una reunión para tratar el tema de su sucesión. El 8 de marzo de 1944 fue detenido en una vasta redada de resistentes por la Gestapo de Lyon encabezada por Klaus Barbie. Luego vendrían los baños de agua helada, los suplicios y torturas infligidas por alemanes y franceses en la cárcel de Montluc. Sólo pudieron arrancarle su verdadera identidad. Cuando se terminaron las sesiones de “interrogatorio”, en el encierro ocupó su tiempo en el dictado de clases de historia a sus compañeros de prisión.

La noche del 16 de junio, 10 días después del desembarco aliado en Normandía, un régimen del terror más cruel aún porque se sabía en retirada y forzado a desembarazarse de los prisioneros o deportarlos al Reich, condujo a Marc Bloch junto con otros 28 detenidos a un lugar apartado de la campiña francesa. La tradición oral le atribuye como sus últimas palabras “¡Vive la France!” completando de esta forma la construcción de un héroe de la Resistencia. Hoy se alza un monumento en memoria de las víctimas en el lugar de la ejecución, y su nombre se encuentra grabado en la piedra de la Universidad de Estrasburgo, que ahora lleva su nombre.

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA.

A partir de ese primer interrogante ¿Qué es la historia y para qué sirve?, escribe Marc Bloch una verdadera filosofía de la historia, esencial para la comprensión de esta ciencia que “estudia a los hombres en el tiempo”. Su amigo Lucien Febvre rescató su manuscrito para la posteridad.

Cuando uno comienza a leer el texto, puede llegar a pensar que es una fórmula ingenua preguntarse para que sirve la historia, pero me parece, sin embargo, del todo pertinente.

En verdad que, incluso si hubiera que considerar a la historia incapaz de otros servicios, por lo menos podría decirse en su favor que distrae”. Personalmente, hasta donde pueden llegar mis recuerdos, siempre me ha divertido mucho.... Cada sabio sólo encuentra una ciencia cuyo cultivo le divierte. Descubirla para consagrarse a ella es propiamente lo que se llama vocación.³

LA HISTORIA, LOS HOMBRES Y EL TIEMPO. LA ELECCIÓN DEL HISTORIADOR

Si bien la palabra historia es muy vieja, tan vieja que a veces ha llegado a cansar, como decía Marc Bloch, muy rara vez se ha llegado a querer eliminarla del vocabulario. Se la intento relegar al último rincón de las ciencias del hombre, al tiempo que reservaban a la sociología todo aquello que les parecía susceptible de análisis racional.

Sin duda, desde que apareció, hace más de dos milenios, en los labios de los hombres, la palabra historia ha cambiado mucho de contenido. Por el hecho de que permanezca fiel a su glorioso nombre heleno, nuestra historia no será la misma que escribía Heródoto, Tucídides, o cualquier otro historiador antiguo, sin embargo, ellos, los clásicos son nuestra guía para este presente tan complicado.

³ Marc Bloch, op.cit. Pág.11.

No es menos cierto que frente a la inmensa y confusa realidad, el historiador se ve necesariamente obligado a hacer una elección, elección que, evidentemente, no será la misma que, por ejemplo, la de cualquier otro cuentista social: que será propiamente una elección de historiador.

LA HISTORIA Y LOS HOMBRES.

El objeto de la historia es esencialmente el hombre, mejor dicho, los hombres⁴.

Vale aquí hacer una reflexión, con profundo respeto voy a corregir al gran maestro. A la luz del tercer milenio, creo conveniente cambiar esta definición de Historia que me ha acompañado por todos estos años. Diríamos entonces que **la Historia es la Ciencia de la humanidad en el tiempo⁵**.

Me atrevo a hacer esta digresión, obviamente por mi condición de mujer y por la defensa de la inclusión en la Historia de todos los actores sociales.

EL TIEMPO HISTÓRICO

El historiador piensa no sólo lo “humano”. La atmósfera en que su pensamiento respira naturalmente es la categoría de la duración. (...) Es difícil, imaginar que una ciencia, sea la que fuere, pueda hacer abstracción del tiempo. (...) El tiempo de la historia, realidad concreta y viva abandonada a su impulso irreversible, es el plasma mismo en que se bañan los fenómenos y algo así como el lugar de su inteligibilidad.⁶

Es evidente que la definición de historia tiene en Marc Bloch dos ingredientes imprescindibles, por un lado, la humanidad y por el otro, el tiempo. Ningún problema, ninguna investigación histórica puede darse ante la ausencia de algunos de estos elementos.

⁴ Marc Bloch: op.cit. pags. 14 y 15.

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ Marc Bloch: op.cit.pags. 16 y 17.

EL ÍDOLO DE LOS ORÍGENES

Nunca es malo comenzar con un mea culpa. Naturalmente para los hombres que hacen del pasado el principal tema de investigación, la explicación de lo más próximo por lo más lejano ha dominado a menudo nuestros estudios hasta la hipnosis⁷.

La obsesión de los orígenes es como un ídolo de la tribu de los historiadores.

En una palabra, un fenómeno histórico nunca puede ser explicado en su totalidad fuera del estudio de su momento.

COMPRENDER EL PRESENTE POR EL PASADO.

La incomprensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado⁸.

En el fluir continuo del tiempo histórico, sin dudas es necesario para poder comprender nuestro presente, indagar en nuestro pasado para poder llegar a la inteligibilidad de nuestra circunstancia actual.

LA OBSERVACIÓN HISTÓRICA. CARACTERES GENERALES DE LA OBSERVACIÓN HISTÓRICA.

Los caracteres más aparentes de la información histórica entendida en este sentido limitado y usual al termino han sido descritos muchas veces, el historiador se halla en la imposibilidad absoluta de comprobar por si mismo los hechos que estudia. Que haya en todas las observaciones una parte de verdad nadie se atreverá a discutirlo. Exigen, sin embargo, que las maticemos considerablemente. Además, el individuo no posee jamás la conciencia inmediata de nada que no sean sus propios estados mentales; todo conocimiento de la humanidad, sea de la naturaleza que sea, y se aplicará al tiempo que fuera, extraerá siempre de los testimonios de otro un gran paste de su sustancia. El investigador del presente no goza en esta cuestión de mayores privilegios que el historiador del pasado. Es evidente que todos los hechos humanos algo complejos escapan a la posibilidad de una reproducción, o de una orientación voluntaria. El pasado es por definición, un dato que ya nada habrá de modificar. Pero hay momentos en el que el más impe-

⁷ Marc Bloch: op.cit.pag.27

⁸ Marc Bloch: op.cit.pag.38

rioso debe ser sabio es, habiéndolo intentado todo, resignarse a la ignorancia y confesarlo honestamente.

LOS TESTIMONIOS.

El historiador reúne documentos, los lee, se esfuerza en pensar en su autenticidad, y su veracidad. Los testimonios constituyen una huella, un rastro del pasado de la humanidad. La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. La historia actual ha incorporado numerosos testimonios y se ha enriquecido con ellos.

LA TRANSMISIÓN DE LOS TESTIMONIOS.

Los investigadores se enfrentan a la difícil tarea de reunir documentos que creen que son necesarios, no podrían hacer esto sin ayuda de diversos huyas: inventarios de archivos o bibliotecas, catálogos de museos, repertorios bibliográficos de toda índole. Pero cualquiera que sea la edad de la humanidad que el investigador estudie, los métodos de observación se hacen, casi con uniformidad sobre rastros, sobre las marcas y huellas.

LA CRÍTICA. BOSQUEJO DE UNA HISTORIA DEL MÉTODO CRÍTICO.

La crítica basada únicamente en el sentido común, que fue, durante mucho tiempo, la única practicada y que todavía seduce a ciertos espíritus no podía llevarnos muy lejos. Durante mucho tiempo las técnicas de la crítica se practicaron, de manera interrumpida, casi exclusivamente por un puñado de eruditos, exegetas y curiosos. El historiador no es, o es cada vez menos, ese juez de instrucción, arisco y malhumorado, cuya imagen desagradable nos impondría ciertos manuales de incitación a poco que nos descuidáramos. Uno de los más hermosos rasgos del método crítico es haber seguido guiando la investigación en un terreno cada vez más amplio, sin modificar nada de sus principios. Sin embargo, no puede negarse que el falso testimonio fue el excitante que provocó los primeros esfuerzos de una técnica dirigida hacia la verdad. Sigue siendo el punto desde el cual esta debe partir necesariamente para desarrollar su análisis.

LA PERSECUCIÓN DE LA MENTE Y EL ERROR.

La impostura es capaz de viciar un testimonio ésta a su vez puede tomar dos formas. Primero es el engaño acerca del autor y de la fecha: la falsedad, en el sentido jurídico de la palabra. Existe una forma más insidiosa del engaño; en vez de la mentira brutal, completa y, si puede decirse, franca, el solapado retoque: interpolaciones en cartas auténticas, o el bordado en las narraciones, sobre un fondo aproximadamente verídico, de detalles inventados. Eminentemente variable, de un individuo a individuo, la facultad de observación no es, tampoco, una constante social. Sin embargo, para que el error de un testigo venga a ser el de muchos hombres, para que una observación equivocada se metamorfosee en falso rumor, es necesario que el estado de la sociedad favorezca esa difusión. La historia ha conocido más de una sociedad regida en gran escala por condiciones análogas, con la diferencia que, en vez de ser el efecto pasajero de una crisis, excepcional, representaba la trama normal de una vida. Estas sociedades fueron siempre buen medio para el cultivo de las falsas noticias.

ENSAYO DE UNA LÓGICA DEL MÉTODO CRÍTICO.

La crítica del testimonio, que trabaja sobre realidades psíquicas, será siempre un arte lleno de sutilezas. Para ella no existe libro de recetas. La crítica se mueve entre dos extremos: la similitud que justifica y la que desacredita. Porque el azar de los encuentros tiene sus límites y la armonía social está hecha de malla poco tirantes. En otros términos, estimamos que existe en el universo y en la sociedad una suficiente uniformidad para excluir la eventualidad de divergencias extremas. En ningún sitio, sin duda, el papel desempeñado por el razonamiento crítico, por lo que podría llamarse el principio de semejanza limitada, aparece a una luz más curiosa que con la aplicación de un método de los más nuevos: la crítica estadística. Los reactivos de la prueba del testimonio no están hechos para ser manejador brutalmente. Casi todos los principios racionales, casi todas las experiencias, que los guían, encuentran, por poco que se les examine a fondo, sus límites en principios o experiencias contrarias. Como toda lógica que se respete, la crítica histórica tiene sus antinomias, cuando menos aparentes. Para que un testimonio sea reconocido como auténtico hemos visto que el método exige que presente una cierta similitud con los testimonios vecinos. La práctica de una ciencia que se limitara a comprobar que todo sucede siempre tal como se esperaba no serviría para gran cosa ni sería divertida.

El pasado es un dato que ya no deja lugar a lo posible. Así, pues, tal como lo había ya visto, con Volney, la filosofía del siglo XVIII, la mayoría de los problemas de crítica histórica son, ante

todo, problemas de probabilidad, pero de tal magnitud que el más sutil de los cálculos debe confesarse incapaz de resolverlos.

Conclusión

A lo largo de esta síntesis, nos pudimos dar cuenta que, Marc Bloch, un historiador muy importante, nos lleva a hacer una reflexión acerca de lo que es la Historia, cómo comprenderla, y sobre todo, ver a la Historia no sólo como una secuencia cronológica de hechos importantes para la humanidad, sino como una ciencia, cuyo objeto de estudio es la humanidad inmersa en la categoría de la duración.

Este libro como ya dije marco mi vida como estudiante de la carrera de historia. Sobre sus bases entendí como debía seguir adelante mis estudios y mis investigaciones.

Los capítulos que resultaron al comienzo más útiles, en mi época de estudiante, fueron los relacionados con los testimonios y transmisión de testimonios ya que aprendí que los testimonios nunca van a hablar si no se les interroga.

En el capítulo sobre transmisión de testimonios, nos cuenta un poco del difícil trabajo del historiador, ya que él tiene que reunir documentos, y se tiene que ayudar de algunas guías, como catálogos de museos, bibliotecas o inventarios de archivos. Desde mi punto de vista creo que es un trabajo muy difícil ya que la responsabilidad de tratar de hacer lo mejor posible el trabajo de archivos, hace necesario llegar a conocer las ciencias auxiliares de la historia.

Marc Bloch nos dice algo que es totalmente cierto:

hay momentos en que el más imperioso deber del sabio es, habiéndolo intentado todo, resignarse a la ignorancia y confesarlo honestamente.

Otra cosa que creo que es muy importante y nos la menciona es que todo historiador debe de conocer el campo (tema) que va a explorar, también nos menciona que toda investigación debe de llevar un orden, se debe de empezar desde lo que han investigado otros, lo más cercano y conocido para poder luego internarse en los vericuetos de los hechos.

Otro de los temas que me pareció muy valioso fue el relacionado con la crítica. Tal vez la etapa más importante del método histórico. Allí el historiador se enfrenta a los testimonios, los confronta y los interpreta.

En conclusión, el libro me resulto interesante, ya que Marc Bloch marco el camino futuro de la historia contemporánea a través de la Escuela de Los *Annales*, retomada por otros historiadores, con un enfoque distinto de lo que era la Historia hasta ese momento.

Bibliografía:

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. (2002) *El itinerario intelectual de Marc Bloch y el compromiso con su propio presente*. En Revista Contribuciones desde Coatepec”, enero-junio de 2002, nro.2. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, Págs.72 a 94.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio (1996) *Los Annales y la historiografía francesa*. México, Quinto Sol.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio (2002) *La Escuela de los Annales. Ayer, hoy y mañana*. UJAT, Villahermosa.

Bloch, Marc (1970) *Introducción a la Historia*. Mexico, FCE.

Brito Figueroa, Federico (1996) *La comprensión de la historia en Marc Bloch*. Caracas, Fondo Editorial Buria.

Mastrogregori, Máximo (1998) *El manuscrito interrumpido de Marc Bloch*. México, FCE.

Ras, Marcia. (2005) Conferencia *Marc Bloch: Historiador, ciudadano, soldado*. En: Revista electrónica. Actas y Comunicaciones. Instituto de Historia Antigua y Medieval. Facultad de Filosofía y Letras. UBA-Volumen.

Fuentes:

Carta de Marc Bloch a Andre Meyer, Montpellier, 18 de enero de 1942. Publicada por el Centro de Estudios Rurales de El Colegio de Michoacán, México, 1990.

Acerca de una lectura de imágenes.

Elementos a tener en cuenta para el análisis de obra, desde historia de la Cultura.

Laura Sachetti⁹.

Maria Marta Hovhannessian.

Las formas actuales de investigación histórica ampliaron considerablemente el material a revisar: Lejos de preocuparse solamente por acontecimientos políticos, tendencias económicas, estructuras sociales, existe gran interés por reconstruir cosmovisiones, vida cotidiana, culturas. Tales búsquedas no podrían llevarse a cabo si se continuase recurriendo a las fuentes tradicionales, como por ejemplo los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en archivos. Por eso es que cada vez más frecuentemente se están utilizando distintos documentos entre los cuales,

junto a los textos literarios y los testimonios orales, se incluyen las imágenes.

Buscamos una participación de las imágenes que sea enriquecedora para la comprensión de la historia. No se trata de ilustraciones que “dicen” a través de lo visible, lo mismo que el discurso escrito. Las imágenes constituyen un lenguaje visual polisémico, lo que Derrida llama el juego infinito de significaciones. Las imágenes no son reflejo mimético de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con el contexto, sino que ocupan posiciones intermedias entre ambos extremos.

No se encontrará en esta ficha un instructivo acerca de cómo leer una imagen. El objetivo es dar algunas pautas a tener en cuenta para relacionar imágenes y contextos; pautas que no se formulan como principios universales sino como elementos de investigación.

1.-Las imágenes no dan acceso al mundo social concreto sino a las visiones de ese mundo propias de una época: a la visión que el hombre construyó de la mujer, a la visión de los obreros según la burguesía, a la visión de la población civil sobre la guerra, etc. Por lo tanto, es conveniente construir un marco enunciativo: ¿quién enuncia? ¿qué enuncia? Tales visiones pueden construir una mirada hegemónica tanto como inventar excentricidades.

2.- El testimonio de las imágenes se enriquece cuando son situadas en una serie de contextos: cultural, político, internacional, etc. Entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen en de-

⁹ La profesora Laura Sachetti se desempeñó como adjunta durante muchos años y actualmente se encuentra jubilada.

terminado tiempo y lugar. Conviene conocer los intereses del artista, quién encarga la obra, la función que pretende darse a la imagen.

3.- El testimonio de una serie de imágenes es más confiable que el de una imagen aislada. Se recomienda establecer redes de imágenes (la producción de un artista en distintos momentos; distintas obras contemporáneas)

4.- Para reconstruir la historia es necesario leer entre líneas, tanto los textos como las imágenes, registrando los detalles significativos, las ausencias. Con esto se está reponiendo mucha información: suele haber prejuicios, tabúes, represiones que solo en perspectiva histórica salen a la luz.

A modo de ejemplo de lo antedicho, tomaremos de la Escuela de Fontainebleau, la serie Gabrielle D'Estress. Mediante el análisis de la representación social ¹⁰ de la cortesana, daremos cuenta, por un lado, del sistema de signos que llevan a que un contexto privado legitime una situación pública y de clase, y por otro, del proceso histórico de Francia a fines del s. XVI como antecedente de las monarquías absolutas del siglo siguiente.



¹⁰ Chartier R., cualquiera que sean las representaciones no mantienen nunca una relación de inmediatez y de transparencia con las prácticas sociales que dan a leer o a ver. Todas remiten a las modalidades específicas de su producción, comenzando por las intenciones que las habitan, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan, a los géneros en los cuales ellas se moldean. Descifrar las reglas que gobiernan las prácticas de la representación es pues una condición necesaria y previa a la comprensión de la representación de dichas prácticas.

De las tres pinturas sólo analizaremos una; Gabrielle d' Éstrées y Catherine-Henriette de Balzac d'Entragues, Marquesa de Verneuil, desnudas en el baño.



Utilizando “el juego infinito de significaciones” podemos plantear ciertas preguntas y hacer las siguientes lecturas:

- 1.- Quién es el pintor?
- 2.- Quiénes son estas mujeres?
- 3.- Quién encargó las pinturas?
- 4.- Qué vemos cuando miramos el cuadro?
- 5.- Qué se está queriendo representar?
- 6.- Quién es la mujer vestida en el plano del fondo?
- 7.- Quién se encuentra retratado encima del hogar?
- 8.- Es una representación? Para quién, para qué.
- 9.- Esta exposición de qué da cuenta?

Estas preguntas nos servirán para reconstruir el marco enunciativo, en un primer nivel de representación. El segundo nivel se plantearía en poner en presente el objeto ausente. La mayoría de las producciones de esta Escuela son de autor anónimo y en esta ocasión el pintor se escuda detrás de ello para dar cuenta de una situación privada. En todo caso estas pinturas manieristas

cumplen con el ideal de belleza femenino de Fontainebleau; cabezas pequeñas y graciosas sobre cuellos largos y elegantes, torsos y brazos extremadamente largos; pechos pequeños y altos. La blonde Gabrielle d'Estrees fue amante y favorita del rey de Francia Enrique IV, entre 1590 y 1599, año de su muerte. No se sabe a ciencia cierta si la mujer que la acompaña en la serie de pinturas que la retratan, es una de sus hermanas o Catherine-Henriette de Balzac d'Entragues otra amante del rey, más joven que Gabrielle. El cortinado rojo se encuentra abierto a modo de telón, develando en primer plano, una escena íntima; dos mujeres con el torso desnudo. En segundo plano una mujer vestida, bordando. Las mujeres se presentan relajadas dejándose mirar dentro de la ... ¿bañera?, e invitando al espectador a entrar en una historia armada mediante un preciso sistema de signos centrado en los diversos valores simbólicos de la figura de la “favorita” del rey Enrique IV.

Catherine pellizca el pezón de su compañera, mientras ésta sostiene entre dos dedos un anillo ... tal vez el mismo que el rey recibiera bendecido en su consagración en Chartres y regalara a su querida en los Carnavales de 1598. Si ambas han sido amantes del rey, cabría preguntarse, si lo que nos están mostrando es el juego voluptuoso de un ménage á trois practicado con le Grand Alcandre (nombre en clave de Enrique) en privado, y quedar registrado pictóricamente a pedido del mismo rey como prueba de sus fantasías eróticas.

Si observamos detenidamente, al fondo del cuadro y sobre el hogar hay un marco que encuadra las piernas de una mujer semidesnuda, innegablemente la habitación no pertenece a una mujer virtuosa. Lo privado se hace público.

Otra lectura posible nos está mostrando la reciente maternidad de Gabrielle (la leche de sus pezones es mostrada por la amante más joven) y la promesa firmada del rey (anillo) de unas próximas bodas. Otra vez se muestra cómo lo privado se hace público y cómo el ser madre legitima la aspiración a ser esposa y reina. Si estamos en presencia de un amor entre mujeres, la falta de desinhibición en el terreno sexual, el mostrarse desnudas y expuestas a la mirada del otro/a, tocándose, sería un requisito indispensable para que las amantes reales se convirtieran en favoritas. No estaríamos equivocadas al pensar esta posibilidad, ya que sabemos que estas mujeres de la corte, al vivir juntas en los mismos lugares y participar en los mismos rituales, se unían con lazos de amistad, conveniencia, solidaridad, simpatía y “cortesía”, por lo que formaban verdaderas redes comunicacionales constituidas por la etiqueta, las relaciones de fuerza y un código de honor femenino, subterráneas y paralelas a las oficiales. La figura de la mujer, en el plano segundo, vestida de rojo (color utilizado por la realeza) con cuello blanco y escarpines dorados, estaría repre-

sentando a la nobleza de sangre que, mientras borda las conveniencias políticas de tal o cual alianza, vigila sus intereses monárquicos, haciendo de lo privado una cuestión de interés público. A modo de conclusión, podemos decir que este cuadro muestra, elementos dentro del contexto de los otros dos, por un lado, la audacia subversiva de la seducción femenina y el propósito encubierto del artista por develar la vida secreta de la monarquía. Por otro, el pintor está, trasladando su concepto de género al tratamiento del espacio mostrándonos una privacidad y un secreto definitivamente femeninos.

Las imágenes constituyen un lenguaje visual polisémico que nos habilita a una posible reconstrucción, brindando una valiosa herramienta para llegar a la etapa hermenéutica, permitiendo de esta manera recuperar la mirada de época.

Bibliografía:

BARTHES, R. (1971) *Elementos de Semiología*. Madrid, Ed. Comunicación.

CHARTIER, R. (1992) *El mundo como representación*. Estudios sobre historia cultural. Barcelona, Gedisa.

DERRIDA, J. (1966) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos (1989)

GINZBURG, C. (2013) *Mitos, emblemas e indicios*. Morfología e historia, Bs. As., Prometeo.

La historieta

Alcira Serna¹¹

La historieta, así como también la fotonovela, son un medio de expresión que combina elementos visuales y verbales. Su unidad de montaje es la viñeta. Se halla ampliamente difundida y es una fusión de formas expresivas populares de fácil captación y lectura. Se trata de uno de los medios más antiguos, ya que la narración secuencial nace en 1895, en los diarios neoyorkinos, de forma contemporánea al cine. Su antecedente plástico directo puede rastrearse en las pinturas de los altares. Como por ejemplo en la *Capilla Sixtina*, Capilla de los Scrovegni con la sucesión de imágenes de Giotto¹² (1303 – 1305) que ilustran en sucesión diversos pasajes bíblicos.



¹¹ Conjuntamente con la Lic. Adriana Libonati (UBA)

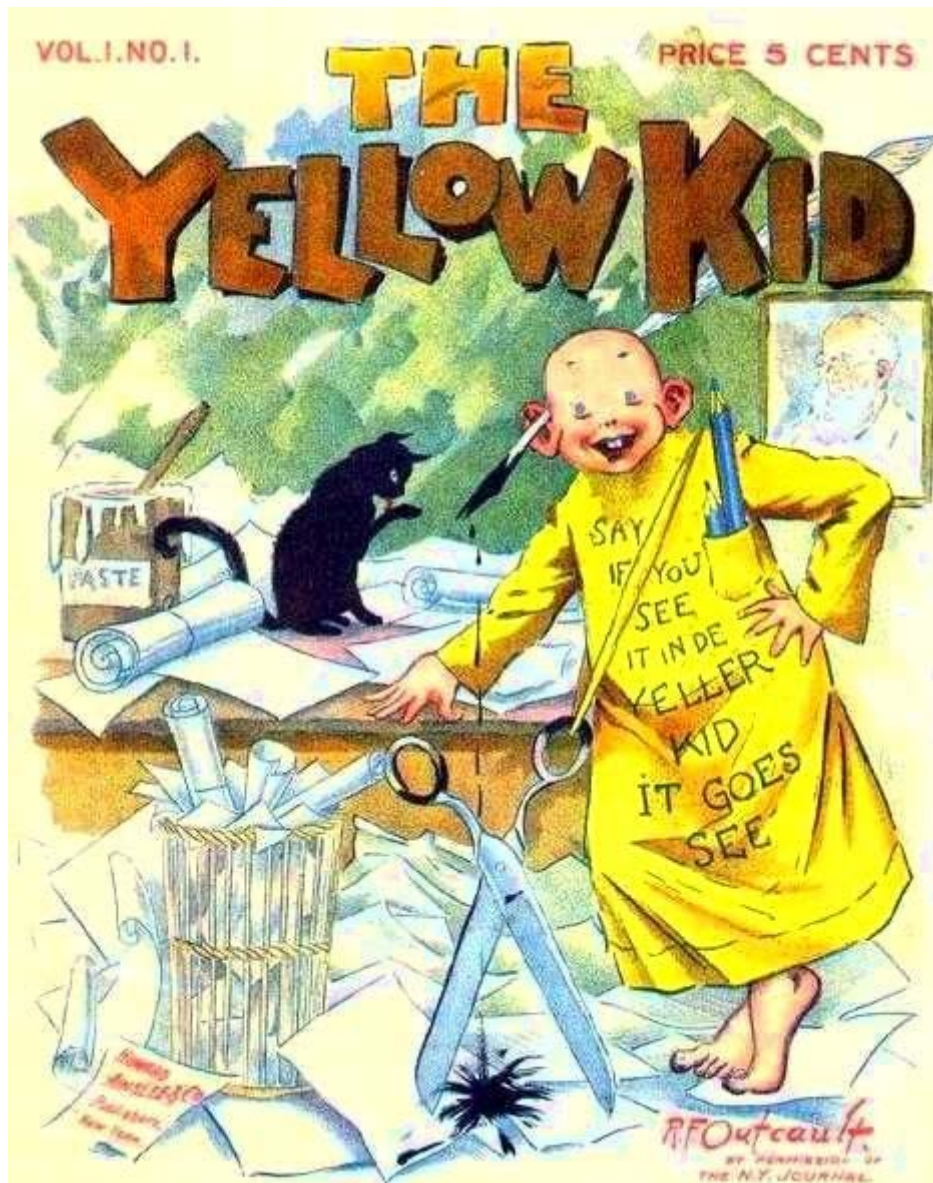
¹² Fue un encargo que le hizo a Giotto Enrico Scrovegni, rico banquero de Padua, a principios de los años 1300. Giotto y su equipo cubrieron todas las superficies interiores de la capilla con frescos, incluyendo las paredes y el techo y la concluyó entre 1305 y 1306.

También podemos encontrar otro antecedente en las tablas de Botticelli basadas en el cuento de Boccaccio de Nastagio de los Onesti donde trata de dar cuenta de una sucesión temporal de hechos a partir de imágenes.

Sandro Botticelli *Las pruebas de Moises o Tentaciones de Moises*¹³

¹³ Mide 348,5 cm. de alto y 558 cm. de largo. Fue realizado entre los años 1481 y 1482 en la Capilla Sixtina de la Ciudad del Vaticano. Estos Hechos de la vida de Moisés representa varios episodios de la juventud de Moisés extraídos del Libro del Éxodo. Moisés está representado en la figura con túnica amarilla y manto verde. Se lee desde

En lo que refiere a la historieta como expresión tal cual la conocemos, aparece en 1895 en un periódico de Nueva York. El primer personaje es *Yelow Kid*, que representa a un niño pícaro con los dientes separados y vestido con un camisón de dormir.



La historieta, también llamada cómic es una forma de expresión artística y un medio de comunicación. Consiste en una serie de dibujos, con texto (de acompañamiento) o no, que se construye para ser leído en secuencia componiendo un relato o una serie de ellos. Suelen representarse enmarcadas en viñetas, que son recuadros adaptados en forma y estilo al contenido

narrativo o humorístico de la historia. Muchas de estos relatos contienen un fuerte contenido social y crítico.

Está constituido por distintos elementos:

La **viñeta**: delimita una porción de espacio en cuyo interior sucede una acción en un tiempo determinado. sirven para separarla del resto del contenido de la página. Entre una viñeta y otra se considera que transcurrió un intervalo de tiempo, que puede ser largo (años) o brevísimo (segundos) a conveniencia del autor.

Se trata de un lenguaje deudor al cinematográfico ya que utiliza los encuadres básicos del mismo (plano general, plano entero, plano detalle, etc) y sus respectivas angulaciones, pero desde la perspectiva de la representación visual.

Ilustración. Representación de la realidad imaginada, que tiene lugar dentro de las viñetas. Estas pueden ser de diversa naturaleza, desde dibujos simples y caricaturescos hasta ilustraciones pseudofotográficas y de enorme realismo. a Este trazo artístico de estilo propio depende del autor.

Incorpora además elementos gráficos propios, veamos de cuáles se trata:

El lenguaje verbal:

* El **globo** o **balloon** es el espacio donde se localiza la expresión verbal del personaje. La parte superior, es decir el globo contiene el diálogo y un rabillo en la parte inferior la conecta con el personaje hablante. Tanto el rabillo como el globo se hallan sujetos a convenciones propias: si toma forma aserrada indica que el personaje está enojado o bien que el mensaje proviene de un medio electrónico; si adquiere forma de nube indica sueño del personaje, si el rabillo toma forma de circulitos indica que el personaje piensa. Hay que tener en cuenta que No siempre aparecen en las historietas.

* Elementos contextualizadores: La **voz del narrador** se suele ubicar en la parte superior de la viñeta, su forma suele ser rectangular y no se halla integrada a la imagen. Es el equivalente a la voz en off del narrador en el cine de ficción o en el documental. Este recurso también adquiere el nombre de cartela. Otro elemento contextual es el **cartucho**, es decir un texto que enlaza dos viñetas asegurando y ampliando la continuidad narrativa.

* **Las onomatopeyas:** Se trata de la imitación de un sonido, puede estar dentro o fuera del globo.

Ej: crack para mostrar que algo se rompe, zzz (la z repetida) para mostrar que alguien duerme, pum para mostrar un golpe, etc

* **Tipo de letras:** El más utilizado en la historieta es la mayúscula de imprenta.

Las convenciones utilizadas pueden variar el tipo de letra para indicar algo al lector: agrandar la mayúscula de imprenta indica grito del personaje, utilizar cursivas puede indicar diferencias sociales en el hablante o un registro manuscrito como por ejemplo una misiva, si el hablante utiliza un tono de confidencialidad, puede achicarse el tamaño de las letras, o ir achicando el tamaño de las letras en la misma frase indica el paso de la palabra al susurro, etc.

Signos convencionales

* La **metáfora visual:** Es una convención icónico-gráfica, donde se asocia una idea a una imagen. EJ: tener una idea, se representa por una lamparita encendida, una persona roncando, se muestra mediante un tronco aserrado por un serrucho, una trompada por un puño cerrado, una persona enamorada y la aparición de corazones. Todas las convenciones propias de las historietas fueron tomadas por el cine, el cine de animación y el dibujo animado.

* **Figuras cinéticas:** Ofrecen la ilusión de movimiento mediante la incorporación de líneas curvas, rectas, circulares, etc.

* **Gestualidad:** Los gestos y actitudes de los personajes también adquieren un código propio Ej el dedo sobre la boca significa silencio, las cejas hacia arriba sorpresa, las cejas rectas, remarcadas y hacia adentro y abajo, enojo, etc.



Bibliografía:

AAVV. (2011) *Teorías sobre la historieta*.

Barrero, Manuel. (2015) *Diccionario terminológico de la Historieta*. ACyT.

Eisner, Will. (2002). *El comic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Norma Editorial

Sobre el “tiempo histórico” y como se nos enseña la Historia ... hacía una mirada reflexiva.

Prof. María Rosa Figari

Prof. María Marta Hovhannessian

Lic. María Sol Herrera

Junio 2020

La presente ficha surgió de la necesidad (ante la ausencia del espacio áulico tradicional) de problematizar el concepto de “**tiempo histórico**” planteado por vari@s autor@s en la bibliografía que compone el marco teórico de la materia ¿A qué se refieren específicamente cuando usan este término? ¿Existe acaso un tiempo a-histórico o una historia sin tiempo?

Si tomamos lo que plantea Attali en los capítulos I y II de su libro *Historias del Tiempo* por ejemplo veremos que el autor da por sentado dicho concepto; esto es así porque lo que le interesa es usarlo, al igual que Eliade¹⁴, en contraposición a la idea de tiempo sagrado mítico. Attali dice “tiempo histórico” en lugar de tiempo profano, que significa por fuera de lo divino. Este autor considera que el tiempo del hombre es su vida misma ya que éste preside su destino y establece su extensión:

*“Tener poder es controlar el tiempo de los otros y el suyo propio, el tiempo del presente y el del futuro, el tiempo pasado y el de los mitos ... es a la vez fuente de muerte y de vida ...”*¹⁵

La vida del animal humano está establecida por la luz que emana del sol; se teme que éste no “se levante” un día y el mundo se congele, que la regulación de noche y día no se produzca y muramos calcinados o bien que el clima correspondiente a cada estación se vea alterado produciendo sequías e inundaciones que hagan escasear los alimentos. En la actualidad se teme al recalentamiento del planeta, único lugar en donde la especie humana puede sobrevivir. El tiempo es un invento codificado del humano para el humano. Cada sociedad tiene sus formas de controlar el tiempo, pero, también es UNO en todas las sociedades. Es la herramienta que marca la aparición

¹⁴ Ver Eliade, M.: *Mito y Realidad*, Barcelona, Labor, 1992.

¹⁵ Attali, J: *Historias del Tiempo*, pág. 10.

de ciertas máquinas y de las más sorprendentes hipótesis de una época, y en todas partes **es útil para el control social**.

Hasta aquí nuestra primera aproximación al “tiempo”.

Aprovechemos ahora para reflexionar sobre cómo se nos enseña (y aprendemos) la Historia. En general en el colegio secundario (o por lo menos así era en nuestra época) se nos planteaba el uso de la “línea de tiempo”, esa suerte de punteo en donde solo se mencionan los “hitos importantes” de “la” sociedad humana. ¿Pero importantes según quién? Esto va a depender de la mirada que detente la Academia de turno que oficie como legitimadora del **Logos**¹⁶, término griego asociado a la razón, palabra o discurso. No es un dato menor que recurramos a una palabra en este idioma si, consideramos que los griegos en tanto pilar de la denominada Antigüedad Clásica abonaron la llamada Cultura Occidental.

En los albores de la Modernidad, el conocimiento válido fue aquel que pasara el filtro de **la mirada científica**, o sea, que ha sido legitimado por las instituciones del “Saber Oficial”, como diría Berger. Dicho filtro nos marca que los sucesos existen o existieron, en tanto haya un remanente material que lo compruebe. Así lo entendía el griego Herodoto (484 - 425 a.C.) en su afán de registrar el conocimiento a través de la palabra escrita; así lo hemos heredado del llamado “padre de la historia” en Occidente. Todas estas argumentaciones nos conducen a otra pregunta ¿qué es, en definitiva, la Historia? Una de sus definiciones nos dice que el relato histórico comprende a la Historia entendida como ciencia. Como tal, la misma establece un método para llevarse a cabo: se trata **del método inquisitivo crítico** donde se les pide a los testigos¹⁷ que cuenten lo acontecido. Dice Herodoto (484 A.C. – 425 A.C.) en el Proemio del Libro I de la Historia: “me propongo relatar acciones específicamente humanas”. La historia de los dioses por su parte, le corresponderá a Hesíodo.

Término acuñado por el filósofo presocrático Heráclito (540 a. C. - 480 a. C.)

Hubo pensadores que estaban convencidos de que “la” historia se compone de partes de “luces y de sombras”, que hay partes que merecen ser contadas y otras que no. Es así como Voltaire, en

¹⁶ Término acuñado por el filósofo presocrático Heráclito (540 a. C. - 480 a. C.)

¹⁷ Agamben señala que “En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, testis, de la que deriva nuestro término “testigo” significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (terstis) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, superstes, hace referencia al que ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.” (Agamben, G.: “Lo que queda de Auschwitz”, pág. 15)

pleno apogeo del Iluminismo, divide la historia en esos 3 períodos que aprendimos en la escuela: Antigua, Media y Moderna. Es notorio el desprecio de este filósofo por esos mil años que comprenden desde la caída del Imperio Romano de Occidente hasta el “Descubrimiento” de América y la caída de Constantinopla a mano de los turcos otomanos. La Edad Media entonces carece de nombre ya que, parece ser, que su único “logro” es estar en “medio de” la Antigüedad y la Modernidad. Poco le importó a Voltaire que las universidades, aquella institución del Saber Oficial en la que nos encontramos insert@s, se gestó y desarrolló en su aborrecida Edad Media.

Continuando con nuestro derrotero, Pérez Amuchástegui (19 -198) habla de “lo histórico” para referirse a las acciones específicamente humanas con significatividad presente. A su vez, Marc Bloch (1886 - 1944) decía que la historia es la ciencia de los hombres en el tiempo. Vale aclarar que por la época en que Bloch hizo esta afirmación la idea de un lenguaje inclusivo no estaba vigente; dice “hombres” para referirse a la humanidad en su totalidad elidiendo en su discurso (tal vez sin pretenderlo o mejor dicho sin ser consciente de ello) a **la mitad invisible de la historia**.¹⁸

Analicemos por un momento las modalidades del discurso presentes en la afirmación de Bloch. Pensemos por ejemplo que hasta hace algunos años en la otrora Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (nuestro actual Museo de La Cárcova¹⁹) se dictaba la materia “Historia de la Cultura y Ciencias del hombre”. La nomenclatura de esta asignatura bien se correspondía con esta idea antes mencionada de que “hombre” puede considerarse sinónimo de Humanidad. Y aquí no debemos olvidar que el lenguaje que usamos en cotidiano es también un dispositivo político y por consiguiente, un dispositivo de poder: **“El que nombra domina. Pero también aquel que domina nombra”**²⁰.

En su momento²¹ cuando se dictaba dicha materia su denominación respondía a corrientes de pensamiento propias de las escuelas alemanas donde el concepto de “cultura” se asociaba con la

¹⁸ Vitale, L.: “La mitad invisible de la historia latinoamericana: El protagonismo social de la mujer.”, pág. 85.

¹⁹ El Museo de Calcos y Escultura comparada de La Cárcova funcionó hasta el 2000 como casa de Estudios Superiores en Bellas Artes, una suerte de “posgrado” que continuaba la formación de los talleres artísticos de la Escuela Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredón (actual Depto de Artes Visuales) En 2012 fue declarado museo; en la actualidad es uno de los 10 departamentos y/o áreas que conforman la Universidad Nacional de las Artes: <https://museodelacarcova.una.edu.ar/>

²⁰ Figari, María Rosa: Minorías y exclusión, reflexiones para una nueva construcción discursiva de la nación latinoamericana en Minorías y arte latinoamericano en la Investigación (cuadernos de investigación) pág 25.

²¹ La materia “Historia de la Cultura y Ciencias del hombre” se dictó bajo ese nombre hasta 1987. Luego las profesoras Laura Sacchetti y Susana Vega dieron impulso a las reformas revisionistas renovando el marco teórico y la nomenclatura de la materia: Análisis del discurso artístico.

historia “universal”²² de las bellas artes, la música y la literatura. Ciencias del hombre, por su parte, estaba emparentada con la idea de “civilización” y “progreso”. Según este discurso, propio del positivismo del cual el siglo XX es hijo dilecto, son las ciencias, en especial las llamadas ciencias duras las que **nos marcan el camino de LA CIVILIZACIÓN hacia el PROGRESO**. Si nos permitimos el ejercicio del revisionismo histórico recordaremos que en nombre del progreso se fabricó la bomba atómica, se exterminaron y/o “re-educaron” poblaciones consideradas “inferiores” y se torturaron personas que no se integraban a la heteronormativa. Sobre esto último, las llamadas “terapias de reconversión”, de neto corte conductista, se encargaron de devolver al “orden natural de las cosas”²³ a aquella parte corrompida” de la población. Allí, los discursos del poder peraron a través de las instituciones médicas para defender con firmeza el nomos establecido: **la sexualidad válida es la de reproducción, la que da como resultado la “familia tipo.”**

Civilización por su parte deriva del latín **civitas** (ciudad) Recordemos que las ciudades fueron los espacios donde se construyó políticamente el discurso eurocéntrico. En la llamada Antigüedad Clásica fueron Atenas y Roma. Este concepto de civilización es retomado por los franceses en el siglo XVIII. Para la concepción romana el civilizado es el hombre de la ciudad; bárbaro o barbarie era la otredad que se encontraba en las fronteras del imperio y que tenía otra cultura. En la denominada Época Moderna es Voltaire quién - además de dividir la historia en esa suerte de binomio irrefutable antes mencionado - retoma el concepto de barbarie y lo lleva a integrarlo con la exaltación de la **Razón** y la acumulación del conocimiento enciclopedista. Francia devino entonces en el centro del “mundo civilizado” porque era el lugar y el momento preciso donde se acumulaban el **conocimiento** y **la razón** por encima de todo. Es este siglo el que va a entender la palabra cultura como sinónimo de enciclopedismo; **el erudito pasa a ser el culto**.

En nuestro país Sarmiento fue heredero de estas premisas y en pleno siglo XIX su forma de entender el futuro de la “joven nación” fue dentro del binomio conceptual **civilización o barbarie**. No olvidemos que en la visión sarmientina la mirada siempre apuntaba a Europa. Los bárbaros entonces serían todos aquellos que no tienen conocimiento, que no llegan al ámbito de la cultura.

²² Si revisamos las tradicionales enciclopedias de Bellas Artes (ahora llamadas Artes Visuales) nos encontramos con que muchas insisten en titularse “Historia Universal de las Artes Visuales”. Lo universal en general suele quedar muy ambicioso ya que las mismas tienden a poner el foco mayoritariamente sobre lo acontecido en Europa y EEUU.

²³ En 1973 la Asociación Americana de Psiquiatría retiró la homosexualidad de la lista de trastornos mentales y pasó a considerarla un desorden de la orientación sexual hasta 1987, año en que la retiró definitivamente del manual MSD. Para 1990 la Organización Mundial de la Salud (OMS) la elimina del registro de enfermedades.

Por su parte los positivistas y los deterministas raciales insertos en la corriente de pensamiento del “Siglo de Las Luces” se propusieron explicar el mundo a través del pensamiento lógico matemático científico. Algunos como Spencer (1820-1903) haciendo su propia interpretación de la teoría de la Evolución de Darwin (El origen de las especies – 1859) llega a la idea de darwinismo social: desde el punto de vista de la determinación racial consideraba la “supremacía natural” de una raza por sobre las otras. Es así como las ciencias empiezan a clasificar a l@s seres human@s en razas; se hablaba de razas superiores y razas inferiores y este mismo concepto se llevó a la clasificación de las artes: Artes Mayores y Artes Menores, las llamadas Bellas Artes y las otras consideradas inferiores como las artesanías. Todo este paradigma avalado por el discurso del Saber Oficial sirvió entre otras cosas para justificar en los franceses **la necesidad de llevar el concepto de civilización a otras partes del mundo**. Esto se condice entonces con la teoría del **colonialismo**. La mentalidad del conquistador pensaba: Yo voy a colonizar y llevar el PROGRESO a estos pueblos inferiores porque son todos bárbaros y CARECEN DE CULTURA. Esto les permitió a los franceses entrar en la carrera colonial junto con otras potencias europeas. En todas el discurso es el mismo: en aras del progreso hay que “educar” a los pueblos inferiores, incluso a la fuerza si es NECESARIO.

Luego de este breve ejercicio de revisionismo histórico sobre lo que se entendía por CULTURA nos interesa definir el marco teórico con el que trabajaremos a lo largo de esta materia. La definición de Cultura ofrecida por Pérez Amuchástegui en su texto “Valores y Cultura”, dice que, la cultura en tanto **patrimonio en ejercicio**, se conforma de bienes avalorados materiales e inmateriales; un ejemplo de esto último sería la tradición oral. ¿Pero qué tratamiento se le da? ¿Se confía más en lo escrito que en un relato pasado de generación en generación, de boca en boca? Depende de donde nos posicionemos.

En todo caso este autor insiste en que una historia más completa será posible si abrevamos en una Historia de las Mentalidades y en una definición de Cultura entendida como **todo aquello que “el hombre” produce**.

Retomando la pregunta inicial (¿qué es el tiempo histórico?) lo que pasa ese filtro que más arriba mencionamos existe en el tiempo histórico, en esa idea del tiempo presente - lineal y “contrario” al tiempo mítico, sagrado, circular y que remite al eterno retorno de los seres sobrenaturales que crearon el mundo (illo tempore - Eliade) La religión en este punto, juega un papel importante ya

que en el rito, la vuelta al tiempo mítico (la reactualización del mito) nos reencuentra con las divinidades que dieron origen al mundo como lo conocemos. Digamos de paso que religión proviene de re-ligare, volver a ligar lo que estaba unido. Así, en muchos mitos de origen, se encuentra un incidente del orden de lo anómico que desvinculó de alguna manera deidades creadoras con creaturas (l@s seres human@s)

La idea de “Tiempo histórico” no deja de ser una construcción cultural; una manera, no la única, de entender el mundo.

Attali nos plantea:

Los dioses son atemporales desde la mirada humana. Nosotr@s somos los que pensamos la finitud.

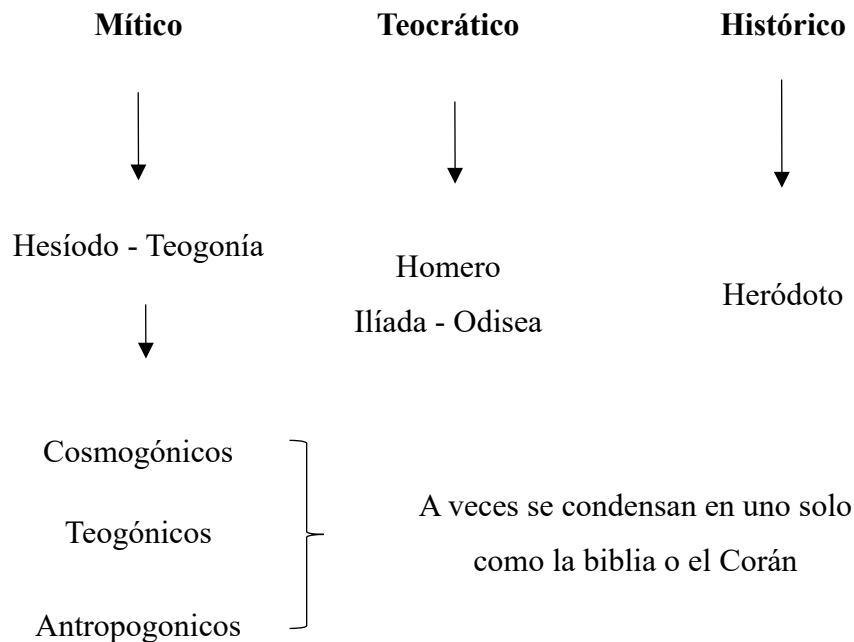
Por último, tengamos siempre presente las fichas “Acerca de una lectura de imágenes” de Sacchetti-Hovhannessian y “Discurso” de López. La historia oficial y sus modalidades en tanto discurso también debe ser entendida como verdadero dispositivo del poder.

El poder del mito

María Rosa Figari

María Marta Hovhannessian

Los griegos en el siglo V a.c. establecieron que había **TRES TIPOS DE RELATO QUE MARCAN EL PENSAMIENTO OCCIDENTAL:**



En el relato mítico los protagonistas son los seres sobrenaturales.

En los relatos teocráticos aparecen seres humanos, pero todavía intervienen los dioses en la vida de los hombres (aparecen reflejados en los bandos en la guerra de Troya).

En el relato histórico, es la Historia, como ciencia, que necesita un método para llevarlo a cabo.

Este método se produce mediante la **Indagación**, método inquisitivo crítico, donde se les pide a los testigos que cuenten sus historias. Una de las cuestiones que plantea Heródoto en el Proemio es ... *"me propongo relatar acciones específicamente humanas"*, allí está naciendo el relato humano.

Luego, a través de sus viajes por el Mediterráneo, Heródoto llega a Egipto. Hay cosas de los egipcios que no lo satisfacen porque no tienen que ver con su cultura y dice "no lo creo ni lo dejo de creer" y allí aparece la actitud interpretativa que sería la **Hermenéutica**, es decir, yo no se si

es verdad o no, no lo creo, pero tampoco lo dejo de creer. Dentro de la Metodología de la Historia aparece, por un lado, la búsqueda que sería la **Heurística** y por otro lado la **Hermenéutica** que sería la interpretación.

El conocimiento va del MITO AL LOGOS. El relato mítico no tiene necesidad de ser explicado ya que tiene que ver con las creencias y el LOGOS tiene que ver con el nacimiento de la Historia que tiene método y es ciencia.

Es importante ver cómo en las sociedades actuales, como en el caso de EEUU, que es una sociedad que respeta muchísimo la configuración del Estado y la creación de su Nación. Campbell pone el ejemplo del billete de un dólar, que tiene la imagen de su primer presidente George Washington, como iconografía de los padres fundadores a través de la masonería. Ese billete es inamovible desde 1923. No va a cambiar nunca porque es parte de su identidad y tiene que ver con el mito fundante que son los masones. Campbell dice que todas las sociedades necesitan justificarse a través del mito.

Bibliografía:

Joseph Campbell. (1991) *El poder del mito*. Capítulos: Introducción; El mito y el mundo moderno; El don de la diosa. Emecé editores.

Ritualidades Contemporáneas.

24

Maria Rosa Figari

La modernidad actual ha sido descripta como una época de pérdida de tradición y mega relatos. Por lo tanto, sería necesario restablecer nuevas ritualidades o que se produzcan nuevos modos de subjetivación, que permitan un redimensionamiento de la imagen propia como lugar donde volver a buscar una función identificatoria y creadora de sentido.

De esta manera se podrán realizar nuevas asociaciones para las preguntas acerca del origen y el sentido de la vida. Precisamente la humanidad contemporánea busca el encuentro con nuevos discursos de legitimación para sus conductas de la vida diaria. Además, necesita nuevas vías para el reconocimiento de su singularidad como sujeto social.

En tiempos de globalización y posmodernidades, aparecen movimientos que parecen buscar reavivar la historia mítica, que nos ubique en una etnia, en una cadena filogenética o en una estructura de parentesco.

Las ritualidades contemporáneas parecen exceder en mucho la búsqueda de legitimación de “la entrada en la madurez sexual”, y aparecen como una acuciante demanda de reconocimiento, de ser, de existir y de habilitación como ser cultural.

En la mayoría de los rituales queda una marca en el cuerpo, una señal, que funciona “como herida con eficacia simbólica”, en la medida que transforman la realidad del sujeto y la de su grupo social.

Experiencias del orden de lo creativo artístico, como participar del Cosquín Rock (mes de enero, provincia de Córdoba) haber sido aceptado en la cuerda de tambores del barrio, conformar una banda y tocar por primera vez en “público”, participar en un programa de televisión, ya sea cantando o bailando por un sueño, ser integrante de una murga carnavalesca, etc. Cualquier joven se sentiría marcado por su participación en estos acontecimientos.

El cuerpo propio, lugar biográfico, histórico y sexuado, será una elección siempre. Las escrituras, en el cuerpo, los cortes en la piel, la posesión y uso de objetos, a veces señalan “iniciaciones” en la socialidad, denotando la urgencia de ser marcados por alguna ley simbólica ordenadora, por el tiempo, por la edad.

²⁴Ficha de catedra realizada por María Rosa Figari, tomando en consideración un trabajo monográfico presentado por las alumnas: Alicia Toranzo, Carla López, Carolina Maidana, del Postgrado LAC. Sede La Rioja, 2009.

La velocidad y el vértigo, en su intensidad parecen acercar al sujeto a la figuración de un cierto límite, y de ahí un cierto punto identificador.

Establecer un corte, un punto de amarre, que lo es también a la vida. Someterse a una experiencia vertiginosa y salir airoso refuerza también los sentimientos de omnipotencia, y disipa, o al menos amortigua, las dudas que se tienen sobre las capacidades personales.

Se pueden visualizar tendencias, con variadísimas manifestaciones, erróneamente generalizables o pasibles de una única interpretación. Para distinguirlas del rito propiamente dicho, las llamaremos *ritualidades*.

Hablamos de *ritualidades* pues existen variados actos donde parece haber una búsqueda de legitimación, de reconocimiento por el otro.

Actos donde parece buscarse producir sentido, y a la vez hacer una marca, acercarse a un código ordenador, aunque sea compartido sólo por un grupo o a una pequeña comunidad. Estos actos mantienen cierto grado de repetición, implican cierto grado de desafío –aspecto propio del rito- y en algunos casos reinventan un “mito fundante” desconocido para los protagonistas.

Mito y rito en la contemporaneidad

Diferentes autores que han teorizado sobre la naturaleza del mito y el rito, coinciden en ciertas características básicas de los mismos: el rito se sustenta en el mito que le da sentido, a cada mito le corresponde un rito en la comunidad y con la comunidad, además se desarrolla en un espacio y tiempo determinado. El rito está cargado de sentido mágico y simbólico.

Mircea Eliade plantea que todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo, y siempre está presente la búsqueda de legitimación de los actos humanos por un modelo extrahumano. Muchos rituales y actos profanos significativos sólo poseen el sentido que se les da porque repiten deliberadamente tales hechos planteados ab origine por dioses, héroes y antepasados. Algo de un secreto acerca de los orígenes se actualiza y se aprende. De esta manera se colabora para sostener una tradición y también una identidad del grupo. Los rituales forman parte y a la vez son, estructuras que contribuyen a la cohesión social. El rito no es más que el mito en acción y constituye el origen de la música, la poesía la danza y el drama.

Levi Strauss ve en el rito una puesta en escena del mito, y lo define como toda emisión de palabras, ejecución de gestos y manipulación de objetos, independientemente de toda exégesis que dependa de la mitología implícita. Se puede decir que es un símbolo realizado en el tiempo, que

intenta restablecer la unidad de la vida al descomprimir o neutralizar los conflictos mediante la apelación al origen común, fortalece el ethos social.

En los ritos el cuerpo ocupa un lugar protagónico. Daniel Gil en su trabajo *El cuerpo y los ritos*, plantea que existe una unión indisoluble entre la ley, la escritura y el cuerpo.

Los mitos intentan dar una respuesta, explicar “a este ser indefenso, inmaduro, arrojado al mundo”, algo acerca de las preguntas acerca del origen de la vida, del sentido de la existencia, de la vida más allá de la muerte, etc.

Adolfo Colombres puntualiza que el rito es una actividad motriz más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etc. Mientras el mito se desenvuelve en el espacio de lo imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción, y por lo tanto pasible de observación. Aunque el rito suele realizarse con otros elementos (mascaras, indumentarias especiales, instrumentos, musicales, alucinógenos, palabras), lo fundamental en el esta conformado por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento, es decir por una esteorizacion del pensamiento.

Rito modernidad y cultura de masas.

En su libro *Teoría Transcultural del Arte*, Adolfo Colombres hace un análisis comparativo de las sociedades primitivas y modernas poniendo en evidencia los sentidos, significaciones y acciones que sustentan los mitos y ritos en ambas sociedades. Se dice que la vida del hombre moderno, al igual que la del primitivo, es un encadenamiento de ritos, donde solo difiere la naturaleza de los elementos que entran en juego. El hombre moderno tiene una clara conciencia de los límites que separan la vida normal de la instancia ritual, desde que no todo depende de una voluntad deliberada de ritualizar una conducta. El rito es una vivencia de gran intensidad, y carácter compartido por la cual se va de lo abstracto a lo concreto. No puede haber en consecuencia ritos solitarios, por más que a veces el hombre, en su vida cotidiana, repita y estereotipe actos que se revisten con la apariencia del rito. La cultura de masas, tras resignificar y refuncionalizar los mitos, tiende a estereotipar toda conducta significativa, como una forma de coserla a una imagen desactivada y desactivante. Invade así los grandes espacios colectivos (estaciones, aeropuertos, estadios, cines, teatros, mercados, calles populosas) y sobre todo los medios de comunicación, multiplicando hasta el delirio los ritos y fetiches, pero degradando su calidad, su fuerza emocional, sus sentidos profundos, con lo que destruye no solo los pilares de la cultura popular, sino los de la misma cultura de la modernidad occidental.

Su poder cosificador convierte esos espacios de encuentros en celdas aisladas, en falsos paraísos egoístas donde desaparece la creación compartida para dejar sitio a los mensajes unidireccionales y las emociones solitarias. El hombre de la cultura de masas no participa, tan solo consume, por lo que sus ritos están vaciados de reales contenidos.

Las conductas ritualizadas, estereotipadas, tienen la virtud de reducir la ambigüedad del mensaje, de unificar el sentido de la acción. Los ritos de la cultura de masas buscan más bien enmascarar el mensaje, presentando a lo banal como trascendente, a los voraces intereses económicos como gestos altruistas y humanitarios, y al acto de consumo como un salto hacia la belleza, la virilidad, la nobleza y el éxito, para lo cual no vacila en convertir en fetiches a productos fabricados.

Para eliminar la ambigüedad o polisemia que suele albergar el mito, el rito apela a una simultaneidad de códigos; canto, danza, bebidas, incienso, etc.

La cultura de masas recurre a los mismos procedimientos para enmascarar el vacío, falsificando un mensaje unívoco, o para vulgarizar con un sentido unívoco y pobre lo que es por naturaleza rico y complejo.

Es decir, remeda los mitos y ritos de la modernidad y la cultura popular, destruyendo y fagocitando sus sentidos.

En las sociedades tradicionales la comunicación es directa, escasamente mediatizada, y la cultura un producto de creación solidaria, destinado a satisfacer necesidades compartidas y reforzar el ethos social. Lo que hoy llamamos comunicaciones es el resultado de un gradual maridaje entre lo audiovisual, el teléfono y la informática, universo pluridisciplinario e internacional que se abate sobre los pilares de la cultura entendida como participación solidaria y ritual.

No es lo mismo ir al cine o al teatro que ver la obra en la televisión, encerrado en un pequeño departamento. Los medios incomunican informando, al suplantarse la interacción social por un bombardeo de datos que se presentan como útiles para triunfar en la vida, y que no persiguen otro fin que adscribir al receptor a determinados patrones de consumo y formas de pensamiento, alejándolo del espacio ritual, de lo compartido.

El rito, paradigma de la comunicación directa y el diálogo real, resulta la principal alternativa a la cultura de una globalización que no es una instancia universal de diálogo, sino un sometimiento masivo al modo de vida norteamericano y los intereses de las corporaciones. Vista de este modo, la globalización cultural no es otra cosa que la muerte de las culturas, y con ello, de la cultura.

CUERPO E IDENTIDAD

Por más que el cuerpo se halle completamente desnudo, despojado de ornamento, ninguna mirada o juicio puede estar libre de los códigos que cada cultura establece para cargarlo de significados como una materia prima privilegiada por los procesos simbólicos. A diferencia de los animales, el hombre ha generado una densa red simbólica, en su afán indeclinable de tatuar al universo de sentidos, y su cuerpo, punto de partida de ese proceso, no puede quedar afuera. La arqueología ha demostrado que la decoración del cuerpo es anterior a todas las otras formas de representación plástica.

Todos los grupos sociales tienen un ideal de belleza para el hombre y la mujer, y es en las pautas establecidas por una determinada cultura donde se define la personalidad singular. Lo que da prestigio y singularidad en una sociedad puede ser juzgado de un modo negativo o asocial en otra. Como así también dentro de una misma sociedad puede haber distintos modos de valoración. La humanidad no solo tatúa de signos el espacio en el que habita, los inscribe también en su propio cuerpo. Y la esfera del cuerpo puede ser vista como independiente de la esfera de las cosas, pero es frecuente que el cuerpo refleje las formas del mundo en que vive, al apropiarse de ellas con una intención simbólica.

La relación de los hombres y las mujeres con su cuerpo puede caer dentro de un simple juego de representaciones que no aparejan violencia sobre este último (ponerse un traje o una máscara), pero también impulsan una violencia simbólica sobre él. Llamamos violencia simbólica a toda acción ejercida sobre el cuerpo por el propio individuo u otro miembro de su grupo social, realizada con su consentimiento expreso o tácito, que le imprime marcas indelebles, lo deforma o mutila. Dicha violencia puede tener un sentido social, de afirmación a un grupo y el lugar que se ocupa en él, o estético, aunque a menudo ambos se imbrican.

Sustraerse a estas prácticas apareja normalmente una fuerte condena, la que puede llegar hasta negar al individuo rebelde la membresía y retacearle sus derechos. Las marcas son casi siempre visibles, pero también pueden ser invisibles, como la circuncisión y la ablación del clítoris, todavía usual en África.

En occidente la ideología dominante valoró siempre el cuerpo auténtico, natural, oponiéndose a las manipulaciones definitivas y voluntarias de este, y alentando en sustitución el maquillaje inocuo.

La iglesia católica consideró al arte corporal de los pueblos “primitivos” como violencias infligidas al cuerpo “natural”, algo así como una injuria a la obra de la creación. *“No os haréis incisio-*

nes en la carne por un muerto ni imprimiréis en ella figura alguna”, reza el Levítico (19,28). Esta prohibición, convertida en prejuicio, se extendió a otras culturas con la expansión europea, y toda decoración del cuerpo fue vista como una forma clara de salvajismo, sin advertir que dichos pueblos se la hacían para poner en evidencia un orden cultural que trasciende la naturaleza. Tales marcas en el cuerpo poseen funciones mágicas, terapéuticas, biográficas o meramente decorativas. Narran acontecimientos importantes, señalan un status social o marital, la pertenencia a un determinado grupo social. Desde ya, la adopción del concepto de violencia simbólica no implica aquí hacerse cargo de la ideología cristiana sobre el cuerpo, sino tan solo destacar el carácter irreversible de las marcas.

Ejemplo de violencia simbólicas son las escarificaciones, heridas indelebles que se hacen comúnmente en el rostro (culturas de los mossi y bobo de Burkina Faso), y en otras partes del cuerpo, brazos piernas, espalda, abdomen...

Cuando no constituyen más que marcas de pertenencias a un grupo social, son uniformes en su trazado y no dicen por lo tanto nada particular sobre la identidad del sujeto que las lleva. Pero a menudo ellas tienen un sentido marcado o exclusivamente estético, cuando el individuo se produce heridas indelebles para emitir un mensaje sobre su particular concepción de la belleza. Es lo que Ticio Escobar llamo...” **la belleza de las heridas...**”.

Con la Revolución Industrial, el cuerpo, esa carne tan despreciada por el cristianismo por su predisposición al pecado, se convertiría en fuerza de trabajo al servicio del capital. Jornadas de hasta dieciséis horas barrían del mismo toda la libido, pues el tiempo libre “*solo podía ser usado para comer, dormir y trasladarse al sitio de trabajo.*” En condiciones tan inhumanas, el cuerpo se animaliza, se reduce a las funciones más esenciales, como carne consumida por el proceso productivo. Ese cuerpo consumido se convertirá en el siglo XX en el mejor objeto de consumo de la sociedad de masas, salvajemente manipulado por la publicidad.

Desde El siglo XVIII, las filosofías sensualistas, empiristas, materialistas, fueron desplazando lentamente a los dogmas del espiritualismo tradicional. Hasta mediados del siglo XX, se puede decir que esta tendencia apuntaba a devolver al cuerpo un status digno, eliminando las rémoras de la vieja ideología que lo veía como carne vil y putrescible y cárcel del alma, y también del materialismo de la Revolución Industrial, que lo redujo a fuerza de trabajo al servicio del capital. Pero ya en la segunda mitad del pasado siglo, la irrupción de los medios de comunicación, y en especial los electrónicos fueron desarrollando una cultura de masas que hizo del cuerpo su principal objeto de consumo. El equilibrio vuelve a romperse, pero ahora en sentido inverso, pues el cuerpo tiende a reemplazar el alma en su función moral e ideológica. El alma fue, a lo largo de la

historia, el nombre que se le daba a la profundidad interior, y como la cultura de masas se expande en superficie, eludiendo toda profundidad, será ya poco el metal que podrá hallarse en ese antiguo venero.

El cuerpo en Occidente parece ser redescubierto de una manera más definitiva, como algo ligado a los derechos esenciales de las personas.

Se opera una fuerte tendencia que aspira a valorizar y liberar el cuerpo femenino y de los jóvenes, una revolución sexual que permite hoy a las mujeres decidir sobre su propio cuerpo, rebelándose contra las normas fijadas por los hombres.

Al hablar del rito, dijimos que en los verdaderos rituales de la cultura el cuerpo se potencia, alcanza su máxima expresión y hasta comulga con los dioses, mientras que en los ritos de la publicidad y la cultura de masas se degrada, se cosifica.

Como resumen en lo que respecta al cuerpo en la cultura de masas, se podría señalar que mientras el propio cuerpo deviene el fetiche de un culto narcisista que lo sustrae de la esfera social, de la comunicación real, el cuerpo del otro se banaliza, convirtiéndose en un objeto de consumo que se adquiere en el mercado.

El cuerpo no se sublima para encontrarse en los otros, mediante los resortes del amor y la solidaridad, sino que se carga de señas de identidad para perderse luego en el vacío.

Arte de los pueblos originarios del Paraguay:

Para nombrarse, para afirmarse el hombre se auto señala. Recalca su cuerpo, lo remoldea enfatizando líneas y puntos clave, subrayando aspectos invisibles. El cuerpo es la sede de la identidad primera: la identidad del individuo, la del clan o la del grupo; la del género humano todo, que reinventa su contorno para poder ocupar un sitio propio en el mundo.

El cuerpo es el lugar del rito: la escena misma en donde comienza y termina el tiempo sin tiempo. Por eso los pueblos originarios usan el cuerpo como soporte privilegiado de su expresión cultural: lo pintan y lo tatúan, lo cubre de plumas, de collares y de abalorios, de pieles impresionantes y de tejidos hermosos.

Los encubren y lo substraen, lo desprenden del mundo natural y lo reintegran. En el cuerpo concilian lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello. La humanidad ha manifestado siempre, por distintos motivos, la necesidad de cambiar su cuerpo. Y la piel humana es muy receptiva a cualquier cambio que queramos introducir en ella. “*El tatuaje es la modifica-*

ción superficial más sencilla y a la vez más elaborada, que el hombre ha practicado a lo largo de la historia.” al decir de Ticio Escobar.

Tatuaje y modificación del cuerpo

Los sociólogos describen distintas motivaciones por las que el ser humano se hace, o se ha hecho, tatuajes. Como paso iniciático (el dolor es la iniciación, endurece el cuerpo y el espíritu, y el tatuaje queda como signo visible de ese rito de paso). Para adquirir una vistosa imagen de valor y fuerza como arma psicológica (maorís que se afean para la guerra), como incentivo sexual, como protección mágica, para adquirir determinadas características a través de diseños ancestrales o totémicos, para ser reconocidos después de la muerte, para asegurar la pertenencia a un grupo, para reafirmar adhesión a causas políticas o religiosas, como marca identificatoria, etc.

En relación a la semántica de las imágenes elegidas en la actualidad, si bien es variadísima, en muchos casos se nutre de lo atávico. Pero también se nutre de la etnia, y del valor ritual en su trabajo de ejecución.

Por lo tanto, en algunos el acento está puesto en el efecto que conscientemente se aspira producir en el que mira ese dibujo-imagen en el cuerpo. Y en otros, en el efecto que esa marca y el ritual que lo lleva a cabo, producen en el sujeto tatuado. De este modo puntualizamos dos aspectos: uno el de la **imagen mirada**, y otro, el de la **marca realizada**.

El tatuaje implica “hacer” sobre el cuerpo. Puede tener un valor de investidura, que, a su vez, re-dimensiona el valor de la imagen del cuerpo, así como puede tener un valor de agresión sobre este.

Tatuajes hoy

En una mirada diacrónica de la cultura en que vivimos, nos encontramos con la globalización de usos y costumbres, que en muchos casos diluye las diferencias.

Diversos intermediarios contribuyen a expandir formas homogeneizantes de la realidad: los medios de comunicación, los portales informáticos, las cadenas de restaurantes de comida rápida, acontecimientos que nos proponen concebir un modelo uniforme de la vida. ¿Podrán ser estos los sustitutos de los mega relatos e ideales abatidos?

“Se nos impone una peculiar relación con la tradición, en la medida que se pone en jaque el sentimiento de continuidad existencial”, (Appadurai, A. 1999) en tanto historia y memoria.

Tatuaje y cultura. Marca en el cuerpo. Rito.

Al proponernos no mirar los tatuajes como síntomas, alejarnos de una mirada estrictamente hermenéutica, adjudicadora de sentidos, nos preguntarnos: ¿por qué, hoy, recurre la humanidad a la marca en el cuerpo?

No es síntoma, no es simple mensaje comunicacional, asimilable a un lenguaje, aunque es escritura, inscripción, memoria. ¿Cuánto de rito tienen los tatuajes hoy? En el ritual del tatuaje se nos presenta la escenificación, y la puesta en sentido. En los ritos, el cuerpo es esta peculiar superficie única, a la cual la ley escrita lo transforma en monumento. Existe una unión indisoluble entre la ley, la escritura y el cuerpo.

En el rito, el cuerpo lleva la marca y de ese modo la ley humana, - mítica o religiosa- es revelada, sostenida en la “**carne doliente**”, es inscripta en el cuerpo. La palabra no es dicha sino “**incorporada**”. Esa palabra se corresponde con una ley, con un mito fundante de una cultura. Los ritos dan explicación a este ser indefenso, inmaduro, arrojado al mundo, de las preguntas acuciantes sobre el mundo y su origen.

Podemos preguntarnos si estamos ante un rito sin mito. Tal vez el tatuaje actual intenta repetir lo que los dioses hicieron, reinventar un dios, una relación con el poder, que permita adjuntar un sentido a la existencia y al origen de la misma. Que le otorgue algo de su continuidad perdida.

Los tatuajes rituales existen como marcas, como heridas con eficacia simbólica, en la medida que transforman la realidad del sujeto. Con el tatuaje de hoy (especialmente en los adolescentes) algo de esa eficacia podría anhelarse, el encuentro con nuevos discursos de legitimación, nuevas vías para el reconocimiento de la singularidad del sujeto social.

Resulta interesante pensar si el rechazo actual frente al tatuaje se inscribe en que la transformación del propio cuerpo contradice la creencia de un hombre natural para situarlo como hombre cultural, sujeto mortal y sexuado, que posee un cuerpo con el cual goza, y es capaz de transformar su imagen.

En el tatuaje de hoy no estaríamos ante la inscripción ritual, heredera del mito, representante de su fe en él. Y sí estaríamos tal vez tratando de acercarnos a la recreación de un mito, privado, inconsciente, que señala una parte del cuerpo, que reordena una singular erogeneidad. Tal vez, como aldea global se nos hace necesario reavivar la historia mítica, que nos ubique en una etnia, en una cadena filogenética, en una estructura de parentesco.

Se están haciendo necesarios ritos que restablezcan o produzcan nuevos modos de subjetivación, y a la vez, donde aparezca un redimensionamiento de la imagen propia como lugar donde volver a buscar una función identificatoria, y creadora de sentido. A partir de lo cual realizar nuevos encargos para las preguntas acerca del origen y sentido de la vida.

Para nombrarse, para firmarse el hombre se auto señala. Recalca su cuerpo, lo remoldea enfatizando líneas y puntos clave, subrayando aspectos invisibles. El cuerpo es la cede de la identidad primera: la identidad del individuo, la del clan o la del grupo; la del género humano todo que reinventa su contorno para poder ocupar un sitio propio en el mundo. El cuerpo es el lugar del rito: la escena misma en donde comienza y termina el tiempo sin tiempo. Por eso el indígena usa el cuerpo como soporte privilegiado de su expresión cultural: lo pinta y lo tatúa, lo cubre de plumas, de collares y de abalorios, de pieles impresionantes y de tejidos hermosos lo encubre y lo subtrae; lo desprende del mundo natural y lo reintegra, diferente; en el concilia lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello.

Fragmento del libro “La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay” de Ticio Escobar

A modo de cierre nos enfocamos en el trabajo de dos artistas contemporáneas, la francesa Orlan, y Marina Abramovic por considerarlas un ejemplo interesante entre aquellos artistas que en la cultura contemporánea plasman sus reflexiones sobre y a través del cuerpo para pensar cuestiones tales como la propia identidad, el género y la política haciendo un uso distintivo de las nuevas tecnologías; en particular aquellas vinculadas con los saberes médicos y la cirugía estética.

En su caso, Orlan pregonaba la posibilidad de escapar de **“la cárcel del cuerpo”** y de hacerle burla a los imperativos de belleza que intentan someter a las mujeres. Así es que juega con la posibilidad de re- presentar la escena de la creación primigenia en una versión moderna.

La mujer ya no nace de una costilla de Adán, ni tampoco es un objeto accesorio que aparece para paliar la soledad y el aburrimiento del hombre, como relata el mito judío cristiano de la creación, sino que ella se re-crea a sí misma a partir del propio deseo.

Entonces las sucesivas puestas en escena de Orlan, pueden ser leídas como una metáfora amenazante que hace temblar al sistema al mostrarle el poder de lo femenino.

A través de sus operaciones quirúrgicas muestra –metafóricamente–el rostro interior de la mujer quien suele ser representada como **“lo otro”**, asimilable a lo ininteligible y por ende a lo monstruoso. Las performances quirúrgicas de Orlan, al tiempo que hipnotizan generan repulsión y exigen a la mirada el esfuerzo de sumergirse en una experiencia signada por el dolor y el goce. Nos

increpa a pensar sobre nuestro estatuto como seres humanos, a cuestionarnos la propia identidad, a pensar sobre la relación entre nuestro cuerpo y nuestra alma y a plantearnos el tema de la muerte.

Su trabajo puede ubicarse entre aquellas experiencias de la cultura contemporánea que son, en palabras de Kauffman, demasiado literales para el arte y demasiado viscerales para la pornografía. Hay quienes cuestionan su valor artístico señalando como en el caso de la psicoanalista y curadora de arte Corinne Sacca Abadique:

En los trabajos de Orlan se ha perdido una distancia alusiva al hacerse una literalización de aquello que se quiere decir produciéndose una caída de la metáfora (...) En la medida en que se anula la distancia entre ella y su obra, no se produce “el como si del arte”.

Orlan es –en cierto modo- la obra misma, produciéndose un punto de indiferenciación entre arte y vida o entre máscara y rostro. Quizás precisamente porque no hay rostro detrás del velo proclama Orlan, no existe “**la interioridad del sujeto**” sino infinitas posibilidades de expandir nuestra identidad; mientras se concibe como re- creadora de sí misma. Quizás algo de esto sea cierto. O tal vez sólo sea un infructuoso e insignificante esfuerzo más en la historia de la humanidad por evadirse de la angustia de existir mortales e imperfectos, angustia que nos abisma al precipicio de una vida solamente humana.

Con respecto a Marina Abramovic nacida en Belgrado (Serbia y Montenegro), en 1946 diremos que el eje de su producción se halla en su propio cuerpo, un territorio para la experimentación y el cambio, soporte de toda su trayectoria artística. Los trabajos más conocidos de Marina Abramovic son sus performances, objetos, vídeo-instalaciones y acciones registradas para dramatizarse en escenografías de fuerte barroquismo conceptual.

En sus inicios, la artista trabaja en solitario, y tras un breve contacto con las instalaciones sonoras, comienza a realizar sus primeras performances -Rhythm 4, Rhythm 5, 1974; Rhythm 10, 1975- que estuvieron salpicadas por el escándalo.

Siguiendo la idea -común a todos los performers- de sentir el mundo a través de la experiencia personal del cuerpo, la artista trató de indagar en los límites de la resistencia moral y física, reflexionando sobre los patrones de comportamiento de la mente y el organismo. Su idea era establecer un diálogo energético con los espectadores.

A partir de 1975, y hasta 1988, Marina Abramovic comienza a trabajar con Ulay. Pocas veces en la historia del arte una relación afectiva entre dos artistas ha dado tantos frutos a nivel creativo. Su complicidad y atracción, así como su excelente sintonía y entendimiento, les hizo crear un núcleo de trabajo centrado en su propia relación como pareja. En performances como *Relation Work* de 1976, o *Interruption in Space*, de 1977, Abramovic y Ulay reflexionaban sobre las condiciones dualísticas en las que crecía su relación: hombre/mujer, soledad/compañía, deseos/prohibiciones. Cierra este periodo su última acción en conjunto: *The Lovers* de 1988 donde aparece de nuevo la idea de desgaste físico, pero también emocional: en apenas tres meses, y cada uno desde un extremo, recorrieron la Gran Muralla China -unos dos mil kilómetros. Cuando se encontraron en el centro, la pareja consumó su separación.

Tras su ruptura, Abramovic inicia una nueva etapa. Influida por una larga estancia en el estado brasileño de Minas Gerais, comienza a realizar instalaciones objetuales, abriendo un nuevo campo de trabajo con *Transitory Objects*. Desde 1992, recuperó su labor como performer, continuando con los intereses de sus primeras acciones al concebir la performance como un espacio para la liberación de los fantasmas personales, pero también como un modo de relacionarse con la realidad (*Dragon Heads*, 1992-1994; *Cleaning the House*, 1995; *The Onion*, 1996; o *Balkan Baroque*, 1997). En esta última, León de Oro en la Bienal de Venecia, la artista construyó una escenografía cargada de potentes medios expresivos. En una sala en semipenumbra, sólo iluminada por tres pantallas de vídeo con la imagen de sus padres en silencio y de Abramovic recitando fríamente un informe sobre las ratas- lobo, la artista amontona en un rincón más de dos mil kilos de huesos con restos de carne. Sobre este osario, cargado de connotaciones simbólicas por las luchas fratricidas de los Balcanes, Abramovic despliega su emotiva y conmovedora performance: lentamente, y sumida en un reflexivo autismo, va limpiando los restos de la carne todavía pegada a los huesos.

Marina Abramovic, en los últimos años, no ha dejado de experimentar sobre los códigos artísticos a través del empleo de los nuevos soportes proporcionados por los avances técnicos, vídeo, cine, instalación- demostrando una coherente evolución hacia la madurez en los registros expresivos empleados.



The Lips of Thomas, 1975-1997

FICHA TÉCNICA

Lips of Thomas, 1975-1997 . Color Cibachrome, 123,5 x 123,55 cm, Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: La Fábrica Galería, Madrid (España).

Esta pieza de Marina Abramovic constituye un registro fotográfico de la artista yugoslava relacionado con una de las performances realizadas en la década de los setenta, durante su período en solitario, 1970-1975.

La imagen muestra una representación frontal del vientre del artista sometido a una tortura física: Abramovic acaba de rasgar su anatomía dibujando una estrella de cinco puntas, la sangre comienza a brotar sin control, la artista aún conserva en su mano la cuchilla con la que ha ejecutado el corte.

El símbolo representado sobre el estómago posee fuertes connotaciones biográficas y alegóricas -no se puede obviar que la artista nace y crece en un contexto político vinculado al comunismo y este hecho marca de alguna manera su existencia. Abramovic ha reconocido cómo a través de este doloroso gesto, repetido en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, sus tensiones vitales se relajan: en ocasiones la estrella se muestra invertida, en otras, adopta su disposición habitual.

La performance, The Lips of Thomas, fue desarrollada en la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria) en 1975. Consistía en una acción de dos horas de duración, en la que Abramovic, sentada desnuda sobre una mesa, comía primero un kilo de miel con cuchara de plata, 1516 posteriormente, bebía un litro de vino tinto en un vaso de cristal. Una vez finalizado este proceso, la artista rompía el vaso, rasgando su estómago con una estrella de cinco puntas, al tiempo que comenzaba a azotarse violentamente hasta no sentir dolor. Después, la artista tendía su cuerpo boca

arriba sobre una enorme cruz compuesta de bloques de hielo. Una estufa enfocada hacia su vientre hacía sangrar las heridas.

Marina Abramovic permanecerá en esta posición durante treinta minutos, mientras su cuerpo comienza a congelarse, hasta que el público interrumpe la acción retirando los bloques de hielo situados bajo la artista.

El sentido de la pieza está íntimamente ligado a la experiencia personal de la artista. Abramovic ha construido un entramado conceptual en el que los hechos biográficos, los símbolos -la cruz y la estrella- y su propio sufrimiento, se interpenetran y relacionan configurando una especie de sacrificio liberador en el que ella misma representa a la víctima y al verdugo.



Pietà, 1993

FICHA TÉCNICA

Pietà, 1993. Color Cibachrome, 178,8 x 178,8 cm, Adquisición: Junio de 2003, Procedencia: La Fábrica Galería, Madrid (España).

Esta fotografía de gran formato nos muestra otro momento puntual vinculado a una de las acciones de la artista yugoslava. En esta ocasión, se trata de Anima Mundi, una performance en dos partes que puede ser escenificada en diversos recintos y salas. Marina no está sola, aparece junto al que fue su acompañante durante un largo período de tiempo, el artista alemán Ulay. La imagen reinterpreta uno de los grandes motivos iconográficos de la cristiandad, entroncando a su vez con la historia del arte. En la fotografía, perteneciente al "segundo acto" de la performance, la artista

se presenta apoyada sobre una plataforma- escalera, vestida con un traje de color rojo que deja al descubierto sus hombros. Acoge en sus brazos a Ulay, todo de blanco, que deja caer el peso de su cuerpo sobre el regazo de Abramovic dibujando una "M". En la primera parte de la acción, sin embargo, los artistas habían reprimido su contacto físico, permaneciendo enfrentados cara a cara con los brazos abiertos. Marina Abramovic interioriza y mixtifica símbolos universales en su particular lectura del mundo. Aquí, junto a Ulay, tomando un esquema visual heredado de la tradición cristiana, la artista organiza una impactante coreografía visual sobre los sentimientos humanos.

Bibliografía

Bataille, George(1944) *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1961. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

Colombres, Adolfo (2001)*Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*.Buenos Aires, ED. Del sol.

Eliade, Mircea (1992) *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.

Escobar, Ticio (1993) *La belleza de los otros .El arte indígena del Paraguay*. Asunción, R.Peroni ediciones.

Escobar, Ticio (1995) *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Asunción, R.Peroni.

García Canclini, Néstor (2008) *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós,

Referencias bibliográficas sobre Marina Abramovich.

Marina Abramovic. *Artist Body*. Performances 1969-1998, Charta, Milán, 1998, pp. 99-105 y 391 (il. c. de la realización de la performance)

Marina Abramovic. *The Bridge/El Puente* Generalitat Valenciana y Charta, Catálogo Valencia y Milán, 1998, p. 147 (il. c. de la realización de la performance)

Everything that is interesting is new: The Dakis Joannu Collection Osfildern Ruit, Cantz, 1996, p. 26 (il. c. de la realización de la performance)

Marina Abramovic. *Objects, performances, video, sound*, Museum of Modern Art, Catálogo Oxford, 1995, pp. 47 y 53 (il. b/n de la realización de la performance)

Marina Abramovic: *Sur la voie*, Editions du Centre Pompidou, París, 1990, p. 47 (il. b/n de la realización de la performance). *Corpus Christi, les représentations du Christi* en photographie 1855- 2001, Press Marval, París, 2002, pp. 99 (il c.)

Marina Abramovic. *Artist Body. Performances 1969-1998*, Charta, Milán, 1998, p. 257 (il. c. de la realización de la performance)

Modus Vivendi: Ulay y Marina Abramovic 1980-1985, Stedelijk van Abbemuseum, Catálogo Eindhoven, 1985, p. 67 (il. c. de la realización de la performance).

Parte del texto fue extraído de:

http://www.fundacion.telefonica.com/arte_tecno/colecciones/colecc_fotografia/abramovic/trayectoria_abramovic.html

Indice

Cuadernillo N.º 02

1. Jenofonte, un discípulo de Sócrates
2. Periodos religiosos y ritos funerarios grieg
3. Máscaras y trajes del Teatro Griego.
4. El Teatro: del ritmo al espectáculo
5. El cuerpo, el sexo y la sexualidad occidental. Roles y sujeciones.
6. Las diosas en la mitología griega

Jenofonte, un discípulo de Sócrates

María Rosa Figari. 2011

Tabla de contenido:

- a) *Vida de Jenofonte*
- b) *Obra de Jenofonte*
- c) *Ideología de Jenofonte*
- d) *El método historiográfico de Jenofonte.*
- e) *Jenofonte y su relación con Sócrates.*
- f) *Simposio, el ritual a Dionisio.*
- g) *Conclusiones.*
- h) *Bibliografía.*

a) Vida de Jenofonte.

Jenofonte, historiador, militar y filósofo, nació en Atenas hacia el 430 a.C. Sus trabajos contribuyen en gran medida al conocimiento de los avatares de Grecia y Persia durante siglo IV a.C.

Hijo de Grilo, un caballero ateniense, fue discípulo de Sócrates. En el 401 a.C. se alistó en un ejército de mercenarios griegos al servicio de Ciro el Joven, príncipe de Persia, y tomó parte en la campaña contra el hermano de éste, el rey Artajerjes II. Tras la muerte de Ciro, en la batalla de Cunaxa, los oficiales al mando de los mercenarios griegos fueron asesinados a traición por el sátrapa persa Tisafernes. Jenofonte, que estaba entre los nuevos oficiales elegidos para mandar el ejército griego, un total de 10.000 hombres sin dirigentes en el centro del hostil Imperio persa, asumió la dirección de la retirada y puso a sus hombres a salvo en la antigua colonia griega de Trebisonda (en turco Trabzon, actualmente en Turquía), en el mar Negro, tras una marcha de 2.414 Km. que duró cinco meses. Su triunfal supervivencia se ha atribuido principalmente al ingenio, previsión y tacto de Jenofonte. En su libro más celebre, la Anábasis, narra la retirada a través de un país desconocido, luchando en medio de los obstáculos desalentadores del terreno y del tiempo contra enemigos salvajes y la falta de provisiones.

Desde Trebisonda, Jenofonte y los 'diez mil' (como eran conocidos estos mercenarios griegos) se dirigieron a Bizancio (actual Estambul, en Turquía). Poco después de su lle-

gada, entraron al servicio de los sátrapas persas de Asia Menor. El rescate que consiguió por un rico prisionero persa en esta campaña le permitió vivir cómodamente el resto de su vida. En el 394 a.C. regresó a Grecia, como miembro de la corte del rey de Esparta Agesilao II. Con él participó en la batalla de Coronea, en la que los espartanos derrotaron a los atenienses y a sus aliados tebanos. Los atenienses se vengaron de Jenofonte condenándole al destierro como traidor. El gobierno espartano le regaló una finca en Escilo, junto a Olimpia, donde vivió durante veinticuatro años. Cuando el poder militar de Esparta se hundió en Leuctra, en el 371 a.C., fue expulsado de Escilo. Atenas derogó el bando de exilio contra su persona, pero en lugar de regresar a Atenas, al parecer pasó el resto de su vida en Corinto. El hombre de acción retirado se consolaba rememorando el pasado y buscando en la teoría un refugio más estable. Murió hacia el 354 a.C., algunos años antes que sus compatriotas Platón e Isócrates.

Como militar, orador, filósofo, ensayista e historiador, fue el prototipo del erudito ateniense. Sin embargo, encontró más agradable la forma de vida austera espartana que el espíritu democrático de su Atenas natal. Las fuertes tendencias pro-espartanas y la exageración de los hechos rebajan el valor de sus obras históricas. Sus escritos socráticos revelan una mentalidad que al parecer no llegó a comprender totalmente la filosofía de su maestro, y sus propias ideas en general son moralistas y muchas veces vulgares. La sinceridad y el sentido común son sus mejores características. Su estilo es simple, elegante y sencillo y se le considera un maestro de la exposición clara.

b) Obra de Jenofonte.

Se pueden distinguir tres apartados de su producción: obras históricas, socráticas y didácticas, sin que esta división tenga otra pretensión que clasificarlas en tres grupos.

Obras históricas son: las *Helénicas*, la *Anábasis* y el *Agesilao*.

Obras socráticas: *Memorables*, el *Banquete* y la *Apología de Sócrates*.

Obras didácticas: la *Ciropedia*, *Hierón*, el *Estado de los lacedemonios*, los *Ingresos*, *El Hipárquico*, *Sobre la Equitación*, el *Cinegético*, el *Económico*, etc.

Las *Helénicas* narra en siete libros la historia griega desde el 411 hasta el 362 a.C. En ella pretende continuar la obra de Tucídides, pero el resultado es muy desigual y da la

sensación de una obra hecha por etapas, siendo su valor literario muy distante al conseguido por Tucídides, aunque algunos críticos han elogiado sobre todo sus dos primeros libros. Jenofonte expone una serie de causas quedándose en la superficie de las cosas, mientras que Tucídides ahonda en sus orígenes.

La *Anábasis* es un admirable relato sobre sus aventuras como participante en la expedición de mercenarios griegos para ayudar a Ciro el Joven, cuando aspiraba al trono que ocupaba su hermano Artajerjes. Abundan los pormenores geográficos y etnográficos, así como el detalle de las cuestiones militares, todo ello escrito con gran naturalidad a través de sus propias experiencias. En cuanto a su datación, debemos situar la obra en el 380 a.C. si creemos que Isócrates en su *Panegírico* la utilizó.

Su *Agesilao* es una alabanza dedicada al rey espartano al que tan profundamente admiró, elaborado con el material que había usado en las *Helénicas*, en donde revela sus conocimientos de retórica, frente a su obra historiográfica.

Jenofonte en su juventud había sido impresionado por la personalidad de Sócrates, aunque algunos coinciden en decir que no se puede decir que fuera un discípulo suyo en sentido estricto. Sin embargo, en su memoria escribió:

- Las *Memorables*, que es una sucesión de episodios y diálogos socráticos, en los que Jenofonte mezcla sus propios recuerdos personales con datos sacados de los escritos socráticos de otros. Aquí aparece su tendencia didáctica a tratar las cosas con una moral práctica sin cuidar demasiado la profundidad de pensamiento.
- La *Apología de Sócrates*, obra que completa los datos platónicos sobre el maestro.
- El *Banquete* presenta a Sócrates hablando sobre distintos aspectos de la conducta humana, uno de ellos la diferencia entre el amor sensual y el espiritual, con motivo de una ceremonia que da el rico Calias por la victoria de un amigo suyo en las Panateneas.

Más adelante profundizaré sobre los aspectos tratados en estas obras, y en algunas otras como Las *Helénicas*, por ejemplo, en las que el autor deja entrever la influencia de la doctrina de Sócrates y su relación con él.

Por último, encontramos sus escritos didácticos entre los que destacamos:

- La *Ciropedia*, es difícil de clasificar y no puede considerarse simplemente una obra histórica. Es más bien una novela de tendencia político-pedagógica, basada en hechos y personajes históricos. Narra la educación, juventud, subida al trono y reinado de Ciro el Viejo. En ella abundan los discursos y los episodios moralizadores, así como los relatos novelescos.

- El *Hierón* es una obra que nos presenta al poeta Simónides conversando con el príncipe siciliano sobre la naturaleza y posibilidades del tirano.

- El *Hipárquico* da consejos al jefe de la caballería, y *Sobre la equitación* da otros a cada jinete en particular y sobre el trato que se debe dar al caballo.

- Los *Ingresos* se ocupa de la situación económica de Atenas, ofreciendo propuestas para el saneamiento de las finanzas de la ciudad.

- El *Cinegético*, que es un libro sobre la caza, plantea problemas de autoría, y todo porque la forma literaria que tiene se aleja mucho de la acostumbrada sencillez de Jenofonte.

c) Ideología de Jenofonte.

La personalidad de Jenofonte es la de un individuo magnánimo que se afirma con innegable dignidad. Supo combinar su talante aventurero con una visión clara de su entorno histórico y siempre recordó las enseñanzas de Sócrates y defendió los ideales tradicionales helénicos con valor. Es interesante que un hombre de ideas más bien conservadoras haya sido en muchos aspectos un precursor del helenismo: en su tendencia al individualismo, en sus esbozos de nuevos géneros literarios (como la biografía y la novela), en su preocupación por la pedagogía, en sus breves tratados sobre la equitación o la economía, etc.

Su ideal de cultura gira en torno a la asociación de las virtudes y el concepto del deber del guerrero y del agricultor. El egoísmo y la codicia se avienen mal al espíritu del cinegético. Le importa el esfuerzo en conseguir metas, la sencillez y la autenticidad de la vida

natural, al margen de las ambiciones políticas y la mezquindad de otros comportamientos ciudadanos.

Propone unos ejemplos de virtud con matices arcaicos y un tanto rústicos, donde se puede observar una cierta simpatía natural hacia ese ideal de vida sobria, simple, tradicional. Es un precursor del estoicismo, en ese aspecto, y en su obra se expresa la esperanza de una superación de las circunstancias adversas. No cree en los destinos de tal o cual sistema político, sino en el valor de algunos individuos para afrontar el destino. No en vano había sido discípulo de Sócrates. Su obra exalta el valor de esos individuos excepcionales, a veces bajo la forma del encomio personal -con Agesilao, con el legendario Ciro-, otras subrayando la importancia de la actuación individual en el desarrollo de los hechos. En la *Anábasis* y las *Helénicas* hay muestras de esa tendencia de Jenofonte a destacar el valor individual.

La actitud de Jenofonte ante el estado ateniense fue muy especial, ya que, aunque nació en Atenas nunca estuvo de acuerdo con la época turbulenta que vivió su ciudad en el 401 a.C. ni con el rumbo democrático que empezaba a tomar por aquellos años, por eso se enroló en la expedición de Ciro contra Artajerjes lo que, siendo éste un aliado de los atenienses, fue un primer motivo de su destierro junto al hecho de participar con los espartanos de Agesilao contra sus compatriotas. No obstante, a su ciudad natal le debió su perfil como historiador y su formación cultural. Pero quién verdaderamente lo agasajó fue el estado espartano, otorgándole honores propios de un ciudadano y acogéndolo como uno de los suyos. Al final de sus días se reconcilió con Atenas, enviando a sus hijos con el ejército ateniense.

d) El método historiográfico de Jenofonte

Jenofonte, como historiador, tiene notables defectos. No es exhaustivo en la recolección de datos, es olvidadizo y margina algunos hechos importantes. Cuenta las cosas desde su perspectiva, no tanto por tener interés en ser parcial, sino debido a la simpatía que sentía por los espartanos, que tanto se le ha reprochado. Con su característica ingenuidad, que más se parecía a la improvisación, desestima hechos sin examinar ni contrastar de forma crítica los datos de sus escritos, como tendría que haber hecho un fiel continuador de la obra de Tucídides. Es que en realidad Jenofonte es mucho mejor reportero de guerra.

Sus escritos son un reportaje de sus propias experiencias en el ejército, perfectamente contados. Su escritura es fresca, precisa, rápida, no ajena a la ironía en ocasiones, tan solo alterada por la longitud de algunos discursos, que aparecen cargados de tópicos retóricos y distan mucho de la hondura psicológica de los de Tucídides. A veces prefiere remodelar la historia, silenciando algunos hechos y embelleciendo sus testimonios con figuras retóricas. Es mejor narrador que crítico.

La nítida sencillez de su lenguaje y la fácil claridad de sus pensamientos le ganaron los lectores, y así se explica su éxito en la tardía Antigüedad, ya que el helenismo no se ocupó de él. Nadie le discutirá su notable y polifacético talento, pero era un talento sin las chispas del genio. Incluso se ha llegado a decir de él que es el escritor más fácil de entender de la época clásica. Este juicio puede en parte venir dado por las sombras de otros dos grandes prosistas que suscitan una comparación desventajosa pero inevitable para nuestro autor.

Tanto la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides -de quien Jenofonte se pretende continuador con sus *Helénicas*- como los *Diálogos* de Platón -con quien rivaliza de algún modo Jenofonte en sus *Recuerdos de Sócrates*- proyectan un duro contraste, en su rigor intelectual y en su fondo teórico y filosófico, con las obras mayores de éste e incitan a una valoración un tanto injusta del testimonio histórico y de la perspicacia crítica de Jenofonte. Sin embargo, ha llegado a afirmarse como Jenofonte entró en la literatura socrática con afán de polémica y rivalidad. Ya los antiguos señalaron la rivalidad con que el ateniense fue redactando sus obras enfrentándolas claramente a las de Platón. Además, el mutuo silencio que se guardan ambos escritores (Jenofonte únicamente cita a Platón en un pasaje y éste último, ninguno) parece ser una prueba clara de su enemistad.

Para una apreciación más ecuánime de sus virtudes y defectos, hemos de tratar de enfocar su obra tal y como se nos presenta en sí misma, prescindiendo de esa comparación, aunque sea difícil de evitar.

Tal vez, Jenofonte podría haber aprendido de Tucídides a tener una perspectiva historiográfica más crítica, o el hecho de haber conversado con Sócrates y conocido una parte de la obra platónica podría haber incitado a un mayor esfuerzo filosófico, a intentar calar más hondamente en las palabras del pensador. No podemos manejarnos con aquello

que pensamos que debería haber hecho. Apreciémoslo tal y como se refleja en sus escritos.

e) Jenofonte y su relación con Sócrates

Sócrates tuvo un gran mérito como maestro, al lograr dejar una amplia variedad de discípulos. En este sentido podríamos clasificarlos de la siguiente manera:

1-Seguidores acríticos: alumnos que en una relación de veneración a su maestro se dedican a fijar su memoria y se limitan a divulgar su doctrina. Un ejemplo de esto es Jenofonte, que se empeñó en biografiar y fijar la memoria de Sócrates.

2-Discípulos que buscan la superación del maestro: es decir, resultan fieles de una a manera creativa, al llevar la doctrina del maestro más allá de los límites donde este la había concebido. Un ejemplo de este tipo de seguidor es Platón respecto a Sócrates, lo mismo que, posteriormente, Aristóteles respecto a Platón.

3-Los que fijan y desarrollan un conjunto de ideas propias a partir de un elemento o parte de la doctrina enseñada por el maestro. En este caso tenemos las tres conocidas escuelas socráticas: cínicos, megáricos y cirenaicos.

De Sócrates se desprendieron varias escuelas, hecho estimulado por su elocuencia como maestro, pero también por la generalidad y si se quiere hasta por la ambigüedad de su principio filosófico: lo bueno como virtud y la prudencia, el equilibrio, como camino de realización moral. Las escuelas socráticas no son más que formas específicas en que este principio filosófico es entendido y expuesto por sus seguidores.

Los más relevantes socráticos se dedicaron a desarrollar ciertos puntos de la doctrina del maestro. En general, a ellos no les interesaba tanto la "esencia" como la "verdad". La filosofía socrática es por eso un esfuerzo decidido por intelectualizar cada espacio de la vida del hombre, incluso de la muerte.

Los **Recuerdos**, juntamente con el **Económico**, el **Banquete** y la **Apología de Sócrates**, pertenece a los llamados escritos socráticos, probablemente compuestos durante la estancia de Jenofonte en Escilunte, después de ser desterrado de Atenas por su participación en la batalla de Coronea. Los *Recuerdos* son una serie de relatos tomados de

la literatura socrática hoy perdida. Jenofonte tomó notas de las declaraciones de amigos suyos en su juventud y probablemente consultó a otros. Lo más seguro es pensar que incorpora su conocimiento de Sócrates por sus intercambios con el maestro. Este conocimiento es superficial, si bien es seguro que cuenta 'todo' lo que sabe de él. La relación de Jenofonte con Sócrates no fue ni muy directa ni duradera. Parece que a lo sumo siguió al maestro unos pocos años, y cuando era joven. En el 401 parte para la expedición relatada en la *Anabasis*, y ya no volvió a verlo nunca más. Es curioso que en las disputas de los seguidores de Sócrates nunca se le reconozca a Jenofonte la cualidad de discípulo de Sócrates. Aparecen en los Libros I y II una serie de conversaciones imaginarias que no demuestran precisamente que Jenofonte haya sido uno de los compañeros íntimos de Sócrates. Puede hacerse la misma afirmación del contenido de los Libros III y IV.

Los *Recuerdos* es un libro de estilo descuidado, poco terminado, que contrasta con el *Económico* o la *Ciropedia*. No sigue un plan orgánico. Por su sencillez y mentalidad práctica, constituye una presencia más precisa de Sócrates tal como aparecía ante los ojos del hombre de la calle frente a los diálogos platónicos, en los que el maestro a menudo es sólo el portavoz de su gran sucesor. Frente al Sócrates del genio demoníaco y atractivamente misterioso que, muchas veces, nos presenta Platón, Jenofonte pone el acento en un Sócrates más bien ético y práctico. Aunque en la actualidad la crítica acepta de mejor grado el *Sócrates platónico* que el *Sócrates jenofontíaco*, ello no quiere decir ni que Platón refleje de modo absolutamente verídico al maestro, ni que Jenofonte lo refleje de modo absolutamente falso. No podemos olvidar que ni los diálogos de Platón, ni las obras de Jenofonte son considerados como históricos en lo que a Sócrates se refiere. Lo mejor es apoyarse en uno y en otro, y decidir nosotros mismos, escogiendo en cada momento. Y es que resulta difícil averiguar quién deforma más al maestro, si el discípulo genial que se inventa cosas sobre él o el lejano seguidor que le hace más vulgar y más pequeño, aunque honrado. En el fondo, nunca deberíamos olvidar que tanto uno como otro no intentaron tanto copiarlo sino comprenderlo. Y es que Sócrates, como todos los genios, fue demasiado para su época.

Algunos autores sugieren que los *Recuerdos* no tienen valor de libro de historia para conocer la figura real de Sócrates. Del mismo modo que la *Apología* de Platón refleja únicamente la verdad histórica estilizada sobre el juicio de Sócrates, los *Recuerdos* refleja-

rían tal tipo de verdad histórica, pero únicamente en sus dos primeros capítulos que formarían una unidad distinta del resto de los pequeños diálogos que completan el libro.

La primera defensa de Sócrates hecha por Jenofonte (*Recuerdos* I 1-2) se publicó poco después de aparecer el discurso de acusación de Polícrates. Y basándose en ella publicó más tarde su *Apología*, a la que me referiré más adelante.

Jenofonte estuvo ausente durante el juicio de Sócrates, como no había texto del discurso de ninguno de los tres acusadores, sólo pudo dar el meollo, no la forma exacta de la acusación. En el 394 Polícrates publicó su *Acusación contra Sócrates*, atacando su memoria en forma de un supuesto discurso pronunciado en el juicio por uno de sus acusadores, Ánito. Jenofonte debió leerlo y decidió redactar una réplica. El acusador es entonces Polícrates, o más bien Polícrates disfrazado de Ánito.

En segundo lugar, observaba también que los que están instruidos en los asuntos humanos pueden utilizar a voluntad en la vida sus conocimientos en provecho propio y ajeno, y (se preguntaba entonces) si, análogamente, los que buscaban las cosas divinas, después de llegar a conocer las necesidades en virtud de las cuales acontece cada cosa, creían hallarse en situación de producir el viento, la lluvia, las estaciones del año y todo lo que pudieran necesitar, o si, por el contrario, desesperados de no poder hacer nada semejante, no les queda más que la noticia de que esas cosas acontecen. Jenofonte atribuye a Sócrates el argumento de que todo lo relacionado con los seres humanos tiene un propósito, y que los dioses lo han dispuesto todo minuciosamente en beneficio del hombre.

En el Libro I 2 se discute la obediencia a las leyes, y es que sabemos, no sólo gracias a esta obra de Jenofonte, sino también al *Critón* de Platón, que Sócrates proponía el respeto a la ley sobre casi todas las cosas, pero que, cuando sospechamos con indicios fundados, o con daños sufridos, que una ley es injusta, nuestra conciencia debe estar por encima de ello. La obediencia es un valor primordial, pero no del todo incondicional y ciego: ello podría producir en algunos casos consecuencias perjudiciales. Pensemos por ejemplo en la obediencia ciega a gobiernos radicales, con todos los sufrimientos que ello ha provocado en la Europa contemporánea. Por eso el cálculo de consecuencias, presentes y sobre todo futuras, en general y para cada caso particular, es decisivo. También es fundamental el modo con que hay que responder y no responder a una ley injusta. No

con violencia, sino con racionalidad. Así Sócrates, víctima de un juicio injusto, no se violentó ni alteró, practicó una obediencia aparente. Utilizó su sutil ironía y su reflexiva paradoja, para desprestigiar a sus acusadores y hundir las leyes que le condenaron, simulando que las aceptaba y acataba, pero minando el sistema por dentro, de manera profunda e irreversible.

En el Libro IV el objetivo de Jenofonte es demostrar que el sistema educativo inculcado por Sócrates era el mejor posible. Este sistema se expone a través de una serie de conversaciones con Eutidemo. El primer objetivo es hacer al hombre 'prudente', es decir, disciplinar el carácter.

Sabemos que la muerte de Sócrates provocó una serie de obras de tipo apologético (apologías) y también acusatorio (kategoría), como la del sofista Polícrates. Entre las defensas o *Apologías* se pueden citar, la de Lisias (perdida), la de Platón y la de Jenofonte.

Acerca de la **Apología** de Jenofonte, nadie dudó, en la antigüedad, acerca de su autenticidad pese a que Diógenes Laercio la cita como suya, lo mismo que Ateneo. Será en la Modernidad, cuando algunos autores comenzaron a dudar de su autenticidad.

La obra fue escrita por Jenofonte entre el 394 y el 387. Parece que al escrito de Polícrates le siguió la defensa de Lisias y el capítulo 1º de los Recuerdos de Jenofonte. A continuación, habría escrito Platón la suya, y ésta fue seguida por la de Jenofonte, en protesta, contra las libertades que se tomó Platón al componer su *Apología*. Jenofonte no pretende hacer un reportaje exacto del juicio, sino exponer la sublime actitud y altivo lenguaje ante el jurado de un Sócrates que estaba convencido que era un buen momento para morir (eukiría). Es esta una diferencia esencial con la Apología de Platón: allí Sócrates se enfrenta a la muerte a partir de su fe en una vida posterior (doctrina también presente en el Fedón). Jenofonte no habla para nada de este tipo de creencia, sino que afirma que Sócrates basaba su satisfacción en la idea de evitar los achaques de la vejez. Mientras que para Platón la muerte parece ser la consecuencia lógica y trágica del cumplimiento de una misión, para Jenofonte representa una meta deseable en sí.

Jenofonte nos cuenta que el sofista Antifón intentó atraerse a los amigos y alumnos de Sócrates, manifestando que la vida de éste no podía ser feliz ni recomendable, especialmente a causa de su gran pobreza.

Sócrates pondera la amistad de manera muy especial. Hay en su vida hechos y dichos vigorosos, pero él mismo nos dice que la amistad es el centro de su vida. Y sus amigos le reconocen como el mejor en la amistad, también cuando no es fácil tal reconocimiento: en la vejez, en la condena a muerte, en la cárcel y en la hora de la cicutu

La Apología de Jenofonte se puede dividir en tres partes:

La primera parte (1-9) viene a ser como una introducción a las palabras de Sócrates ante el tribunal. En ella, Jenofonte se propone explicar los motivos de su actitud altiva (megalegoría). Para ello, introduce un relator en la persona de Hermógenes. A través de él nos enteramos que Sócrates se niega a defenderse porque su vida entera ha sido una apología y porque su genio divino (daimon) se opone a que prepare su defensa. Además, Sócrates afirma que es un buen momento para morir.

La segunda parte (10-23) constituye la parte central de la Apología y en ella Sócrates realiza su discurso ante el jurado. Primeramente, recuerda la doble acusación realizada en contra suya: Asebeia (impiedad) y Corrupción de la juventud. Sus afirmaciones relativas a las advertencias de la voz divina provocan las protestas y el malestar del tribunal. A tales protestas, Sócrates contesta que, según el Oráculo de Delfos, él es el hombre más sabio y más justo de Atenas. Las protestas se agudizan aún más, siendo declarado culpable. Al mismo tiempo, se niega a proponer una pena alternativa a la muerte, así como a evadirse cuando sus amigos se lo piden. Sócrates no está dispuesto a escapar a la muerte. Hecha pública la condena, Sócrates toma de nuevo la palabra para señalar que no tiene conciencia de haber cometido ninguna de las faltas de las que se le acusa. Profetiza que la vergüenza será para quienes le han condenado injustamente. El futuro, señala, del mismo modo que a Palamedes, le hará justicia.

En la tercera parte (27-34) Sócrates abandona el tribunal con una mirada y una actitud muy serena, en concordancia con las palabras que acababa de pronunciar. Ante la aflicción de sus amigos, les recuerda la oportunidad de su muerte. Anécdota relativa a Apolodoro y severa advertencia de Sócrates respecto de Anito, con la predicción sobre el sombrío futuro de su hijo. La Apología finaliza con algunas observaciones de Jenofonte y un epílogo.

En cuanto a la tercera de las obras socráticas de Jenofonte, el ***Banquete***, nunca se ha discutido el problema de la autoría, ya que no ha habido razones lógicas para dudarlo: tanto la forma como el contenido es característico del autor.

El objetivo de este tipo de obras es reproducir el peculiar ambiente de esta parte que sigue a la comida propiamente dicha, que era realmente una tertulia en la que se bebía y había diversiones varias que al final solían acabar en orgía. Jenofonte no refleja esta última parte en su obra, pues su banquete está compuesto por invitados bien educados. Es sabido que el motivo de esta reunión es la celebración de las Grandes Panateas, que tenía lugar en lo que en la actualidad sería julio y agosto.

No se trata de un diálogo histórico, pese a que está basado en un suceso real. Es un intento de hacer un esbozo de su venerado maestro Sócrates y presentar una corrección más realista y menos solemne del retrato de Platón en su obra homónima. La imagen que de Sócrates nos presenta Jenofonte es más alegre, y sus ideas no son tan elevadas y sublimes como son las del Sócrates platónico del *Banquete*. Es por esta razón por la que habitualmente se le ha criticado a Jenofonte el no haber llegado a penetrar realmente en la personalidad de su maestro y de atribuirle unas ideas algo simplistas. Aún así se trata de un relato lleno de realismo, tanto en las formas de la celebración, como en la caracterización de todos los personajes. A Sócrates le dibuja flexible y atento, capaz de adaptarse a sus interlocutores, siendo unas veces muy serio, pero también otras veces capaz de ser amable, burlón y bromista.

Respecto a la estructura, se ha llegado a decir que parecía más una colección de entremeses, debido a la abundancia de acciones representadas y temas tratados. Sin embargo, constituye un todo organizado, con tres partes claras, precedidas de un prólogo y terminadas con un epílogo.

El tema del amor es el hilo conductor de la obra, aunque el objetivo de Jenofonte es explicar cómo se alcanza la *kalokagathía* (hombría de bien), que para él es el arte de vivir, la belleza moral y su manifestación externa. Este tema es tratado en el capítulo V mediante un agón en el que se discute sobre la belleza entre Sócrates y Critóbulo, concluyendo después de todo que lo importante es la belleza moral. Derivada de esta conversación aparece un testimonio sobre el aspecto físico de Sócrates transmitido por Jenofonte:

“Miradme, dice Sócrates, según Jenofonte, ¿no es hermoso lo que sirve bien a su fin? ¿No es esta adecuación a su destino la común nota de hermosura en un hermoso caballo, un hermoso escudo, una hermosa vaca, una hermosa lanza? Pues siendo así, no son los hermosos tus bellos ojos, Critóbulo, sino los míos, que como están salientes al modo de los de un cangrejo, ven más y mejor. Y no son las bellas tus narices regulares, sino las mías, chatas y con agujeros de frente, para recoger mejor los olores, que es para lo que los dioses nos dieron las narices. Y no es lo mejor tu boca fina y regular, sino la mía, que muerde mejor, y con sus labios gruesos también sirve mejor para besar. Una prueba la tienes en que las Náyades son diosas, y, sin embargo, paren hijos semejantes no a ti, sino a mi: los silenos”.

Se deriva del capítulo VIII la visión que del amor tiene Sócrates. Afirma que al amor carnal no puede tener buen fin, mientras que únicamente el amor espiritual es capaz de procurar la *kalokagathía* al mismo tiempo tanto en el amante como en el amado.

El Sócrates que nos encontramos en el *Banquete* no difiere mucho de la imagen que de él nos da Jenofonte tanto en los *Recuerdos* como en el *Económico*. La diferencia es la situación en la que el maestro es presentado de manera impropia, no como un filósofo. Parece que Jenofonte quiere demostrar cómo Sócrates sabe adaptarse a toda clase de situaciones, alternando lo serio con las bromas. Esto plantea la problemática acerca de lo mal parada que sale su imagen con respecto a la que obtenemos con las lecturas platónicas. De aquí muchos han deducido el error de Jenofonte de poner sus propias teorías en boca de su maestro. Y es imposible pensar como alguien con unas enseñanzas tan superficiales podía ser el maestro de Platón.

A pesar de no ser considerado uno de sus escritos socráticos, en el *Económico* también aparece la figura del maestro.

Aparecen en la obra tres interlocutores que dividen la obra en dos partes, con Sócrates como enlace entre una y otra. En aquel tiempo era una figura literaria, un filósofo errante, por lo que Jenofonte lleva a cabo un artificio de ingenio, poniendo en boca de otro lo que era imposible hacerle decir a Sócrates. Ese “otro” debía ser un hombre maduro y de posición, y no podía ser el propio autor, de ahí la presencia de Isómaco, exponente del hombre de bien ateniense según Plutarco.

Los tres puntos fundamentales que aborda Jenofonte en su obra son la situación de la mujer en Atenas, la esclavitud y el arte de la agricultura.

En cuanto al primero, se sitúa en la tradición socrática más pura cuando aboga por los derechos de la mujer. Aparece Aspasia, mujer con un gran papel dentro del movimiento femenino, por la que Sócrates sentía una gran admiración.

En cuanto a la esclavitud, Jenofonte se plantea el problema de la existencia real de una esclavitud agraria generalizada. Alude a la educación del capataz, que era un esclavo más escogido.

En cuanto a la agricultura, Jenofonte aconseja no emprender ninguna faena agrícola sin hacer previamente propicios a los dioses.

Jenofonte escribe con un entusiasmo contagioso y muestra su maestría en un estilo y una dicción fáciles, pero ocurre con sus palabras lo que, con sus ideas, que a menudo repite el mismo modelo de oración, la misma fórmula, e incluso las mismas palabras. Su pensamiento se mueve en un círculo estrecho de ideas, pero domina un vocabulario extenso y variado.

En lo que se refiere a la **Anábasis**, el más vivo de sus relatos, Jenofonte revela los principales aspectos de su fisonomía intelectual y moral, sus cualidades y sus defectos, muestra también cómo Sócrates le había marcado con una huella que ni la vida militar pudo eliminar del todo. Lo que conservó de su maestro le ayudó a reflexionar, a comprender, a razonar.

Las **Helénicas** en cambio, por la naturaleza del tema, no permitían mostrar las huellas de este influjo ejercido por Sócrates sobre el pensamiento de Jenofonte. Y es que no se trata de un hecho personal en el que intervenga él mismo personalmente, sino un período bastante largo de la historia griega. Sin embargo, a veces aparecen en las **Helénicas** algunos rasgos en los que se reconocen las enseñanzas de Sócrates. Analiza el carácter de los jefes militares y sus cualidades, introduce diálogos de un marcado carácter socrático... Aparece también la intervención divina en los sucesos humanos. Se deduce pues como es Sócrates quien proporciona a Jenofonte su filosofía de la historia, como se fun-

damenta en un principio socrático al componer una obra histórica no basada simplemente en una exposición de los hechos.

f) Simposio, el ritual a Dionisio.

El **Simposio** o **banquete** era común a todos los antiguos griegos, a quienes les gustaba agasajar al dios más popular del Olimpo Griego. Se trataba de Dionisio, hijo de Zeus quien era considerado el dios del vino, que aflojaba la lengua y hacía aflorar los sentimientos y las pasiones.

Los banquetes se llevaban a cabo en las casas de los ciudadanos y se relacionaban con fiestas familiares, fiestas de la ciudad o cualquier otro acontecimiento digno de celebrarse. Por ejemplo, luego de los concursos dramáticos de los poetas en el Teatro Griego con motivo de las fiestas Dionisiacas. También, en las Olimpiadas, luego del concurso de los atletas, o ante la llegada o la partida de un amigo.

Los banquetes (*simposia*) hicieron surgir incluso un género literario, como demuestran, entre otros, ***El Banquete de Platón y el de Jenofonte***, y mucho más tarde las ***Charlas de mesa (Simposíaca)*** de **Plutarco** y el ***Banquete de los eruditos (Deipnosophistas)*** de **Ateneo**.

La palabra simposio (griego antiguo συμπόσιον, ***sympósion***), que traducimos por banquete, significa propiamente «**reunión de bebedores**».

Para entenderlo bien hay que saber que cualquier invitación o banquete de cofradía religiosa u otro tipo de asociación (tíaso) tenía dos partes:

- En primer lugar, se saciaba el hambre con la comida propiamente dicha.
- En segundo lugar, se procedía a la ingestión de bebidas, vino, sobre todo, paralelamente a toda clase de distracciones en común y muy diversas, según los lugares y las épocas, como conversaciones, adivinanzas, audiciones musicales, espectáculos de danza, etc.

Pero en la primera parte no quedaba excluida la bebida, y en la segunda tampoco todo alimento sólido. Los invitados si lo deseaban, se les servía vino y después, durante el

simposio propiamente dicho, para tener sed, picoteaban «postres» (*tragémata*), como fruta fresca o seca, dulces, habas o garbanzos tostados, etc.

Tanto en Atenas como en las *sissitías* espartanas, se trata siempre de comidas entre hombres. Las mujeres quedaban totalmente excluidas de estas reuniones sociales, con excepción de las hetairas que servían de compañía a los ciudadanos, les brindaban entretenimiento y constituían un símbolo del status social y el poder adquisitivo de los mismos. Como compensación tenían banquetes reservados para mujeres, por ejemplo, en Atenas, en las tesmoforias. En *el Banquete* de Platón, Diótima, la extranjera de Mantinea, no figura como invitada. Sócrates se limita a contar lo que se le ha oído decir y, a pesar de esta ficción literaria, se trata seguramente de la exposición de sus propios pensamientos, e incluso los del autor, Platón.

En el siglo de Pericles las mujeres no solían frecuentar los banquetes más que para servir a los hombres y para distraerlos, sobre todo en la segunda parte de la reunión y se trataba de cortesanas o hetairas, como ya dijimos (*hetaeras*), o bien de bailarinas o intérpretes musicales.

Los amigos o los miembros de un mismo grupo (*hetairía*) decidían a veces reunirse en casa de unos y otros alternativamente, aportando la comida y la bebida entre todos: era un éranos. Pero casi siempre se celebraban los banquetes por invitación de un huésped lo bastante rico como para correr con los gastos de la reunión.

Estas invitaciones podían ser bastante improvisadas. Si un ciudadano se encontraba con unos amigos en el ágora, se les invitaba a cenar. También podía ocurrir que un invitado llevara a uno de sus amigos por propia iniciativa, sin que lo hubieran invitado. Los parásitos de los que tanto se burlaron los poetas cómicos, buscaban siempre un pretexto para comer y beber bien.

Una vez llegado a casa del anfitrión, el invitado se descalzaba, para pasar a la sala del banquete. A veces se coronaba a los invitados con guirnaldas de hojas o de flores y también podían llevar en el pecho unos adornos llamados *hipothímides*.

Solían comer tumbados, o más bien con las piernas extendidas, en un lecho, pero con el torso recto o ligeramente inclinado apoyado en cojines o almohadones, como se ve en tantas pinturas de vasos y bajorrelieves que representan escenas de banquetes.

El número y colocación de estos lechos era muy variable. En un mismo lecho podían estar dos e incluso tres invitados. Como en la actualidad, existían problemas de prelación y de etiqueta. Los lugares de honor eran los más próximos al anfitrión, que podía indicar personalmente a cada invitado el sitio que le correspondía, pero que no siempre lo hacía.

Las mesas, pequeñas, eran portátiles. Podía haber una por comensal o por lecho. Las había cuadradas o rectangulares, o redondas, con tres patas. Los esclavos colocaban en ellas los platos en raciones ya preparadas en cuencos o fuentes.

En cuanto se instalaban los invitados, los criados les ofrecían el aguamanil y la jarra para que se lavarán las manos (*quernips*), práctica muy útil dado que luego comían con los dedos casi toda la comida.

La cena comenzaba a menudo con el *propoma*, que podríamos traducir por «aperitivo». Se trataba de una copa de vino aromatizado de la que se bebía por turno antes de empezar a comer. Dado que el simposio constituía un ritual destinado al dios Dionisio, era muy importante elegir al Simposiarca, encargado de administrar la bebida con el fin de que todos alcanzaran el mismo grado de embriaguez. Podía eventualmente ser el dueño de casa o bien, elegir alguno de entre los convivios.

No había servilletas, por lo cual se limpiaban con bolitas de miga de pan que luego tiraban, con los huesos y demás desperdicios a los perros de la casa que circulaban por debajo de las mesas y los lechos.

Algunos invitados, a los que sólo se espera para el simposio propiamente dicho, podían llegar después de la cena.

Se empezaba a beber con las libaciones habituales en honor de los dioses, sobre todo de Dionisio, la «bondad divina» que ha dado el vino a los hombres.

La libación consistía en beber una pequeña cantidad de vino puro y en rociar algunas gotas invocando el nombre del dios. Luego se cantaba un himno a Dioniso, y después se designaba como ya mencionáramos, casi siempre al azar, con los dados, al «rey del banquete» (*simposiarca*), cuya función principal consistía en fijar las proporciones de la mezcla del agua y vino en la cratera y decidir cuántas copas debía vaciar cada invitado.

Se acostumbraba a beber por la salud de todos los asistentes. El que desobedecía al rey del banquete debía cumplir una especie de castigo, por ejemplo, bailar desnudo o dar tres vueltas a la habitación llevando en brazos a la tañedora de oboe, cuya presencia era obligada.

A menudo los banquetes terminaban en medio de la embriaguez general, y las pinturas de los vasos muestran a mujeres que sostienen y llevan con dificultad a sus casas a los bebedores en estado lamentable.

El Banquete de Jenofonte, aunque sea también una transposición literaria de la realidad, parece haber conservado con mayor fidelidad que el de Platón el carácter habitual de estas alegres reuniones de invitados. En él se ve incluso a Sócrates entonar una canción y los griegos adultos hacían gala, sobre todo en los banquetes y fiestas religiosas de la familia y de la ciudad, de la educación musical recibida en su juventud.

En los banquetes en especial, el canto era la expresión natural de la alegría. La lira circulaba entre los invitados. A veces también, sosteniendo una rama de mirto o de laurel, cada uno recitaba algunos versos cuya cadencia sostenía el de al lado tocando la lira o la flauta. Todos intervenían, tanto los viejos como los jóvenes y es muy grato ver en los vasos pintados a esos buenos burgueses calvos, a quienes la edad había engordado sin privarles de una sólida elegancia, refrescándose entre dos canciones.

Estos bebedores cultivados recitaban versos de Simónides de Ceos en honor de Crío, el atleta de Egina, o «Bebe, bebe en este día feliz», o alguna poesía algo más elevada, como « ¡No, no está muerto, nuestro querido Harmodio! ». Podían ser los himnos de Cratino: «Doro, el de las sandalias de sicofanta», o «Artesanos de himnos sabios», o bien algún fragmento de Esquilo o de Eurípides, alguna estrofa de Alceo o de Safo. Poetas populares como Teognis, Anacreonte, Cidias o Hermíones también intervenían en estos conciertos improvisados que se prolongaban hasta bien avanzada la noche.

Los banquetes se podían amenizar con verdaderos números de variedades, como los del empresario de Siracusa, pero para ello el anfitrión debía ser bastante rico como para contratar a un grupo de artistas. Los invitados se distraían casi siempre con pocos gastos, por sus propios medios. En ese caso, recurrían aparte de la música y las canciones, a las conversaciones libres (más parecidas quizás a la charla deshilvanada y sin orden ni concierto de *El Banquete* de Jenofonte que a los discursos sabiamente ordenados sobre un mismo tema de la obra de Platón), tanto a adivinanzas como a enigmas, charadas y retratos, muy gratos a la inteligencia sutil y refinada de los atenienses, o bien juegos de habilidad, el más frecuente de los cuales parece haber sido el cótabo.

g) Conclusiones.

Después de toda esta reflexión sobre la influencia de Sócrates en Jenofonte, de la caracterización del maestro en las obras de su discípulo, creo que la mejor conclusión sería incidir en la mentalidad sencilla y práctica que definen tanto a las ideas como a las obras del historiador, cualidades éstas que acaban reflejando una presencia más precisa de Sócrates tal como aparecía ante los ojos del hombre de la calle frente a los diálogos platónicos, en los que el maestro a menudo es sólo el portavoz de su gran sucesor. Frente al Sócrates del genio demoníaco y atractivamente misterioso que, muchas veces, nos presenta Platón, Jenofonte pone el acento en un Sócrates más bien ético y práctico. Incidir también en que la mejor opción aquí no es aceptar una visión determinada e ignorar la otra por completo, sino que lo mejor es apoyarse en uno y en otro, y decidir nosotros mismos, escogiendo en cada momento.



Tondo de una copa ática de figuras rojas, del pintor de Colmar, h.480 AC de Vulchi.



***Joven prostituta
danzando frente a
un convidado con un
aulas (flauta doble).***

Interior de un Kilix ático de figuras rojas del pintor Brygos. En Museo Británico, Londres.



***Joven con un Kilix
rodeado de dos jóvenes
con esquifos.***

*Medallón de una copa
ática de figuras rojas.
H. 490 AC. Y 480 AC.*

BIBLIOGRAFÍA

- GASPAROTTI, Romano, *Sócrates y Platón*, Madrid, Akal Ediciones, 1996.
- JENOFONTE, *Anábasis*, Madrid, biblioteca Clásica Gredos, 1982.
- JENOFONTE, *Ciropedia*, Edición de Rosa A. Santiago Álvarez, Madrid, Akal/Clásica, 1992.
- JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Económico, Banquete y Apología de Sócrates*, Madrid, Editorial Gredos, 1993.
- MONTES CALA, J.G., *Sobre la naturaleza de la poesía en el simposio: AP V 134 (Posidipo)*, ExcPhilol 9, 1999.
- TOVAR, Antonio, *Vida de Sócrates*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Consultas a Internet.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Simposio_\(Grecia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Simposio_(Grecia))

Máscaras y trajes del Teatro Griego.

Maria Rosa Figari. 2008

Los primeros actores pintaron sus rostros con borra de vino para fingir la embriaguez propia del dios Dionisio. Completaron su caracterización con barbas vegetales, hojas de acanto, mascarar realizadas con la corteza de ciertos árboles, donde abrían orificios para los ojos y la boca.

Estas eran las primeras mascarar usadas por los sátiros quienes también se embriagaban y pintaban sus rostros con albayalde.

Luego las máscaras pasan a representar a otros personajes y se confeccionan con tela estucada y pintada. Esquilo invento la máscara policroma, una peluca y una barba la completaban

La máscara arenica se caracteriza por su sonrisa, no expresa sentimientos, las de la decadencia en cambio, presentan modelados estudiados, expresiones de dolor, terror, alegría desenfrenada; los tipos psicológicos.

La máscara trágica abarca la cabeza como una escafandra y va sostenida por correas, la boca grande, abierta para pasar la voz, las aperturas de los ojos pequeñas y el blanco y el iris de los ojos aparecen figurados por la pintura. Una elevación en la frente contribuía a su engrandecimiento (onkos) y una almohadilla de fieltro en su interior impedía la mortificación de la cabeza del actor.

En la comedia, solo las mujeres jóvenes eran llevadas a la caricatura. La peluca aparece a veces ornada de diademas, hojas, flores, serpientes, etc. Algunos personajes tenían sus mascarar características como la Euménides por ejemplo con sus cabellos formados por serpientes.

El hombre calvo y afeitado era un anciano desgraciado. El hombre blanco significaba un sacerdote de edad avanzada. El canoso era un hombre madura. El hombre castaño era un tirano. El hombre rubio era un héroe, un efebo, el delicado. Los rostros pálidos y rehechos son los románticos mareados por el signo de Orestes. Un hombre con barba roja y en punta era en general un personaje temible.

El traje trágico.

Es el traje de Dionisos y sus sacerdotes como los vemos en los vasos del siglo -VIac. Se compone de dos piezas, túnica y manto. Se caracteriza por la riqueza de bordados, que cubren su superficie, ramajes, estrellas, arabescos, figuras de animales y humanas hasta el siglo -Vac. En los siglos siguientes esta decoración, sin perder nada de su magnificencia toma un carácter mas geométrico, bandas horizontales y verticales, se entrecruza, cadregulares, verticales etc. Variedad en los colores: oro, púrpura, verde, amarillo, azafrán, blanco, tierra roja y negro.

Los roles femeninos eran representados sin excepción por hombres, y la túnica cuenta con mangas largas y amplias que cubren todo el brazo y sus correspondientes rellenos. Son largas hasta los pies y la cintura está colocada muy alta.

El traje del drama satírico

Los héroes presentan el mismo traje de los actores trágicos, pero intervienen también personajes compuestos con partes de animales, coro de sátiros con su padre Sileno.

El atavío tradicional de los sátiros consiste en una especie de calzado de piel de cabra provisto de una cola de cabra o de caballo. El torso del cuerpo parecía desnudo, pero estaba cubierto de una malla ceñida color carne. El viejo Sileno tenía un traje especial: una malla de largos pelos que lo envuelve de pies a cabeza dando la apariencia velluda de un animal. Los sátiros iban descalzos.

El traje de las comedias de Aristófanes.

Consiste en una breve túnica corta de tela gruesa y dura como el cuero, a veces acompañada por pantalones. Este elemento era considerado como una ridiculez.

El coro lleva el mismo atuendo, otras, aparece representando animales, invenciones fantásticas, hombre-caballos, ranas, avispa, nubes, multitudes, etc.

En la comedia antigua, la máscara y la caracterización en general es fuertemente grotesca.

En la comedia nueva, el elemento grotesco va desapareciendo. Las túnicas y mantos de las obras de Menandro no se diferencian de los de la vida real en su forma, aunque hay una convención con el color cuyo uso estaba fijado por la tradición habiendo tomado un

significado simbólico. Por ejemplo, el verde y el azul eran característicos de las mujeres viejas. El blanco y amarillo para las más jóvenes. El vicioso se reconocía por su manto abigarrado. Los soldados por su clámide púrpura y las prostitutas por el vestido amarillo.

El calzado era como en la vida real. Todos los ancianos se apoyaban con sus bastones. Los mensajeros con buenas nuevas aparecían con la cabeza coronada.

Indumentaria.

Traje femenino:

Chitón dórico: rectángulo de lana que sin ser cosido o cortado podía disponerse sobre el cuerpo sostenido por broches sobre los hombros. Podía llevar uno o dos cinturones, modificándose su disposición según las necesidades de la vida, del gusto personal, pres-tándose a las actividades de los hombres, así como de las mujeres.

Chitón jonio: Mas voluminoso y amplio que el dórico, de telas más ligeras y más largo. Cerrado por los lados y sujeto por broches formando verdaderas mangas y numerosos plegados. El chitón fue más bien una ropa interior pues también se llevaban otras piezas superpuestas.

Peplo (peplos): Pieza rectangular (1,85 x 3 metros. Si se quiere cubrir los brazos) No va cosido. Puede llevar uno o dos pliegues, sin cinturón también se usa como manto.

Displois: Podía no ser un pliegue sino también una pieza aparte tomando en este caso el nombre de anpechonion. Se asemeja a una blusa. Sus tipos no fueron siempre cerrados, a veces a sus lados se conservaban abiertos formando una especie de chal que llego a tener en algunos casos las proporciones del mismo chiton.

Himation: es el abrigo o manto. También rectangular, a veces primorosamente bordado (oro, plata, etc.)

Kredemnon: Velo con el que las sacerdotisas cubrían su cabeza.

Traje masculino:

Chiton masculino: Mas corto que el femenino, se asemeja a una blusa alargada hasta la rodilla.

Exomis: Es el mismo chiton sujeto por un nudo sobre el hombro izquierdo, dejando el brazo derecho en plena libertad de movimientos, lo usaban los artesanos, los esclavos, los artistas, etc.

Reyes y ancianos: Usaron una túnica talar (talones) llamado “poderis” o poderes calificativo de cualquier pieza larga hasta los pies. Estas túnicas solían llevar mangas.

Himation: Pieza rectangular de 3 metros de ancho por 1,50 metros de alto con la que se envolvían el cuerpo, por lo común hasta la rodilla y a veces por entero y si sujetados echándose simplemente sobre el hombro, generalmente de izquierda a derecha. Jóvenes y filósofos usaban el himation como prenda única y en tal caso ceñíanse fuertemente a la cintura en combinación con un largo pliegue. Los oradores disponían del himation echandoselo sobre el hombro izquierdo dejando libre solamente la mano derecha.

Clamides: Manto de guerra y de viaje que se sujeta en el hombro derecho. Es un rectángulo de 2 metros por 1 metro. Esta pieza llevaba en sus ángulos o puntas un pequeño peso en forma de oliva con el fin de que no fuese juguete del viento, pues la usaban principalmente los jinetes.

Claina: es como la clámide pero sujeta al menton. Esta pieza es rectangular, mas basta que la clámide formando un arrugamiento en la espalda que se asemeja a un capuchón.

Ciftera: Prenda gruesa de cuero usada por pastores y aldeanos.

Sombreros: El petasos de cuero o de paja de ala ancha. El pilos, simple casquete de fieltro de ala estrecha sin alas. El tolica sombrero de paja, llamado tanagra para las mujeres.

Tocado: Hasta las guerras Medicas (-490) los hombres llevaron el cabello largo dispuesto en trenzas o flotando sobre los hombros. Los jóvenes sujetaban los cabellos con una cinta. Después de las guerras medicas usaron el cabello corto excepto algunos elegantes u originales como los filósofos que continuaron llevándolo largo. Los atletas usaban el pelo corto.

El tocado femenino presenta el cabello ondulado sobre la frente y largos bucles sobre los hombros. El tipo clásico del peinado griego es el de la Venus de Milo. A veces el tocado presenta diademas, cintas, pañuelos, etc.

Calzado: Los Trepides para ambos sexos. Eran de suela fuerte con una plantilla provista de ojales para pasar las cintas y sujetadores. Los Endromides eran altos brodequines de cuero que llegaba hasta las rodillas.

Traje militar: Sobre una túnica roja llevaban una coraza de dos laminas de bronce o una casaca con escamas metálicas cosidas o encastradas. Esta coraza se detiene en la cintura y se continua por una serie de lambrequines de cuero o de metal sujetos a una coselete de fieltro que forma un delantal protector. Los hombros están protegidos por dos placas de metal, que dobladas hacia delante sujetaban la coraza. Las piernas desde el tobillo hasta la rodilla eran resguardadas por las Knemides, especie de polainas de metal y en los pies, los trepides descritos anteriormente.

Principal protección: escudo redondo u oval, decorado con figuras o emblemas. A veces ostenta una flamula, pieza de tela ornada con figuras. Hay un escudo de piel de vaca de un metro de alto reforzado con placas de metal.

ESPACIO ESCENICO.

Orquesta: Pista circular de tierra apisonada. Su diámetro varia entre los 11 metros y los 30 metros y el lugar donde evoluciona el coro.

Tímele: Altar de Dionisos.

Teatron: Destinado a los espectadores. Es un conjunto de grada dispuestas en emiciclo divididas en secciones verticales por escaleras (Kerkides) y en pisos rellenos horizontales (Diazomatas).

Parodos ò Paradoi: Pasaje de acceso.

Skene: Palabra que significa tienda, lugar donde se visten los actores. Ofrece aberturas para la salida de los actores y una entrada de actores; sirve a su vez de apoyo a los decorados. Una puerta en el centro toma el nombre de Puerta Real. Las puertas pueden ser tres ò cinco.

Logeion ò Proskenion: (Proscenio) tarima alta y alargada de escasa profundidad de 2,50 a 3 metros. Forma en su interior una sala que comunica con la Skene.

Rampa: Acceso al Proscenio. También se vinculan orquesta y proscenio con algunos escalones.

Decorados y maquinas: En los primeros tiempos de la tragedia se supone que el decorado consistía generalmente en un objeto único de grandes proporciones, altar, tumba, torre, etc.

Aristóteles atribuye a Sófocles la invención de los decorados pintados, alrededor del año 465-AC- Desde entonces el decorado común de la tragedia se refirió a cuatro tipos generales: el templo, el palacio, la tienda de un jefe de ejercito y el paisaje rustico marino.

Se mencionan grandes bastidores pintados y deslizantes sobre rieles. Esta movilidad permitía renovar rápidamente entre dos obras el aspecto de fondo de la escena. También se realizaban cambios de decorados por medios de Periactes.

Periactes: Prisma de base triangular colocado a la derecha e izquierda del decorado central y que giraban sobre un eje llevando en cada cara un decorado distinto.

Ekiklema: Plataformas rodante que permite mostrar el interior del palacio o templo apareciendo por la puerta central con una escena preparado de antemano.

Nekane: Maquina de volar. Aprovechando generalmente un árbol existente e inclinado, disponían en su copa una polea por la que deslizaban cables accionados por una cabría. La extremidad destinada a levantar los personales tomaba diversas formas: carros volantes, caballos alados, etc.

Terateia: Maravilla. Palabra que se aplica a los artificios escénicos.

Theologeion: Locutorio de los dioses. Se supone que consistía en un practicable alto que representaba la morada celestial.

Anapiesma: rampa móvil que elevaba mecánicamente a los personajes.

Bronteion: Recipiente de bronce donde arrojaban hierros con gran estrépito para simular el ruido del trueno. Los relámpagos se producían con antorchas vivamente agitadas.

Zofosine: termino con el que denominaban a los que se excedían en los decorados.

Eskenografia Escenografia.

Para información sobre teatro griego ver:

Baty ,Gastón-Chavance,Rene (1995) *El arte teatral*. México, FCE.

Bethold, M. (1995) *Historia del Teatro*. Bs.As. Siglo XXI, 1995.

El Teatro: del ritmo al espectáculo

María Rosa Figari y Alberto Leonelli

Un coro de hombres disfrazados de machos cabríos celebra, en las épocas más remotas, los ritos de Dionisio, que consisten en danzas ritmadas, cantos y sacras representaciones. De estas danzas y de estos cantos, a través de diferentes fases de evolución que nos son desconocidas, nace el teatro. Y puesto que la religión impregna a todos los actos de la vida pública, también el teatro mantiene el carácter sagrado de su origen aun cuando la acción escénica no tenga ya el significado de un rito y narre, en cambio, mitos e historias dramáticas o presente las divertidas tramas de la comedia satírica. Antes de las representaciones que se celebran en forma de juegos agonales entre los autores en honor del dios- el sacerdote realiza un sacrificio de purificación inmolando un lechón- la estatua de Dionisio es llevada al teatro, donde tiene un puesto en la orquesta; el sacerdote, las máximas autoridades y aquellxs a quien Atenas quiere honrar de una manera especial asisten a la representación en primera fila...todo es oficial y regulado por un rito y en el escenario el coro repite antiguos pasos de danza.

Las representaciones teatrales eran, en Atenas, auténticas fiestas populares. Desde el alba al ocaso, sin interrupción, la multitud asistía al espectáculo que presentaban autores que concurrían al certamen y aprobaba o desaprobaba, según su estado de ánimo, las circunstancias y la pasión de los diversos partidarios. El pueblo participaba, pues, como un segundo coro, en las presentaciones de los actores en coturnos y con máscaras.

En griego, como por otra parte, en latín, no se dice “recitar” la tragedia, se dice “*enseñar*”. Esta forma de expresión, tan distinta de la nuestra, tiene evidentemente, una razón de ser especial, relacionada con las primeras apariciones escénicas o, quizá, con precedentes más antiguos. En efecto, la poesía primitiva -origen de la representación dramática- tenía principalmente el valor de una enseñanza. Es precisamente a través de la poesía como se divulgan los mitos, que son, más o menos, claras alegorías de contenido moral. Sin embargo, la acción escénica tal como hoy la conocemos no hubiera aparecido, quizás, si no se hubieran producido determinados acontecimientos históricos que la hicieron necesaria y casi inevitable.

El primero de estos acontecimientos es la lucha que el pueblo ateniense, los alfareros, los zapateros, los artesanos, los campesinos, gente humilde y pobre, emprendió contra

unas pocas familias que detentaban la riqueza, para obtener igualdad de derechos: una democracia. La tragedia, insegura y todavía sin definir, da oficialmente sus primeros pasos a finales de este período. **Pisistrato**, a mediados del siglo VI a.C., elevado al poder por los campesinos, verá en ella el medio de educar a los ciudadanos y encaminarlos a su autogobierno. Organiza las Dionisias, fiestas del dios de los cultivos, que se celebraban en las dos épocas más significativas del año: cuando la naturaleza muere, o se adormece, en diciembre, y en marzo, cuando renace o se despierta. Durante estas fiestas, los dramas de sátiros, que se danzaban y cantaban en un principio entre la población de los campos, siempre interesada por los fenómenos de la naturaleza, llegan a la ciudad y quizás cada una de las tribus representa uno que entra en competencia con los demás: no cabe duda de que se crean dramas nuevos, Y así surge, por voluntad de Pisistrato, tirano clarividente, el concurso dramático, el *agón*.

Otros acontecimientos, otras experiencias como aquellas tan duras de las guerras contra los persas, contribuyeron a sistematizar y conferir un carácter propio al teatro griego, y como había previsto Pisistrato, los poetas dramáticos contribuyeron positivamente a la educación del pueblo, haciéndole cada vez más consciente de sus propios derechos y de sus propios deberes y, sobre todo, de su propia dignidad y libertad.

El Teatro de Dionisio

La narración de los orígenes de la tragedia hecha por **Aristóteles**, junto con el examen de las formas de los teatros que han llegado hasta nuestros días, en ruinas mejor o peor conservadas, en Grecia, en la Magna Grecia y en Asia Menor, nos proporciona la más directa e interesante explicación del nacimiento del edificio teatral. La tragedia griega apareció, como ya se ha dicho, a partir de los cantos y danzas campesinas que tenían lugar ante el altar del dios, donde, alrededor del coro, se reunía el gran público. La primera fila, la que está inmediatamente detrás de los danzantes, ve bien, la segunda fila un poco peor, las demás mucho peor o absolutamente nada. ¿Cómo hacer que el espectáculo resulte visible para todos? Había dos formas, o bien elevar al actor sobre un palco, o bien elevar a los espectadores. Elevar a los espectadores era ciertamente difícil pero lo más racional.

Los griegos buscaron el declive de una colina y, siguiéndolo o modificándolo según las necesidades, dispusieron allí a los espectadores en adecuadas gradas de madera, colocadas en semicírculo detrás del coro. Se cuenta que, durante una representación ofre-

cida en el transcurso de un concurso de tragedias (500-496 a.c.), en el que participaba **Esquilo**, entre otros competidores, se hundió un palco de madera arrastrando y causando la muerte de algunas personas; se proyectó entonces la construcción de un teatro de piedra para evitar que se repitieran este tipo de accidentes. Nació así la idea del teatro de Dionisio Eleuterio, que sería el modelo de todos los teatros del mundo. La suerte ha querido que se conservara relativamente bien, hasta el punto de permitir el estudio de su evolución arquitectónica.

La *càvea*, o teatro en sentido estricto, como nos lo describe, entre otros, **Vitruvio** en su obra sobre la arquitectura (finales del siglo I a.c.), se componía de un cierto número de asientos dispuestos en semicírculo y adosados a la pendiente de una colina y estaba dividida en numerosos sectores por medio de escaleras que la atravesaban (como en los teatros actuales) de abajo a arriba y por medio de largos corredores en torno a las filas.

Los asientos inferiores, reservados a las autoridades, llevaban en el respaldo la indicación del cargo de su ocupante. En muchos asientos hallados entre las ruinas del teatro de Atenas se leen todavía los nombres de los magistrados que en ellos se sentaban. En la mayoría de los teatros públicos solamente se tenía acceso en los asientos de la parte superior; en alguno parece que los espectadores entraban por los corredores próximos al escenario y atravesaban la orquesta para llegar a las escaleras que conducían a los diferentes puestos.

La orquesta era la sede del coro, el cual, sin embargo, se encontraba cercano al escenario, un poco elevado, pero más bajo que este, y no ocupaba toda la orquesta, sino que dejaba un espacio libre en dirección a los espectadores, que podía servir a los rezagados para llegar a sus sitios sin entorpecer la representación. Los asientos y la orquesta estaban al aire libre, sin ningún tipo de techo o cubierta. Las dos entradas (*pàrodos*) del coro, en los extremos opuestos, a derecha e izquierda, de las gradas, podían servir también para el público. Algunos autores consideran que el proskenio (*proskēnion*), donde más pronto o más tarde actuaron los actores, estaba en comunicación con la orquesta mediante escaleras de madera.

El escenario (*skēnē*) era una construcción de piedra en la que se colocaban decorados cuya fastuosidad fue en aumento con el transcurso de los años y estaba provisto de todas las puertas necesarias para la presentación del drama. En las tragedias la acción transcurría generalmente ante un palacio o un templo, por lo que bastaba una sola puerta. En la comedia podían haberse imaginado dos o tres casas vecinas, cada una de las cuales

debía tener su salida particular. En Tecmesa se ha encontrado un escenario con siete puertas; la central, más grande, las otras, de tamaños descendentes.

El decorado del escenario cambiaba a veces durante la representación, como en “*Ajax*”, una de cuyas partes transcurre en un campamento, la otra en la orilla del mar. Para el funcionamiento del telón se utilizó ya en este teatro, como en general después en los demás, un complicado sistema de “antenas” móviles que permitían bajar durante la representación, a unos huecos practicados con tal fin en el suelo, en una fosa que estaba delante del escenario, los diversos elementos desmontables del telón, mientras que este permanecía extendido en sus sitios durante los entreactos. Para satisfacer una necesidad de los actores, se construyó, detrás del escenario, un local llamado “*escenoteca*” para guardar los trajes y el material.

Cada pieza dramática de los grandes escritores de tragedias (***Esquilo, Sófocles y Eurípides***) y de comedias (***Aristòfanes y Menandro***) plantea sus problemas escénicos que los estudiosos han sometido a una paciente investigación para obtener todas las noticias posibles acerca de la adaptación escénica, comparando-en nuestras hipotéticas reconstrucciones de las sucesivas fases del teatro de Dionisio- las necesidades de las representaciones con las sistematizaciones de hecho que podemos adivinar, a través de las ruinas, en las diversas partes del teatro (*orquesta, escenario, proscenio, bastidores, etc.*), en lo que se refiere a los respectivos espacios requeridos, a los edificios teatrales, a las intervenciones sobrenaturales, a los cambios de escena, a los efectos luminotécnicos y acústicos, como truenos y relámpagos, por ejemplo, cuya simulación no era posible en pleno día, al aire libre y con los insuficientes medios de que disponían los tramoyistas del teatro griego. Había, sin embargo, aparatos mecánicos que, aunque no daban una idea exacta, servían al menos para hacer más fácilmente comprensible la acción del drama. Cuando **Clitemnestra** mata a **Agamenòn** y a **Cassandra**, no lo hace en escena; pero, tras, el doble asesinato, ambos cuerpos son sacados del palacio sobre una plataforma móvil (*ekkyklema*), empujada desde los bastidores al escenario para mostrar de improviso lo que ocurría o había ocurrido.

La sombra del viejo rey Darío, evocada por el coro de Los Persas para prevenir a los espectadorxs, aparecía de repente, desde la profundidad del escenario, elevada por medio de una escala oculta o de una trampa móvil. Los personajes que debían subir al cielo o volar, como Medea, eran elevados sobre una tabla accionada por medio de una cuerda y una polea sujeta al techo.

Había también una tarima o plataforma móvil que se dejaba caer poco a poco o se subía desde el techo del escenario y se llamaba *theologhèion*, sobre la que un actor representando a la divinidad descendía para anunciar el desenlace de una situación sin salida. Lo que los romanos llamaron más tarde *deus ex machina*.

Para imitar el fragor del trueno se utilizaba un barril lleno de piedras (*brontèion*), que se hacía rodar sobre una superficie metálica. En Atenas había, además, teatros cubiertos destinados, sobre todo a audiciones musicales o corales, llamados precisamente odeones (*de odé, canto*). El más antiguo es el de **Pericles**, construido hacia el 442 a.c., junto al teatro; es de planta cuadrada, con techo de cúpula y palco central. Estaba rodeado por un doble orden de columnas con propileo y el techo de cúpula estaba formado por los mástiles de las naves persas, lo cubría un gran toldo en forma de pabellón y por eso se dice que se parecía a las tiendas de Jerjes.

Las máscaras eran un elemento de gran importancia en el teatro griego, puesto que expresaban en forma inmediata el carácter de los personajes, que respondían a tipos bastante limitados y convencionales, y por tanto, fácilmente reconocibles.

El teatro Dionisio en Atenas, está situado en la falda de la Acrópolis aprovechando la pendiente natural del terreno para la platea, la parte reservada a los espectadores. Las gradas, al igual que las demás partes del edificio teatral, fueron posteriores a la creación del espectáculo, que surgió como ceremonia mágica colectiva en la cual participaba solamente el coro. Mas tarde se diferenció del coro, como solista, un actor, el *hypokritès*, es decir “el que responde”, posteriormente los actores de la tragedia aumentaron hasta ser dos, tres e incluso cuatro. Pero la que sugirió la idea de crear un teatro de este tipo fue, principalmente, la necesidad (probablemente de carácter mas ritual que espectacular) de mostrar las evoluciones del coro a un número cada vez mayor de espectadores.

Los espectáculos teatrales contaban siempre con un público numerosísimo que pagaba dos óbolos por la entrada; el Estado respondía por los pobres que no podían hacerlo, sacando el dinero necesario de un fondo que se había creado con tal fin.

El sacerdote tenía un puesto reservado en el teatro, al igual que las autoridades y los ciudadanos beneméritos que habían adquirido el derecho de proedria, es decir, el privilegio de sentarse en primera fila.

El “Drama”

El origen del **drama** (*la acción escénica*) sobre una base heroico-religiosa es sumamente discutible porque, cuando se llega a la tragedia ática constituida en todos sus elementos, las partes que la integran se habían amalgamado de tal forma y sistematizado en un esquema fijo que su evolución se nos escapa. Tanto más cuanto que, desconociendo dos de sus aspectos fundamentales-la música y la danza- carecemos de los elementos de juicio que no pueden considerarse accesorios.

Tragodià, **Tragedia**, quiere decir claramente “*canto del macho cabrío*”, pero no aparece tan clara y segura la relación entre ambos conceptos. En efecto, habitualmente se ha interpretado como “*canto referente a un macho cabrío*”, que hubiera sido sacrificado o regalado con motivo del certamen poético; pero hoy parece más bien que su verdadero significado sea el de “canto entonado por machos cabríos”, es decir, por actores disfrazados de este modo, en composiciones primitivas, englobadas más tarde en el drama satírico añadido como una cuarta representación escénica, a la trilogía trágica. Esta es la explicación que nos ha legado Aristóteles, y se adapta perfectamente a las representaciones de silenos y machos cabríos que aparecen en las pinturas de vasos, si tenemos en cuenta que en el Ática el antiguo coro de sátiros peloponesios ha sido modificado con silenos, aunque manteniendo la denominación de *tràgoi*. Por otra parte, el paso de una modalidad a otra es muy sencillo. Y por último, en el ámbito de la tragedia, se pasó al coro de hombres.

Una teoría reciente, que se opone a la tradicional, pero no logra desterrarla por no ser del todo digna de crédito, quiere situar el origen de la tragedia en danzas fúnebres primitivas en honor de héroes, con una posterior y sucesiva superposición del culto dionisiaco, claramente reconocible en el *drama satírico*. Esto quedarla demostrado por el espacio circular, convertido posteriormente en la orquesta del teatro, en el que se levantaba precisamente el altar del dios y servía para la danza ritual, en la que todos los participantes en el culto eran actores. No cabe duda, sin embargo, de la relación entre la tragedia ática y el ditirambo, una de las formas líricas, mélicas y corales que habían sido utilizadas anteriormente por **Arión**, en primer lugar, y después, en forma dialogada, por **Baquílides**. Y todavía hay más: el mismo Arión, según cuenta una antigua tradición, había introducido ya los sátiros en el canto ditirámico, convirtiéndolo así en un canto dionisiaco. Y precisamente en las grandes fiestas dionisiacas de Atenas, donde la tragedia del siglo V alcanzó su última y definitiva sistematización, tras un período de sucesi-

vas transformaciones que no estamos todavía lo suficientemente capacitados para reconstruir en todas sus particularidades, no se representaban las tetralogías trágicas.

La tragedia ática comprende diversas partes, que se diferencian entre si incluso en la métrica del verso: un *prólogos*, es decir un elemento que precede la entrada del coro y que en un principio servía para introducir directamente al espectador en el centro de la acción misma; un *pàrodos*, canto del coro mientras desfila para ir a colocarse en el lugar que le está destinado, la orquesta, pasando por uno de los dos corredores que quedaban libres entre la càvea y el escenario, y que por ello se llamaban *pàradoi*; uno o más episodios, es decir, una o más escenas recitadas por los actores, llamados *commòi*: un *stàsimon* (canto llano), elemento lírico cantado por el coro, mas o menos relacionado con el argumento de la acción; y por último, un *éxodo*, conclusión de la acción y salida del coro.

Los poetas trágicos

Esta es la sistematización definitiva que los grandes poetas trágicos confirieron a la acción escénica; pero ya antes que ellos **Tespis** había logrado una elemental organización; trasladándose de una ciudad a otra, con su famoso carro, por toda Grecia, llegó a Atenas gobernada por **Pisistrato** y venció en los certámenes trágicos del 535 a.d.c., aproximadamente, **Quèrilo** y **Pràtina** siguieron muy pronto las huellas de Tespis. El ateniense **Frínico**, en los primeros años del siglo V, llevó a escena argumentos históricos, como la Toma de Mileto y Las Fenicias.

A nosotros, sin embargo, nos interesa mucho más oír las voces de un **Esquilo**, de un **Sófocles** o de un **Eurípides**, que representan el momento culminante de la forma trágica. Esquilo, nacido en Eleusis en el año 525 a.C. fue no solo testigo sino partícipe de las gestas heroicas de **Maratón** y **Salamina**. Aunque la obra de Esquilo nos ha llegado incompleta, tenemos, sin embargo, material suficiente para juzgar directamente la gran capacidad dramática y las indudables dotes morales del autor. Frente a la situación política de principios del siglo V, Esquilo es a un mismo tiempo hombre de acción y de reflexión. Porque, en efecto, al mismo tiempo que ha intervenido en la lucha entre griegos y persas, ha querido también subrayar, más tarde, en que consiste el significado humano de una larga guerra entre dos mundos distintos y opuestos.

El *“Prometeo encadenado”* es un testimonio de la religiosidad de Esquilo, casi mono-teísta y libre ya, de “la envidia de los dioses” de **Heródoto**. Esquilo tiene de la Divinidad un concepto mucho más elevado y mucho más puro. Su Divinidad castiga no a quien es feliz sino a quien es culpable, y si la desventura suele abatirse sobre los hombres afortunados es porque estos son más propensos que los demás a enorgullecerse (*Agamenòn*) y por lo tanto a pecar. En los acontecimientos humanos Esquilo descubre una fuerza misteriosa, una justicia inexorable, que alcanza al culpable y lo castiga a él, directamente o a su estirpe.

Un fenómeno singular, y casi aislado es el representado por las tragedias de **Sófocles**. Atenas, es una ciudad rica, en la cumbre de su poder; Pericles parece conducirla a metas cada vez más ambiciosas y por lo tanto el teatro ateniense necesita una nueva orientación. Los espectadores, que viven día a día la gloria de Atenas, buscan también en la escena figuras dignas de su admiración. Sófocles es especialmente adecuado para resolver este problema porque él mismo ha sido el típico ateniense de alto rango: sabio y atractivo, de carácter sereno, persuasivo e ingenioso; siendo escultor, fue ministro del tesoro, estratega, caudillo en la guerra y amigo de Pericles. El Ática, “la de los bellos caballos y el hermoso mar”, la tierra “con los racimos morados”, “donde se alinea feliz el olivo” no es solamente su tierra natal: es también el mágico fondo de sus tragedias. La obra de Sófocles constituye quizá el momento de gracia de la producción trágica griega. Cualquiera que sea la trama de los acontecimientos que lleva a escena, el protagonista aparece entre ellos cual ciclópea criatura doliente: en el las pasiones, el sentimiento religioso y la conciencia de la fatalidad inexorable asoman y se contraponen, y es el a quien el público en especial contempla, participando de sus desgracias con conmisericordia. Y es también el protagonista, cuyas amargas vicisitudes se reflejan en los personajes secundarios, quien resuelve, a menudo líricamente, en la paz de la resignación, el trágico sentido de lo inexorable.

La confianza y la admiración por el Hombre, al que dedica uno de sus cantos más bellos (*“muchas son las cosas maravillosas, pero nada tan maravilloso como el hombre”*) van acompañadas por una amarga constatación, que muchxs consideran una señal o un anticipo de aquella actitud que se revelará plenamente en **Eurípides**; la del coro del *“Edipo en Colono”*, fruto de la meditación del poeta a sus noventa años: *“el no haber nacido es la mejor cosa, el retornar allí, de donde se viene es el descanso”*. La aventura del Hombre termina para él con la verdad: surgido de las tinieblas, a las tinieblas vuelve.

Mucho se ha exagerado en la interpretación de Eurípides como un ateo o un cínico. La verdad es que el racionalismo de Eurípides pretende hacer una crítica de la mitología al uso y confiere a sus mitos religiosos un aspecto moral, al fin de reivindicar una ética más racional y humana. Es cierto, no obstante, que Eurípides no alcanza la llama de una más elevada, verdadera y auténtica fe religiosa, como Esquilo, o la luz de un solemne y desolado credo, como Sófocles. Sus nobles deseos de fino crítico o de observador que, desilusionado, aspira, sin embargo, a una humanidad mejor y a leyes éticas y sociales más justas, lo dejan en la duda o en la vaga esperanza. Su gran virtud no es la de creer; pero si la de comprender.

Su visión de una sociedad que va mal y que es necesario corregir, la ha concretado Eurípides en un mundo artístico poblado de figuras cuya primera característica quiere ser la semejanza con la realidad. El clima de Eurípides no es, por lo tanto, el incandescente de los héroes de Esquilo ni el desesperado de los idealizados personajes de Sófocles; representa, por lo regular, simplemente a hombre y mujeres. Y no cabe duda de que la disminuida estatura de sus personajes y su ambiente haya encaminado la tragedia antigua hacia una humanidad media, que anuncia ya la de la comedia.

Medea es un tema de eterna actualidad. Las relaciones entre el hombre civilizado y la mujer bárbara; el conflicto entre dos razas, la conquistadora y la conquistada. Su heroína, la que, entre todas las mujeres del teatro griego, comete el crimen más monstruoso es, si no justificada, si escuchada, confesada, escudriñada por su poeta, con una comprensión que el permite entender todas sus “razones”.

Electra, a quien Eurípides, con curiosa y al mismo tiempo piadosa innovación, ha dado un marido zafio-que, sin embargo, nunca se ha atrevido a tocarla-, es una heroína; pero es una heroína a lo Eurípides; incitadora, también ella, de **Orestes** al tremendo acto de “*justicia*”, no hemos de asombrarnos, si pese a todo, en el momento de su horrible ejecución, le flaquean sus fuerzas.

Encontramos, pues, en Eurípides una Electra distinta a la de Esquilo y Sófocles, un Electra humanizada y de tono menor.

La planta del teatro griego

La primitiva planta del teatro griego, era de forma rectangular. La arquitectura teatral es anterior a la aparición del **drama**. El *drama* nace en la *Grecia Clásica*, mientras que el espacio reservado a los espectáculos pertenece a la *Grecia Arcaica*, denominado *theatron* (*de thèaoma, que significa, veo, lugar donde se mira*). Esto es un espacio bastante amplio de forma *trapezoidal*, que en tres de sus lados recibía sobre gradas especiales, a la muchedumbre que acudía a contemplar un espectáculo como ser: danzas, ritos religiosos, desfiles civiles, etc.; que se desarrollaba en un plano inferior (el que más tarde se denominó o denominará *orquesta*). Según los relatos históricos, y muy especialmente el intento del arqueólogo italiano Carlos Anti en 1947, quien intenta describir o demostrar técnicamente que estos arcaicos teatros de rígidas líneas, ajenas aun a la morbidez y curritmia (combinación armoniosa de las líneas y las proporciones de una obra de arte) del período clásico, también hospedaron originariamente las primeras representaciones clásicas, no solo de Esquilo, sino incluso de Sófocles y Eurípides.

No obstante, Anti, nos manifiesta que el hecho de que las ruinas de los grandes teatros clásicos (enumera algunos famosos como el de Dionisio en Atenas y el de Siracusa) ostenten hoy, una planta circular no contradice lo que las recientes excavaciones parecen revelar: la existencia de otra planta cuadrangular.

Circular o trapezoidal, el teatro griego ofrecía a los espectadorxs de las gradas, el primitivo espectáculo dramático en un plano donde no solo danzaba, cantaba y recitaba el coro, sino también, por lo menos en los comienzos, actuaban, mezclándose con *los coreutas, los actores*.

Así podemos examinar los informes que nos han llegado del primer examen de la tragedia más antigua que arribó hasta nosotros: *Las Suplicantes* de Esquilo; reafirmandose algunos descubrimientos, como los realizados en los teatros griegos de Siracusa, en cuyo subsuelo se ha encontrado un pasaje secreto del que los actores salían del escenario al centro de la orquesta.

En el cuarto lado del trapecio, algunos tratadistas consideran que no existía ninguna especie de decorado o bambalina, sino tan solo, el límite de una fosa (que podía haber servido en muchas ocasiones, por ejemplo, en la catástrofe de *Prometeo*, para la desaparición del protagonista en los abismos) y se levantaba un escenario provisional de telas o de pieles. Tan solo mucho más tarde, la *skène* fue construida en mampostería, represen-

tando el fondo habitual de la tragedia (el palacio) o de la comedia (perspectiva de casa burguesa), exceptuándose como luego veremos, eventuales modificaciones.

Entre la *skène* y los dos extremos de las graderías, a derecha y a izquierda, estaban los dos *parodoi* (ingreso del coro en la orquesta). Más tarde aún, los actores se adelantaron a recitar sobre una elevación en miniatura (*proskēnion*) adyacente a la *skène*. Quizás, según diversas versiones, por influencia *Italiota*, traída por los *Fliacas Histriones*, que veremos en la Magna Grecia (Sicilia, sur de Italia), y que, como lo certifican las imágenes grabadas en cerámica de sus farsas, recitaban sobre un tablado. También se considera, por los estudios efectuados en los últimos tiempos que, entre los elementos practicables, existían ciertas escaleritas movibles, de madera, que se utilizaban como medio de comunicación entre el *Proskēnion* y la *Orquesta*, a veces descendían por ellas los actores entre los coreutas como así también escondían los coreutas entre los actores.

Los más importantes descubrimientos nos revelan que la forma del Teatro Griego tal como la vemos hoy, con la orquesta circular, limitada en sus dos tercios por las galerías del *koilon* (la *cavea* de los latinos: cada una de las dos zonas en que se dividía la gradería de los teatros y de los circos romanos) y en el otro tercio por la *skène*, aparece en el siglo IV a.C.

Con la aparición de dos grandes estudiosos de la antigüedad: **Vitrubio** (fines del siglo I a.c.) y **Pólux** (siglo II a.c.) los elementos de juicio sobre las características arquitectónicas del teatro griego serán los siguientes: 1- el *kōilon*, graderías en semicírculos concéntricos, divididos en sectores, 2- la *orquesta* con la *tímele* en el medio, sede del coro; 3- los dos *parodoi*, entradas para el mismo coro, situadas en ambos extremos, derecho e izquierdo, de las graderías; el *proskēnion* o *escenario*, donde tarde o temprano representaron los actores, y que es considerado la existencia de una comunicación con la orquesta mediante la escalera de madera, 5- la *skène*, edificio de piedra que representaba la perspectiva convencional de un palacio real, con tres puertas, y a veces con cinco y siete, destacándose la central por su altura y las laterales en disminución. En la época helenística se desarrollaron en forma progresiva en ambas extremidades de la *skène*, las dos masas sobresalientes de las *paraskēnias*, 6- detrás de la *skène*, los camerinos para los actores, y los depósitos de trajes y mecanismos: la *skenoteca*.

El espectáculo, los actores y la caracterización

En los primeros tiempos, el director era el mismo poeta (Esquilo, Sófocles). Los actores griegos aún representaban a su vez papeles femeninos, los héroes sobrehumanos, aparecían caracterizados como enormes muñecos. Para tal fin, en la tragedia se elevaban por sobre el público, calzando el coturno de suela extraordinariamente alto, debido a la plataforma que había sido introducida por Esquilo.

En cuanto al diseño de los trajes y su confección podemos decir que habían sido abultados con rellenos postizos; lo cual, le confería al personaje dimensiones exageradas, además de las grandes máscaras.

La función de la máscara constaba de dos partes: a- práctica b- ideal. El peinado era el *ònkos* de proporciones elevadas, en forma de torre, contribuía junto con la máscara a agrandar al actor, facilitando a su vez la desaparición de su personalidad detrás de la estilizada fisonomía del personaje, inmóvil en una mueca fija, que en la tragedia es siempre de llanto, y en la comedia siempre de risa.

Bibliografía

-**AA.VV**- (2005) *Historia Universal Grecia (I)*. Lima, Salvat Editores.

-**Berthold, Margot** (1974) *“Historia social del teatro”*. Madrid, Guadanama,. 2 tomos.

-**Enrile Arrate, Juan Pedro- Fernández Sinde, A.** , (2009) *Arquitectura del espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*. Barcelona, Fundamento.

-**Farías, Javier** (1958) *Historia del teatro*. Buenos Aires, Editorial Atlántida.

-**Mac Gozan, K-Melnitz, W.** (1966) *“La escena viviente”*. Buenos Aires, Eudeba.

-**Rodríguez Andrados, Francisco.** (2012) *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid, Alianza.

.

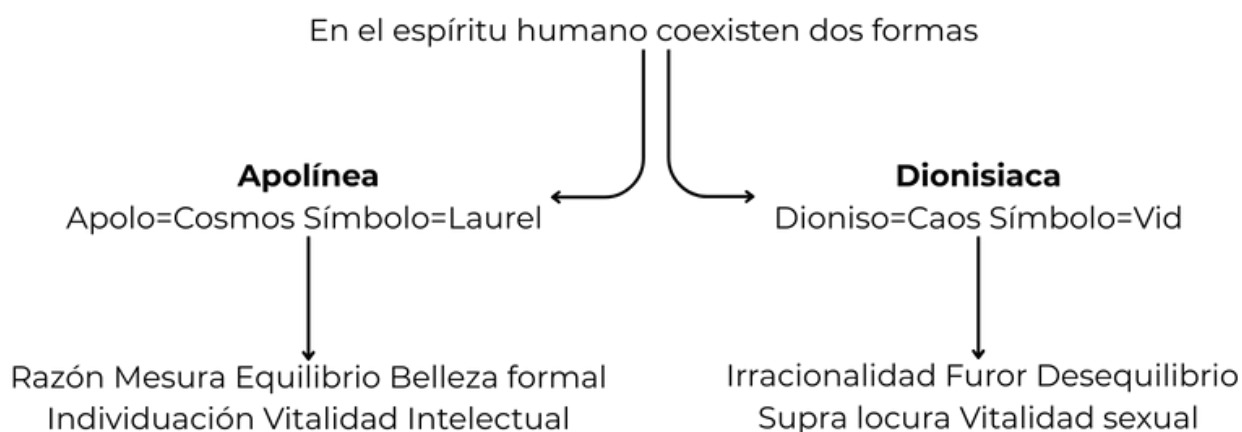
Periodos religiosos y ritos funerarios griegos.

2005 PROF.Maria Marta HOVHANNESSIAN

Basada en un trabajo de la Prof. Susana Cicchini.

Introducción.

Con la aparición de los dioses que habitaban el Monte Olimpo, y una vez “ordenado el caos de la existencia “a través de una Cosmogonía se inauguraba la era del poder de los dioses antropomórficos centrados en la figura masculina de Zeus, padre de todos los dioses que “habitan el insondable Ponto”. Ese poder que detentaba el mundo Olímpico y al cual la raza de los humanos nunca podrá acceder. La constitución de los hombres implicaba un cuerpo y un anima (psique). En el mundo de los muertos cuerpo era separado de la psique y se convertía en “nada”. Los seres muertos que habitaban el Hades (Infra-mundo) no tenían ningún poder. Su planteamiento fue equilibrar el mundo propiamente humano a través de la construcción de un corpus mitológico que diera respuesta a las eternas preguntas que la humanidad se hizo y se sigue haciendo. Veremos, entonces, la construcción del “ser” y el “deber ser” a partir de la tensión entre Cosmos-Nomos y Caos-Anomia.



Religión antigua, primitiva

Walter Otto señala que la fe antigua *arraiga en la tierra y en los cimientos, como en la misma existencia. Tierra, procreación, sangre y muerte son las realidades que la dominan*. Esas realidades son bondadosas y benéficas para el que permanece fiel, pero terribles para el que las desprecia. Las deidades están vinculadas con la tierra, la vida y la muerte, por ello se denominan telúricas o mortales. Lo divino no es figura o persona, sino fuerza oscura. Los dioses se revelaron en la antigüedad preferentemente en forma de animales, ha prevalecido el pensamiento elemental y los dioses estaban ligados a árboles, plantas, ríos, tierra, formaciones terrestres, nubes, viento. Vivían sobre y bajo la tierra. *Es un dominio maternal de figuras, tensiones y ordenes cuya santidad penetra toda la existencia humana. En el centro está la tierra misma como diosa primordial. De su seno brota la vida y toda la abundancia y a él vuelven. Nacimiento y Muerte le pertenecen, cerrado en ella misma el círculo sagrado. Por eso es tan inagotable su vitalidad, tan ricos y bondadosos sus regalos, tan sagradas e inviolables sus leyes. Todo ser y acontecer ha de someterse a un orden firme. La furia de las Erinnias se despierta cuando se altera este orden*.

Un ejemplo de la vigencia de las Erinnias se puede ver en la película (no es la única) *Ghost, la sombra del amor* (1990) el director Jerry Zucker utiliza a estas deidades para llevarse al asesino que ha alterado el orden del universo al quitarle la vida a Sam Wheat (personificado por Patrick Swayze).

La santidad de la mesa hospitalaria, los derechos de sangre y parentesco, las obligaciones frente a indigentes y desamparados o errantes, el espíritu familiar, la unión de padres, hijos y hermanos, constituyen ese orden natural, severo y sagrado. La sangre humana que compromete a cada uno con su prójimo llama a estas divinidades y es oída.

En la religión telúrica el muerto no se separa de la comunidad de los vivientes, únicamente se ha convertido en más poderoso y venerable ya que vive en la tierra maternal. Esta creencia presupone el entierro, por el que el cuerpo vuelve al seno de la tierra de donde ha salido. Es deber de los que sobreviven al muerto es realizar el sepelio; el más horrendo de los crímenes es privar de sepultura a los que han muerto. El rito fúnebre incluye: la exposición del cuerpo en las habitaciones interiores de la casa, lamento fúnebre, purificación con agua traída de otra casa, donativos y ofrendas, traslado al lugar de sepultura: la casa o bosquecillos para el esparcimiento de las almas ubicados en las afueras de la ciudad, purificación de los familiares. Este culto se basa en el principio de que

las almas pueden y deben gozar con los sentidos de las ofrendas que reciben se manifiesta que se las considera potencias invisibles y que no existe un abismo insalvable entre la vida y la muerte.



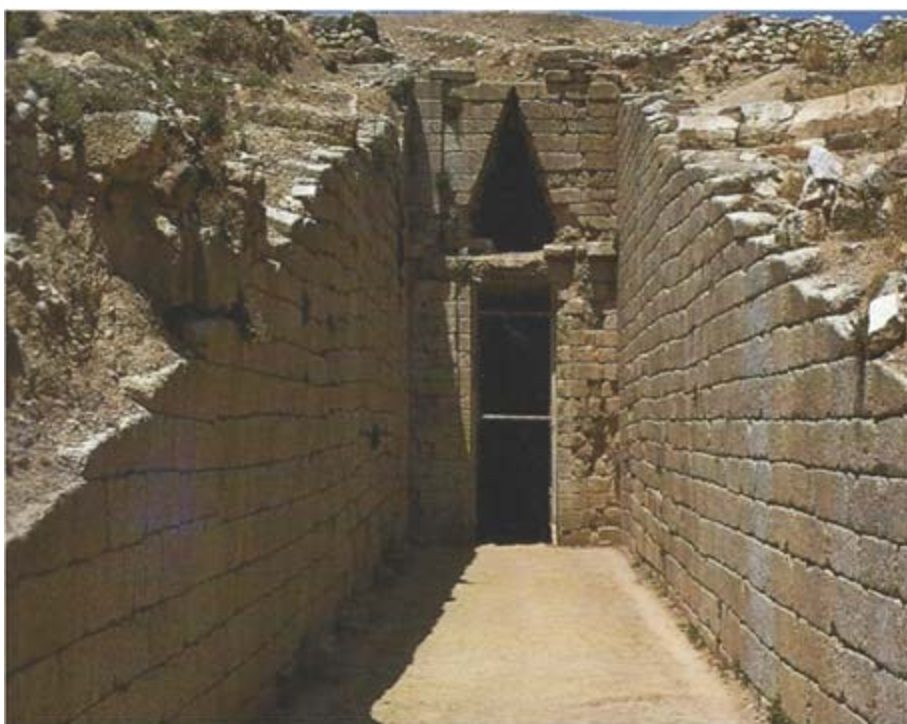
La compleja arquitectura del círculo de tumbas indica la importancia que le daban a la sepultura de los soberanos. Está formado por una especie de encofrado formado por losas horizontales ofrecía protección a la sepultura formando una especie de plaza circular destinada a los cultos funerarios.



Más adelante los tolos -construcciones abovedadas subterráneas- sustituyeron a las fosas, pero se construyeron fuera de las murallas que rodeaban la Acrópolis.

Religión Olímpica

En contraste con las deidades telúricas, femeninas y maternas, los nuevos dioses manifiestan un principio masculino. *Despreocupados de toda dicha y de todo sufrimiento terreno, en la quietud más bienaventurada; determinan la suerte de los hombres. Su mansión nunca afectada por tempestad, lluvia o nieve, está en lo alto con eterno esplendor. Allí viven diariamente en la dicha muy por encima de los hombres. Allí en las alturas etéreas no hay dolores ni inquietudes, ni vejez ni muerte. En las delicias de la juventud, belleza y grandeza caminan por el espacio que les refleja la eternidad. Allí se encuentran con sus iguales, hermanos y hermanas, amigos y amantes; un dios se deleita con otros porque en cada uno está el esplendor de la perfección.* (Otto:1973)



Los dioses tienen figuras humanas, por ello hombres y dioses están emparentados, pero un profundo abismo los separa: la perfección y la inmortalidad están reservadas a la divinidad. Agrega Otto, a pesar de toda semejanza superficial, los moradores del cielo son

de una sustancia mucho más noble. No comen pan ni toman vino como los hombres; por eso tampoco fluye sangre por sus venas, sino el fluido de un elemento celeste-eterno.

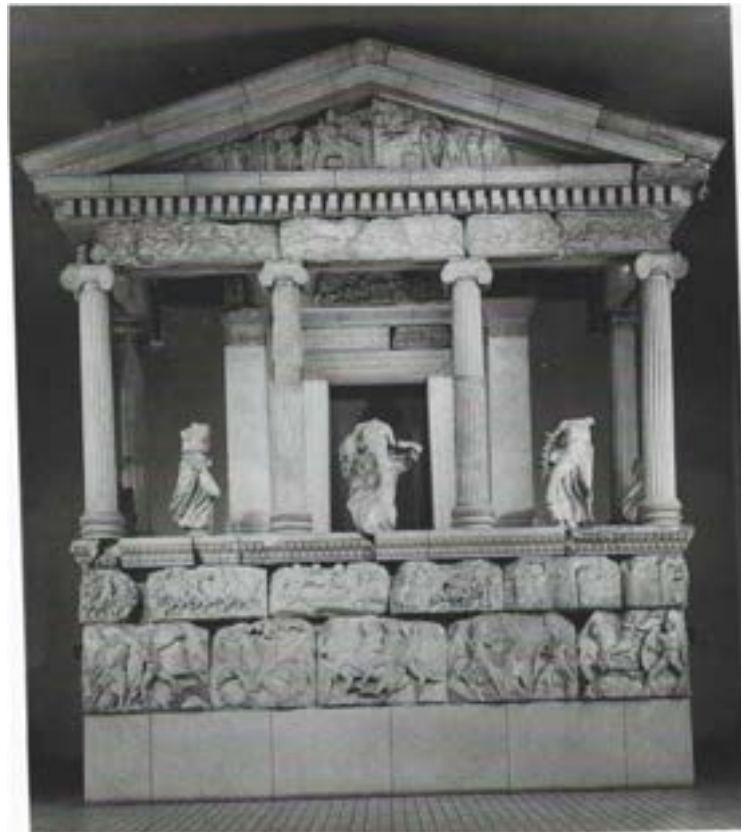
Por otra parte, Erwin Rohde señala que según la concepción homérica el hombre se ofrece de dos modos; como ser viviente (cuerpo y psiqué) y como psiqué.

La muerte es la separación del cuerpo y la psiqué. El cuerpo, convertido en cadáver se destruye; el rito fúnebre en la época homérica exige la cremación del cadáver.

La psiqué permanece intacta, es atemporal (más no inmortal en el sentido en que son los dioses). El hombre como ser viviente tiene conciencia de sí, está dotado de actividad intelectual, todas las fuerzas vivas se mantienen en el recinto del cuerpo y son sus funciones.

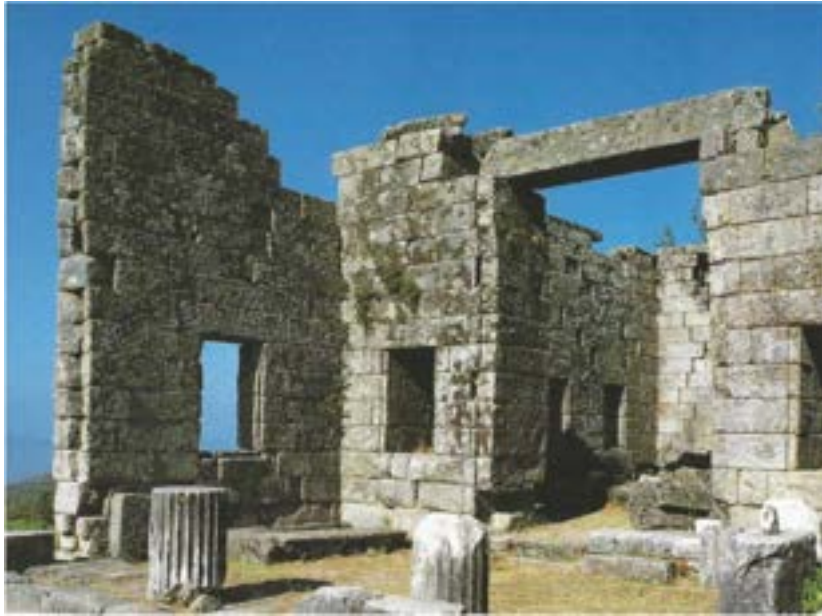
La psiqué es inconsciente, está privada de la facultad de conocer y de sus órganos, carece de las potencias derivadas del pensar, querer y sentir, es alma, aire, aliento, imagen, escapa de la boca, de las heridas abiertas de los moribundos, es una sombra que se hurta al tacto de los seres vivos, sobrevive al cuerpo y a todas sus potencias vivas cuando se ha producido la muerte, “vuela al Hades” guiada por Hermes, muy lejos de los seres mortales.

Tres estadios; los dioses, en el Olimpo; los hombres, como seres vivos; en el reino del Hades, las almas de los muertos.



Reconstrucción a partir de restos hallados al sur de Licia.

Monumento de las Nereidas (hacia 420 a.c.) es una construcción funeraria (un herôon). Las nereidas se encargaban de acompañar al alma del difunto al más allá.



El edificio que lleva el nombre de Andrón A, era el marco del *symposion* o banquete sagrado. Con libaciones a los dioses. Destinado a los miembros de la familia real y al colegio de sacerdotes (mediados del S. IV a.c.)

Oráculo de Delfos





Egeo, mítico rey de Atenas, consultando a la Pitia, sacerdotisa del oráculo de Delfos. Tondo de kilix (tipo cerámica) ático de figuras rojas. Pintor Codros.

440-430 a.c . Museo Altes de Berlin.

Religiones místicas

Erwin Rohde señala la diversificación y multiplicación de los objetos de culto. Como un hecho nuevo respecto del período anterior, aparece el culto a los dioses ctónicos¹, los que habitan en el interior de la tierra. Los dioses ctónicos²⁵ procuran beneficios al territorio donde se los venera, favorecen el cultivo de los campos, reciben a las almas de los muertos en su seno.

²⁵ El término ctónico, significa en griego antiguo “perteneciente a la tierra” o “de tierra” y referencia a los dioses del inframundo. En latín se los denomina tellus o telúricos.

En Eleusis se desarrolló el culto secreto a Démeter y se estableció una institución religiosa bien reglada. Recibían adoración dos trinidades, formadas por dos elementos divinos y un héroe. Participar en el servicio divino se convierte en un signo de preferencia para después de la muerte. El misterio no era comunicable por medio de la palabra, puesto que se trataba de una acción dramática acompañada de canciones y fórmulas solemnes.

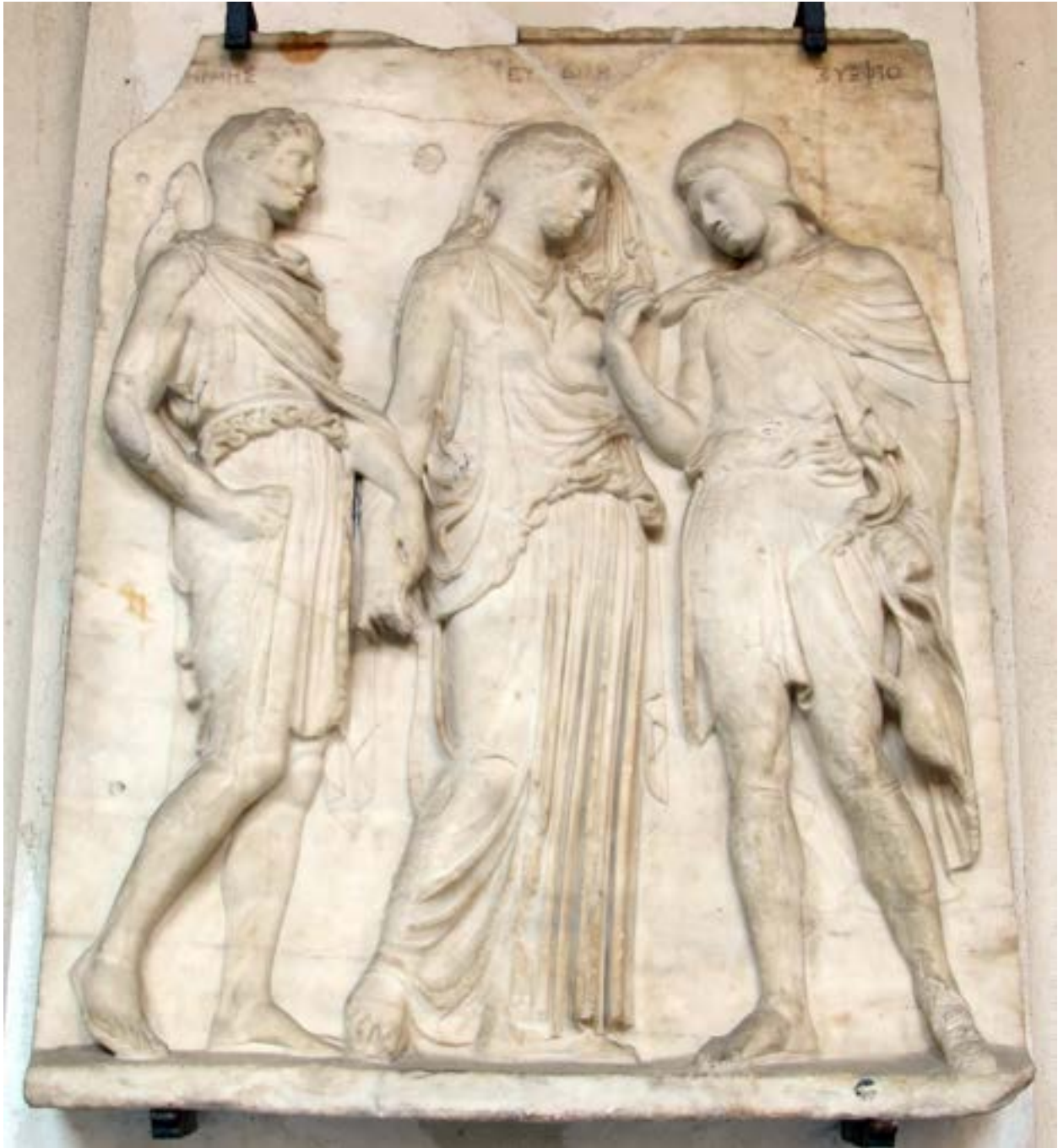
A partir de cierta época surge el pensamiento de la naturaleza divina del alma y de la inmortalidad que se deriva de esta naturaleza. Este pensamiento cobra vida en la religión mística, que se reúne para celebrar el culto de Dionisio. Su vuelta se celebra cada dos años, es el motivo y la ocasión de las fiestas dionisiacas. Rohde indica que *el producto más alto de la poesía griega, el drama, surge de los coros de las fiestas de Dionisio.*

Los órficos, sectas secretas de origen egipcio y pitagórico, que adoran a Orfeo y a Dionisio, sostienen la inmortalidad del alma y la resurrección. Se trata de sectas cerradas unidas en torno a un ritual que ha sido organizado y regulado según normas especiales, con el objetivo de que el hombre logre emanciparse del cuerpo que es visto como la cárcel del alma.

Mito de Dionisio (Baco) es hijo de Zeus (Júpiter) y una mortal, Semele (hija de Cadmo), quien murió al ser poseída por la deidad, *Zeus salvó al niño todavía no formado, guardándolo en su propio muslo.* Hermes lo entregó a las ninfas para que lo cuidaran. Muchos son los relatos en los que aparece esta deidad que muere y resucita. *Se lo festejaba durante la noche de solsticio invernal. Se consideraba como madrinas suyas a las Ninfas, las Bacantes (alborozadas), Ménadas (violentas), Thiadas (impetuosas)...Se invocaba con gritos estridentes al dios, representando en los solsticios invernales en forma de un niño dormido durante la faena de la siembra, guardador del germen de la vida en el grano de las semillas, y encargado de distribuir en el año que comenzaba, fecundidad y vital lozanía.* Se lo celebra en las fiestas dionisiacas (Grandes, Pequeñas, Antesterias, Oscoforias y Leneas). Los sátiros que formaban el cortejo, como machos cabríos, entonaban el ditirambo.



Demeter y su hija Perséfone. 470-460 a.C. Museo del Louvre.



Orfeo, Eurídice y Hermes. Fines s. V a.c. Museo Louvre.

Bibliografía

BERGER, P. (1971) *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*, Bs. As. Amorrortu Editores

CICCHINI, S. (1981) *La Grecia clásica. La Religión y los mitos*.

Universidad Tecnológica Nacional Facultad Regional de Buenos Aires. Ficha de cátedra Cultura I.

ELIADE, M. (1992) *Mito y Realidad*, Barcelona, Edit. Labor

HESIODO (1990) *Teogonía, Los trabajos y los días*, El escudo, Madrid, Gredos.

OTTO, Walter (1973) *Los dioses de Grecia – La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Bs. As. EUDEBA

ROHDE, Erwin (1973) *Psiqué – el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona, Labor.

STEUDING, Hermann (1948) *Mitología griega y romana*, Barcelona, Labor.

Films

www.filmaffinity.com > film893272

Ghost, la sombra del amor (1990) director, Jerry Zucker.

El cuerpo, el sexo y la sexualidad occidental. Roles y sujeciones.

Prof. M. M. Hovhannessian y Lic. María Sol Herrera



Diana sorprendida de Jules Lefevre (1879)

El cuerpo del animal humano pertenece al mundo de la Naturaleza, por ende, al mundo “salvaje”, pero de acuerdo con Le Goff, el cuerpo “tiene una historia e incluso la constituye”²⁶, de allí que pertenece al mundo de la Cultura. Esto nos refiere a una “construcción”. Cada cultura y en cada época, esa construcción fue modificada de acuerdo a intereses sociales, económicos, filosóficos y políticos. El sexo (hembra, macho) es lo único natural que nos ha quedado, cómo lo utilizemos es una cuestión cultural que tiene restricciones, mandatos, prohibiciones, etc.

²⁶Le Goff, J. Truong, N. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, pág. 18.

En la Antigüedad occidental y para los griegos, solo había un verdadero antídoto para la humanidad, ante la conciencia de muerte inevitable; la alegría erótica. Eros, el dios del amor, era considerado un principio de creación; surgido del Caos original era entendido como un elemento vital del mundo. La muerte, para los antiguos griegos, era "hueca y oscura como la mujer" remitiendo así al mito de creación de la mujer, Pandora:

“Incluso, decían, que aún sin pelo, la gruta siniestra condujo directamente a Hades. Por esta razón, Afrodita siempre se mostraba como suave e impenetrable, que, para una diosa del amor, era el colmo del absurdo. Por la misma razón, floreció en la antigua Grecia el "amor sagrado" entre hombres que describe Platón. Los artistas griegos nos han dejado, en forma de exvotos, en copas, jarrones y ánforas, un catálogo inagotable de juegos y desenfreno, a los cuales se abandonaron los mortales imitando a los dioses de Olimpo.”²⁷

El amor es una concepción intelectual de la pulsión sexual, y entre los griegos, éste se daba entre pares varones, ya que se “ama aquello que se admira intelectualmente”. Difícilmente se admirase a una mujer, por lo que el cuerpo femenino tenía por función la procreación y la mantención del núcleo económico familiar. Las excepciones, de todas maneras, existieron como fue el caso de Aspasia y Pericles.

Los romanos, por su concepto de primacía el varón podía mantener relaciones sexuales con un par mientras fuera activo, pero, al igual que los griegos, debían engendrar hijos que fueran la gloria de Roma. Al igual que los jarrones y globos terráqueos griegos, los sublimes frescos de la Villa del Misterio en Pompeya y los mosaicos de Nápoles, salvados de las cenizas del Vesubio, nos muestran las variaciones que los dioses y los humanos pudieron aportar al acto sexual. Concluyendo, en la cultura grecolatina antigua, el sexo estuvo condicionado al cumplimiento de la reproducción y el bienestar del Estado, no estando reglamentada la sexualidad como valor en sí misma.

El cuerpo por asalto. Sobre la cultura latina y los antecedentes históricos en la construcción de la “cultura de la violación”.

En el mundo romano las mujeres fueron indispensables. De acuerdo al mito fundacional de Roma²⁸ el rapto de las sabinas fue parte clave para la construcción cultural de esta sociedad. Será necesario entonces para nuestro análisis revisar las ritualidades propias del “deber ser” de la matrona romana implícitos en este y otros relatos sagrados latinos. Recordemos que el mito según Eliade, es ejemplificador y justificador del nomos social.

²⁷ Neret, G.: *Erotica Universalis*, pág. 18.

²⁸ Virgilio, *La Eneida*, s. I a.c.

La diosa Venus (Afrodita para los griegos) madre de Cupido (Eros) es parte de la triada de deidades femeninas que presiden las ritualidades del matrimonio en la antigua Roma. Según Scheid²⁹ y de acuerdo al mito que nos relata lo acontecido en su noche de bodas, se le ofrece a la diosa, al igual que a las novias romanas, un brebaje sedante a base de leche, miel y opio. El texto nos comenta que la funcionalidad del mismo es "preparar a la novia para el amor". Las festividades en torno a este mito son las propias de los comienzos de abril (primavera para el hemisferio norte) cuando Venus, aquella diosa que en general relacionamos con el amor y los placeres sexuales - en nuestro país hubo un canal de cable decodificado con su nombre - es invocada en su aspecto casto, Venus Verticordia. Se trata de un aspecto "necesario" para mantener el *nomos*³⁰ en la sociedad romana ya que, junto a Fortuna Virilis.

Venus Verticordia inflama en el corazón de las esposas romanas el deseo de ser verdaderas matronas protectoras del hogar y la familia; eternas vigilantes de la llave de la despensa que asegura los alimentos que el Pater Familia bendecirá en la mesa. Pero volvamos por un momento al mito y a la noche de Bodas de Venus. Detengámonos un instante en el brebaje que se le ofrece. Contiene opio, un conocido sedante de origen natural. Si investigamos más sobre la planta encontramos que su nombre científico en latín es *Papaver somniferum*, nomenclatura bastante acertada dados sus conocidos efectos somníferos y relajantes. El texto de Scheid no ahonda en proporciones de opio utilizadas ni se detiene demasiado a analizar el por qué, más allá de lo dicho, de un brebaje con propiedades somníferas para dicha ocasión. Pareciera que "preparar a la novia para el amor" implicaba dejarla medio drogada para que no oponga ningún tipo de resistencia ante las avanzadas sexuales del esposo.

Como comentamos anteriormente, la esposa romana al igual que la griega debía dar hijos legítimos al ciudadano; bajo tal premisa el imperativo de la virginidad sobre las jóvenes casaderas se impuso con fuerza. Para asegurar que los hijos que salieran de aquel "vientre reproductor" pertenecieran verdaderamente al linaje paterno no formaba parte de la educación de las niñas, futuras esposas, "los asuntos de alcoba". Es esperable entonces que, consideradas como eternas niñas, bestias salvajes a domesticar según los

²⁹ Ver Scheid, J.: *"Extranjeras Indispensables. Las funciones religiosas de las mujeres en Roma."* en Duby, G. – Perrot, M.: *"Historia de las mujeres en Occidente"*, Taurus, México, 1991.

³⁰ Ver Berger, Peter L.: *"Religión y construcción del mundo"* en Berger, Peter L.: *"El dosel sagrado: para una teoría sociológica de la religión."*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1999.

griegos³¹, nos encontremos con una novia romana en su noche de bodas nerviosa y temerosa de lo que vaya a acontecer, como bien nos comenta Veyne³² al analizar los frescos de la Villa de los Misterios. Aunque diosa asociada al amor y los placeres sexuales, en sus comienzos Venus tuvo que someterse al mandato del matrimonio arreglado y al cumplimiento de sus “deberes conyugales”. Júpiter, su padre, valiéndose de un “acuerdo entre caballeros” la desposó con Vulcano, el más feo y deforme del Olimpo, dios de los herreros y del fuego.³³ Así, la más bella quedaba emparejada con el más feo en una suerte de “justicia” que solo recompensaba al Dios pues en ningún momento se le pregunta a Venus si tiene deseos de contraer matrimonio con Vulcano. De hecho, todo pareciera indicar lo contrario ya que esta diosa es conocida, al igual que Júpiter, por tener una larga lista de amantes, entre ellos Adonis, a quien también celebran las matronas romanas en estas festividades.

Considerando el efecto somnífero de la poción ofrecida a la deidad cabe preguntarnos si tuvo lugar una violación. Es muy posible que a nuestros ojos creamos sin lugar a dudas que sí, pero el relato no nos proporciona datos al respecto. Descontemos que la causa de esto último sea el pudor. Hay muchos mitos griegos y romanos en donde las violaciones son comentadas de forma explícita; sin irnos muy lejos al revisar la genealogía de Rómulo y Remo veremos que algunas versiones nos hablan de una violación cometida por el Dios de la Guerra Marte (Ares para los griegos) contra Rea Silva, vestal consagrada al templo que, de acuerdo a la tradición durante sus 30 años de servicio debía ser casta. Se repite así una vez más la idea de que los cuerpos de las mujeres son “objetos de disputa y rapiña” entre los hombres.

Volviendo a Venus y su noche de bodas, todo lo que sabemos es que se estaría dopando a la diosa y por consiguiente a las novias romanas a punto de ser desposadas. Pero ya sea que estuviera consciente, drogada o apenas “alegre” lo que es claro es que el consentimiento de la novia para ser desvirgada no era necesario para los romanos. ¿Se encuentran entonces aquí los cimientos de una “cultura de la violación”? No podemos responsabilizar a este mito como el origen de esta cuestión. Sería muy simplista de nuestra parte y estaríamos pasando por alto una cantidad exorbitante de bibliografía que revisa esta problemática en diferentes culturas y momentos históricos. En todo caso el episodio del

³¹ Ver Brut Zaidman, L. “*Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades*” en Duby, G. – Perrot, M. (1991) “Historia de las mujeres en Occidente”, Taurus, México, 1991.

³² Ver Veyne, P.: “*Sexo y poder en Roma*”, Paidós, Madrid, 2010.

³³ Ver Hesíodo, *Teogonía*.

rapto de las Sabinas resulta más apropiado puesto que las primeras mujeres que “consiguen” los romanos para establecerse en la ciudad son “robadas” al pueblo vecino cual mercancías. Las mujeres son entonces extranjeras desde los orígenes míticos; son la otredad, las no – hombres, las irracionales, las diferentes, en definitiva, las que se salen de la norma ya que la norma es el varón y a las que hay que encausar a la fuerza si es necesario. Lo que sí podemos decir es que estos mitos, ejemplificadores, legitimadores y conservadores del nomos como tantos otros, han abonado la Cultura Occidental. Dicho esto, el destino de las novias romanas es claro. Como le sucedió a Venus en su lecho nupcial le sucedía a la novia romana.

Hacia una construcción del cuerpo en la Edad Media.

Antes dijimos que en la cultura grecolatina antigua no estaba reglamentada la sexualidad como valor en sí misma. Ahora bien, esto cambia cuando nos adentramos en la Edad Media: el cuerpo y la sexualidad se convirtieron en territorio de disputa. A partir del cristianismo, se pasa de una bisexualidad de penetración a una heterosexualidad de procreación. Saulo de Tarso, devenido San Pablo dictará el deber ser sexual de los cristianos a partir de la idea de “pecado” como los delitos sexuales, las blasfemias, etc. Aparece un nuevo concepto, *mollities*, en sus dos versiones; pasividad del varón y “conjunto de prácticas que retrasan el coito, cuando no tienen por objeto evitarlo, con el fin de gozar más intensamente y durante más tiempo”³⁴. La condena de la carne está omnipresente. A partir de allí habrá un condicionamiento corporal tanto para varones como para mujeres ya que el ideal será la virginidad como valor en sí misma para ambos. Se establece que el honor del varón depende del comportamiento sexual de la mujer y sus consecuencias.

Por primera vez, el matrimonio es consagrado ante una divinidad, Dios ... “que el hombre no separe lo que Dios ha unido”³⁵. Por otro lado, se establece el matrimonio para evitar la concupiscencia, o sea el deseo carnal erótico. De esta manera, la alegría erótica que mencionamos al inicio de este escrito, quedó subsumida en reglas de comportamiento heterosexuales, tanto para varones como para mujeres, bajo pena de castigo divino y social. De allí en más, el mito de creación cristiano establecerá el rol femenino dependiente del varón, que se entronizará como el dueño del cuerpo femenino; virgen, ni-

³⁴ Aries, P. y otros: *Sexualidades occidentales*, pág. 67.

³⁵ *Biblia de Jerusalem*, Mateo 19 : 5 -7

ña, esposa, madre, prostituta, tonta, santa, bruja ... esta construcción de roles, tiene su correlato eclesiástico en Eva, la Virgen María y en María Magdalena. Para terminar, bajo el reinado del amor Júpiter y Ganímedes se confunden con Adán y Eva, Teseo con el Rey Arturo y Helena de Troya con Isolda.³⁶

Cerámicas griegas (480 – 470 a. c.)



“Beso entre Erastes y eromenes”



“Cliente con porné”

³⁶ Neret, G.: *Erotica Universalis*, pág. 71



Fresco decorativo de la recámara ubicada en la Villa de los Misterios, Pompeya – Italia

“La novia nerviosa” según el historiador Paul Veyne. Plano detalle del fresco decorativo de la recámara ubicada en Villa de los Misterios, Pompeya – Italia





Venus Verticordia por Dante Gabriel Rossetti (1868)



Pareja en alcoba” detalle de miniatura medieval iluminada, s/d



“Los besos homosexuales” detalle de miniatura iluminada en Biblia Moralista, Paris, c. 1220. Vienna, Österreichisches National Bibliothek MS 2554 fol. 2r

Bibliografía

Aries, P. y otros (1987) *Sexualidades occidentales*, Bs. As. Paidós.

Berger, Peter L. (1999) *El dosel sagrado: para una teoría sociológica de la religión.*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Brut Zaidman, L. (1991) *Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades* en Duby, G. – Perrot, M.: *Historia de las mujeres en Occidente*, México, Taurus.

Butler, J. (1990) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.

Camille, M (1998) *The Medieval Art of Love. Objects and subjects of desire*, New York, Harry N. Abrams Inc.

Eliade, M. (1992) *Mito y Realidad*, Barcelona, Labor.

Le Goff, J. - Truong N. (2005) *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Bs. As., Paidós.

Neret, G. (1994) *Erótica Universalis*, Berlín, Taschen.

Scheid, J. (1991) *Extranjeras Indispensables. Las funciones religiosas de las mujeres en Roma.* en Duby, G. – Perrot, M.: “Historia de las mujeres en Occidente”, México, Taurus.

Veyne, P. (2010) *Sexo y poder en Roma*, Madrid, Paidós.

Fuentes

Biblia de Jerusalem, Desclée de Brouwer S.A., Madrid, 1976. Hesíodo, *Teogonía*, s. V a.c.

Virgilio, *La Eneida*, s. I a.c.

Las diosas en la mitología griega

Alcira Serna

Cuando comencé a estudiar teatro llegó a mí una ficha realizada por Susana Cicchini quien era mi profesora en Historia del Teatro Universal y no dimensioné en aquellos tiempos la importancia que para mí tendría ese escrito. Me permitió muchos años después, ya en mi ejercicio docente, comenzar a pensar sobre el rol de lo femenino en la mitología griega y desarrollar interrogantes desde la perspectiva de género sobre este tema. Es a raíz de él que surge este texto.

En este escrito me interesa reflexionar sobre el rol de las divinidades femeninas en la mitología griega, las cuales van a tener un desarrollo acorde al paso del matriarcado al patriarcado determinando en dicha cultura conductas sociales para ambos géneros. Esta transformación marca la imposición del patriarcado en la cultura, estableciendo una estructura de poder masculina que se impone desde la dominación, subordinando a la mujer, reduciéndola en sus capacidades, desempeño y desarrollo.

Para comenzar es necesario aclarar la noción de mito de la cual se parte. Mircea Eliade, expresa que “el mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’” (1978: 12). En este sentido mito y religión homologan sus sentidos.

Es importante destacar que religión es un término que proviene del latín: *religio*, *-ōnis*. Religio nace de *religare* que significa lazo, es decir refiere a volver a ligar, enlazar, unir a los que antes estaban separados con el fin de formar una comunidad y *onis* que significa acción o efecto. Por lo tanto, su significado es accionar para estar unidos. Se puede observar claramente que en su origen etimológico la palabra religión da idea de que la creencia es quien tiene la potestad de unir en comunidad a la sociedad. Asimismo, referencia al ser humano quien realiza los actos para que esto suceda. El sujeto participa tanto por medio de sus acciones religiosas: los ritos, como cotidianas ya que éstas están unidas al plano divino. Esta mirada nos permite comprender que la religión cumple un rol fundamental en la sociedad no solo dando sentido a la gran pregunta humana sobre la muerte, sino también manteniendo “ligada” a la comunidad.

Para las sociedades primitivas la religión, además, organiza el tiempo de la vida cotidiana determinando las celebraciones, el momento de la cosecha y la recolección, la higiene, los casamientos, enterramientos, es decir, también regula la vida social. Como explicita Attalí

los mitos organizan los ciclos en cuyo curso se escalonan diversos momentos del tiempo 'normal' en relación con el sistema del mundo. (...) Las más antiguas sociedades encierran al tiempo en normas rigurosas, que fijan los mitos y las exigencias de la agricultura y de la ganadería. (...) Cada acontecimiento tiene su ritmo, su origen, su duración. (...) La naturaleza proporciona así la intuición de lo sagrado y lo sagrado deifica a la naturaleza. Los dioses toman entonces el control del tiempo de los hombres que imitan en su vida el de los dioses. (1985: 18)

En los tiempos primitivos lo divino acompaña a la humanidad de manera “presente”, los dioses están ahí, comparten el espacio-tiempo y se manifiestan en la naturaleza misma. Las deidades de las culturas primitivas forman un conjunto con la creencia en la venerabilidad del orden natural, son uno mismo con ella. Los dioses se revelan tanto en forma de animales como en la vegetación y la geografía ligados a árboles, ríos, tierra, nubes, montañas, mar, formaciones terrestres. Evidentemente los seres humanos de esa manera daban respuesta al origen de la vida y el mundo.

Sin embargo, el rol de las diosas primordiales en los orígenes de la historia de la humanidad, se fue modificando a medida que el hombre tomó dominio social estableciendo la centralidad religiosa en figuras masculinas dominantes. Para el caso griego este proceso produjo la separación de la concepción de las diosas como generadoras de toda vida y el mundo, para restringirla al rol de la fertilidad de la tierra parangonada a la fertilidad femenina, así como adjudicándole simplemente el rol de aquella que da origen a los dioses para llegar a la generación Olímpica.

Y primero fueron las Diosas...

En Grecia la religión se fue transformando y podemos distinguir claramente dos momentos. En su etapa primitiva, llamada pre-homérica³⁷ la mitología se centra en la tierra misma como diosa primordial. Luego en la segunda época Zeus se convertirá en el dios

³⁷ Referida al período que abarca de los años 1100-750 a. C. La llamada Grecia Helénica comenzó en el siglo VIII a. C., como consecuencia de la invasión dórica, siendo heredera en gran medida del imaginario, religión e idioma micénicos (cultura que finaliza en el S XII). El evento que marca su inicio formal es la celebración de los primeros Juegos Olímpicos en el año 776 a. C. <https://concepto.de/cultura-griega/#ixzz8ADV1bv00>

central, quien después de vencer a su padre Cronos, constituye el orden por medio de su “reinado” establecido en el monte Olimpo³⁸, convirtiéndose así en una religión que responde al modelo patriarcal.

En la religión pre-homérica, Las deidades pre-homéricas pertenecen a las divinidades Ctónicas³⁹, palabra que significa perteneciente a la tierra, de tierra y se refiere al interior del suelo más que a la superficie, territorio o mundo. Así se designa a las diosas o dioses del inframundo, quedando luego con el paso a la religión Olímpica⁴⁰ con el dominio de Zeus, opuestas a las deidades celestes.

La tierra es la Gran Madre. De su seno brotan y vuelven la vida y la abundancia. “Nacimiento y muerte le pertenecen, cerrando en ella misma el círculo sagrado” (Otto, 2003: 19) En esta concepción se encuentra un dominio maternal de formas, fuerzas y ordenes cuya espiritualidad penetra en toda la existencia humana. Es desde la centralidad del principio femenino como potencia creadora de vida que representan a sus deidades y a partir de esta idea pueden dar respuestas a los ciclos naturales y aquellos acontecimientos “profundamente oscuros”, aún inexplicables, en tanto desconocidos todavía para ellos. Ellas representarán vida y muerte y podrán proporcionar una respuesta a estos sucesos presentes en todos los seres vivos. Siguiendo a Otto se puede decir que

la fe antigua se arraiga en la tierra y en los elementos, como la misma existencia. Tierra, procreación, sangre y muerte son las grandes realidades que la dominan. Cada una de ellas tiene su propio ámbito de imágenes y necesidades, nada se deja quitar, por la libertad de la razón, de la severidad de su «aquí y ahora». Dichas realidades son bondadosas y benéficas para el que permanece fiel, pero temibles para el que las desprecia, sea por arbitrariedad o necesidad; engloban la vida de la comunidad y del individuo en sus órdenes inmutables. Siendo una multiplicidad, pertenecen al mismo reino. No sólo son homogéneas, sino que se confunden todas en una sola entidad. Lo notamos en la representación de sus deidades: todas son allegadas de la tierra, todas tienen parte en la vida y en la muerte.

Las divinidades Ctónicas representan los ciclos de la naturaleza encarnados en la Gran madre o Madres-tierras, relacionadas a los cultos de la fecundidad y la fertilidad. Clara-

³⁸ De allí que también se la mencione como religión Olímpica.

³⁹ En muchas ocasiones denominadas telúricas, término proveniente del latín tellūs, "tierra".

⁴⁰ Esta religión llega a nosotros a partir de los escritos de Homero (siglo VII a C. no se sabe con certeza la fecha de su nacimiento y muerte.) *Ilíada y Odisea*, así como los de Hesíodo (fines del siglo VIII-principios VII a C, su fecha de nacimiento y muerte no puede precisarse al igual que la de Homero) *Teogonía*.

mente podemos homologar esta mirada religiosa con nuestra Pachamama para así comprender cómo esta concepción no solo pertenece a una cultura europea, sino que se produce en distintas creencias extendidas por el mundo, pudiendo encontrar también esta figura desde Anatolia a Japón pasando también por África.

En la religión Ctónica vida y muerte están relacionadas y se unen a través de la Gran Madre. El muerto vive en la tierra maternal, no se separa de la comunidad de los vivos, se ha convertido en más poderoso y venerable. Era nombrado como: Demetreios, nombre que proviene de Deméter y significa el que sigue a la diosa madre, a la misma tierra. Allí es donde le hacen las ofrendas y le llegan las oraciones. Esta idea se refleja en los altares que se instalaban en cuevas naturales homologando el espacio oscuro con la protección materna de la Madre Tierra. Se creía que, durante ciertos días, cuando la tierra se ablandaba y brotaba la nueva vida, todos los muertos regresan para ser recibidos solemnemente hasta que termina la hora de su visita. Este pensamiento nos indica el hábito del entierro donde el cuerpo vuelve al seno de la tierra de donde ha surgido. La cultura homérica ya no sigue esta tradición, establece a la cremación de los cuerpos. Este cambio claramente se va a diferenciar de la religión antigua, muestra una modificación en los rituales de enterramiento que responde a una transformación en la idea de los dioses y su respectiva relación con la vida y la muerte. Para la concepción Olímpica, si bien los muertos no dejan de existir, ha concluido la conexión entre ambas esferas. Los dioses pertenecen enteramente a la vida, separados por su modo de ser de todo lo que se relacione con la muerte, ya que las deidades no tienen relación con los muertos, Homero (1961) en *Ilíada* señala que aborrecen el oscuro imperio de la muerte.

Es notable destacar como la creencia primitiva se arraiga en un elemento común, todas las deidades pertenecen a una misma comunidad creando una amalgama entre lo múltiple y lo unitario. Es decir que, las diosas representan a cada uno que, de manera conjunta transitan la vida, donde individuo y sociedad conviven sin prevalecer el uno sobre el otro.

Entre las divinidades Ctónicas encontramos a Deméter y su hija Core-Perséfone, las Eri-nias, Nix (la negra noche), Las Moiras, Gaia - Gea. Comencemos con una breve descripción de ellas:

Deméter y Core-Perséfone. Core, es criada sin padre, representa a la doncella. Luego, cuando Hades la rapta se convertirá en Perséfone, diosa del inframundo que gobier-

na en conjunto con su marido, es la guardiana de los secretos muertos. Deméter y Perséfone, como par, están relacionadas directamente con la fertilidad de la tierra. Deméter es la Diosa-madre, nutre a la tierra verde y joven y al ciclo de la vida y la muerte. Diosa de la cebada, del sembrado y la fertilidad, vela por la fecundidad de las mujeres y por el territorio cultivado que asegura el alimento y la prosperidad. Perséfone será la diosa de la primavera, momento donde la tierra florece y da sus frutos. Ambas representan la tierra desde lo que surge de ella hasta lo que habita en lo profundo.

Las Erinias: Conformadas por tres diosas: Tisífone, Alecto y Megera, son las divinidades de la venganza, del castigo, especialmente del castigo de los asesinatos, en línea ascendente es decir de hijos a padres, madres, abuelos violando una prohibición. Van a ser las encargadas de restablecer el orden que al cometer el crimen había sido alterado, acosando implacablemente y sin descanso ni pausa a los culpables. Se identifican con la sangre y su mente y acciones son sordas y ciegas como lo que ocurre al realizar ese tipo de asesinatos. Como era considerado imprudente mencionarlas por su nombre usualmente se las llama Euménides, que significa “las bondadosas”.

Nix, traducida como la Negra Noche, residía en las profundidades del Tártaro⁴¹, en los recovecos sin luz del inframundo, al igual que muchas otras divinidades oscuras. Es importante mencionar que en la etapa prehomérica ella salía cada noche de su cueva y de la mano de Erebo⁴², bloqueaba la luz emitida por Aether⁴³, trayendo la noche y la oscuridad al mundo, a la mañana siguiente Hémera⁴⁴ saldría del Tártaro y sacaría la oscuridad, regresando así Nix a su lugar. Esta dupla Nix-Hémera, no estaban en el mismo lugar al mismo tiempo funcionando como par complementario madre-hija de la misma forma que Deméter y Perséfone. Con el posterior desarrollo de la religión Olímpica Aether será reemplazada por Eos (amanecer), Hémera por Helios (Sol) y Apolo, pero no sucederá lo mismo con Nix quien no pudo ser subyugada ya que siempre fue considerada como una diosa muy poderosa. No hay que asociar a Nix como peligrosa ya que para los griegos tenía un significado ambiguo al ser considerada misteriosa y compleja.

⁴¹ Dios del vacío

⁴² Dios de la oscuridad, la niebla y las sombras

⁴³ Llamado también Éter, nacido de Nix y Érebo, personifica la luminosidad y el brillo. Es el dios del cielo superior y la representación de la luz.

⁴⁴ Diosa del día.

Esta diosa, al igual que Gea, puede generar vida sola. De esta manera nacen los aborrecibles Moros, la negra Ker y a Tánato⁴⁵, Hipno⁴⁶, Momo⁴⁷, Ezis⁴⁸, Hespérides⁴⁹, las Keres⁵⁰, Némesis⁵¹, Engaño, Ternura, Vejez, Eris⁵² y Las Moiras.

Las Moiras son tres diosas hermanas: Cloto (la Hilandera), Láquesis (la que medía o la que asignaba) y Átropos (la Rígida o la Inflexible). Como hijas de la Noche eran responsables del destino de los mortales desde que nacen; asignando la duración de sus vidas y el momento de su muerte. La hebra dorada que ellas hilan representa el destino individual de cada persona y cuando se rompe el ser humano muere.

En lo que refiere a **Gaia** -Madre tierra- es la diosa que la emergió del caos al principio del cosmos al igual que Nix. Ambas conforman la dupla de diosas primordiales, en tanto surgen del origen. En principio vale la pena destacar que al igual que Nix puede generar vida sola. Concibe a Urano, engendrándolo en palabras de Hesíodo “igual a sí misma, para que la cubriera por todas partes y fuera sede siempre segura para los dioses felices” (1990: 26). También dará a luz a las grandes montañas, Ninfas⁵³, Piélagos⁵⁴.

Podemos observar como las divinidades que descienden de Gea representan a los elementos de la tierra, mientras que los de Nix, representan a los miedos, la muerte, la venganza es decir las acciones, sentimientos o situaciones que se asocian para la humanidad con la oscuridad. Esta representación, claramente da un orden al ser humano, no solo respondiendo desde el mito al origen del mundo sino también a la realidad existente, al orden social establecido, los sucesos de la humanidad y los sentimientos, como expresa Eliade (1992) revelan que el mundo, el ser humano y la vida tienen un origen, historia sobrenatural la cual es significativa para esa cultura, es valorada y ejemplar, es decir que es lo que determina qué se puede hacer y cómo se puede realizar.

⁴⁵ Esta tríada representa tres aspectos de la muerte. Moros, es el destino, Muerte. Ker participa de las nociones de Destino y muerte equivaliendo a la muerte violenta y Tánatos es el genio masculino alado que personifica la muerte.

⁴⁶ Personificación del sueño que va a engendrar a la Tribu de los Sueños.

⁴⁷ En algunas traducciones se lo denomina Vituperio, representa la personificación del sarcasmo, las burlas y la agudeza irónica.

⁴⁸ O traducida como Lamento doloroso es quien representa la miseria y aflicción, angustia y sufrimiento.

⁴⁹ El atardecer.

⁵⁰ Hesíodo menciona primero a Ker y luego va a nombrar a Keres como otras hijas de Nix, representando la muerte violenta pero como implacables vengadoras.

⁵¹ La venganza pero también es la deidad que simboliza la justicia retributiva.

⁵² La discordia a quien Hesíodo califica como de ánimo violento.

⁵³ Espíritus femeninos de la naturaleza, a veces unidos a un lugar particular: manantial, arroyo, monte, mar, etc.

⁵⁴ parte de agua perteneciente al océano abierto, es decir las zonas que no se hallen sobre una plataforma continental.

La tierra yacerá con Urano con quien engendrará la primera generación de Inmortales. Aquí ya se observa como Gaia, Madre tierra se va deviniendo en Gea (la Tierra) enlazándose este nombre a la genealogía de Hesíodo y la mitología Homérica. Es en esta mirada donde está presente la preminencia de lo masculino por sobre lo femenino. Esto se puede ver Urano cuando la obliga a mantener a sus hijos dentro de su seno. Esta situación se repite en el dúo Rea-Cronos, aunque para este caso sea él quien se come a su propia descendencia. Sin embargo, tanto Gea como Rea tejen ardides para romper con la situación establecida por sus maridos y aunque el mito relate que con el establecimiento de Zeus el dominio queda firme queda presente la inteligencia y rebeldía de las diosas ante dicha situación.

Se debe destacar que tanto para el par Gea-Urano como Rea-Cronos los hijos están enteramente con la madre, es decir que en esta parte del mito aún se vislumbra el espíritu arcaico. Como explicita Graves (1998) este pensamiento religioso primigenio aún no había introducido el concepto de paternidad, la Diosa Madre tenía amantes por placer, no para proporcionarle un padre a sus hijos. Coincide con Otto respecto a esta visión del padre, quien explicita “parece un forastero con el que no tienen nada que ver” (Otto, 2003: 22). Lo masculino no falta, pero está subordinado a lo femenino.

Cuando se establece la religión Homérica centrada en Zeus se produce una usurpación masculina de los misterios agrícolas femeninos, ya que las diosas son dominadas por los dioses, esto se puede ver mediante la violación de Zeus o según las versiones de Poseidón hacia Deméter, así como el rapto de Hades a Core y también en la relación de Zeus con Hera (Graves, 1998: 112). Es notable destacar que, en esta genealogía a las diosas generadoras de vida representadas por lo femenino, se le incluyen paridades masculinas en tanto esposos de.

Para concluir, se considera importante mencionar que el mito patriarcal en el sistema religioso Olímpico es Urano quien al casarse con Gea oficializa el dominio masculino. Este cambio es coincidente con el momento en la historia donde la humanidad devela la relación entre el coito y la fecundación, dejando de atribuir el embarazo de la mujer a los vientos o los ríos u otras causas. Esta variación se comenzará a realizar para el tercer milenio antes de Cristo. En el caso de los griegos es el momento de la primera invasión helénica de la Grecia septentrional donde se produjo el choque entre dos visiones enfrentadas: la concepción matriarcal con la patriarcal, venciendo claramente la dominación

de la cultura patriarcal. Sin embargo, hemos visto como expresa Otto (2003) la religión olímpica desplazó a las deidades matriarcales enlazadas a la Gran Madre del primer lugar, pero permanecieron en el fondo. Ese mundo de las diosas y dioses primigenios no se pudo olvidar a pesar de la transformación religiosa y el dominio patriarcal.

Bibliografía

- Attalí, Jacques. (1985). *Historias del tiempo*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Cicchini, Susana Aída. (1981). *La Grecia clásica: la religión y los mitos*. Apunte de cátedra, Universidad Tecnológica Nacional. Materia: Cultura I.
- Elíade, Mircea. (1992). *Mito y realidad*. Labor,
- Graves, Robert. (1998). *Los mitos griegos*. Alianza Editorial.
- Guhl, E. & Koner, W. (1997). *Los Griegos. Su vida y costumbres*. M.E. Editores.
- Hesíodo. (1990). *Poemas Hesíodos*. Akal Clásica.
- Homero. (1961). *Ilíada*. Editorial Tor.
- Otto, Walter. (2003) *Los dioses de Grecia*. Ediciones Siruela.
- <https://concepto.de/cultura-griega/#ixzz8ADVIbboo> Consultado el 14-08-2023.

Indice

Cuadernillo N.º 03

Absolutismo Monárquico

Breve guía de cómo leer “barroco”

Neoclasicismo

Romanticismo Europeo

Realismo

Absolutismo Monárquico

Maria Rosa Figari

Maria Marta Hovhannesian

INTERPRETACIÓN

Después de estudiar los hechos (en este caso, la teoría del absolutismo y su práctica) es necesario comprender su inserción en un proceso (los hechos históricos no son acontecimientos aislados, sino que se integran en procesos que encadenan incitaciones y respuestas) y el significado (de dónde viene y hacia dónde va ese proceso). Esto es interpretar un hecho histórico (hecho específicamente humano) e insertarlo en un proceso y descubrir su significado. Recién entonces adquiere sentido la investigación histórica.

La historia, como la realidad contemporánea que nos rodea, se compone de hechos, sucesos, fenómenos íntimamente imbricados. En ellos, nuestra inteligencia nos permite distinguir sectores que aislamos para facilitar la indagación, la interpretación y la comprensión.

Así, por ejemplo, los hechos referidos al poder constituyen el sector o segmento político de la realidad; los relativos a la obtención de recursos, el económico; los vinculados a la vida de los grupos humanos, el social; etc. Es lícito aislar un hecho perteneciente a unos de estos sectores e investigarlo (insertarlo en un proceso, encontrar su significado), pero no debe olvidarse jamás que ese aislamiento es artificial y al solo efecto de facilitar el estudio. En la realidad todo lo que el hombre hace (cuyo conjunto se da hoy el nombre de “cultura”) está Inter vinculado.

El sector POLÍTICO de la realidad humana, como dijimos, es el que se refiere al poder, su obtención, su ejercicio y su conservación.

El PODER es una energía mediante la cual unos hombres influyen sobre la conducta de otros (ejemplo: si yo tengo poder, puedo ordenar que fulano haga tal cosa que a lo mejor no tiene ganas de hacer, como detenerse ante una luz roja).

Esta ENERGIA procede de tres fuentes:

la capacidad de hacer daño, que llamaremos FUERZA

la de otorgar recompensa, que llamaremos RIQUEZA

Y de la convicción interna de quien obedece, que llamaremos PRESTIGIO, y que es la forma más genuina de poder, llamada AUTORIDAD.

La trama política se urde en torno a la posesión de estas “fuentes” del poder y a su uso para conducir a los hombres.

De acuerdo con lo dicho, el ABSOLUTISMO es un fenómeno POLÍTICO porque se refiere esencialmente a CAMBIOS EN LA DISTRIBUCIÓN Y EJERCICIO DEL PODER. Por eso lo estudiaremos, en cuanto a proceso y significado, según las reglas de interpretación de la ciencia política (sector del conocimiento que estudia la realidad política). Sin perjuicio de señalar sus relaciones y concomitancias con otros sectores de la realidad.

El punto de partida: la Europa Medieval.

Debe recordarse que en la Edad Media el conjunto de Europa sufre un proceso que, en sus particularidades es absolutamente único, aunque se asemeja a otros acaecidos en otros lugares del planeta = el FEUDALISMO.

Desde el punto de vista político, el PROCESO que lleva al Feudalismo es el siguiente:

- Europa ha conocido la unidad bajo el Imperio Romano. Siglos de paz (la “Pax Romana”) han dejado una fuerte tradición de aspiración a reconstituir esa unidad.
- El poder imperial se ha deshecho bajo la doble presión de una decadencia interior y de las invasiones bárbaras. Lentamente se han edificado, en el viejo territorio del Imperio, reinos romano-germánicos en los que se equilibran fuerzas centrípetas (la tradición cultural romana y el cristianismo) y fuerzas centrífugas (las peculiaridades de cada pueblo germánico y las tradiciones locales).
- La primera amenaza musulmana (la invasión a Europa que penetra por España) provoca una reacción defensiva que rompe el equilibrio entre las fuerzas centrífugas y centrípetas a favor de estas últimas. Se forja el fugaz Imperio Carolingio. Apenas pasado el peligro vuelven a actuar las fuerzas centrífugas y renacen los reinos romano-germánicos con ciertos ajustes de fronteras.

- La triple amenaza normanda, magiar y sarracena (norte, este y sur) hace estallar el poder en Europa. La forma de esta amenaza (miles de incursiones locales y no de un ejército avanzando) produce, como es lógico, el resultado inverso al de la primera invasión musulmana. Las autoridades locales organizan la resistencia. El marco es rural, porque las incursiones aceleran el proceso de decadencia de la vieja ciudad romana. Nace el PACTO FEUDAL, acuerdo entre el señor y el campesino (aquel de protección, éste de manutención) y entre señores. Se teje una tupida malla de vasallazgos (pactos de poder) que cubre toda Europa.
- Una de las características de esta época es el aislamiento, pues cada feudo se ha constituido en una unidad política con un ancho margen de autonomía, a pesar de la cadena de vasallazgos que terminaba, teóricamente, en el rey. La recaudación de impuestos (disposición de riqueza) y los ejércitos (disposición de fuerza) estaban en manos del señor feudal, por lo que el rey sólo tenía poder cuando su Prestigio personal (es el caso, por ejemplo, de San Luis Rey de Francia), equilibraba las otras dos fuentes de poder.

Con el fin de las invasiones y la paz y seguridad consiguientes, renacen las ciudades y aparece una nueva clase social; la de los habitantes de esos burgos (ciudad, en lenguas germánicas) o sea, los burgueses.

Las dos tradiciones occidentales

Al cerrarse la Edad Media, emergen de ella dos tradiciones contradictorias:

- 1.- Por un lado, la del poder fuerte en el ámbito local, pues la dinámica natural del poder y las circunstancias han ido reforzando el de los señores.
- 2.- Pero, por otro lado, es un señor que tiene origen en un pacto, es decir, un acuerdo entre dos voluntades y no de una simple dominación de arriba hacia abajo, como en el caso de los poderes señoriales comunes en Oriente. De ahí que ya en documentos netamente medievales (como la Carta Magna) se observen limitaciones al poder, en una línea de tradiciones que se continuará hasta nuestros días.

La Edad Moderna

A.- EL PROCESO DE CENTRALIZACIÓN ESTATAL:

Cuando se lee a los teóricos del poder absoluto – de Maquiavelo a Bousset- pueden plantearse dos preguntas:

- ✧ ¿Provocaron ellos el fenómeno del absolutismo, o se limitaron a explicarlo? Es decir, ¿influyeron en los hechos o simplemente racionalizaron lo que era un proceso irrefrenable? No hay respuesta absoluta a esta pregunta. O, mejor dicho, las dos contienen parte de verdad. Influyeron en el proceso, pero no lo inventaron. Dependía también de fuerzas que ellos no dominaban, sino que solo pretendían interpretar.
- ✧ ¿Qué se proponían? Aquí hay que distinguir los que propiciaban el aumento de un poder central para conseguir la unidad nacional (es el caso de Maquiavelo) y los que se justificaban un poder monárquico que ya existía y reinaba sobre una Nación ya hecha (es el caso de Bousset⁵⁵)

Es necesario hacerse estas preguntas ya que variados procesos políticos y extra-políticos empujaban, desde fines de la Edad Media, en tres direcciones:

- ✧ Conformación de naciones (España, Portugal, Francia, etc.) sobre el cuerpo del viejo Imperio Romano y la Europa feudal. Las fuerzas centrífugas predominaban en relación con el Imperio, pero las centrípetas lo hacían en cuanto al feudo.
- ✧ La centralización del Estado, es decir, la asunción, por una administración central de funciones que antes pertenecían al feudo, comenzando por la formación de ejércitos nacionales y la recaudación de impuestos nacionales, aunque el segundo proceso sería mucho más lento que el primero, originando desequilibrios en las finanzas del naciente Estado centralizado.
- ✧ El aumento del prestigio –y por ello del poder- del monarca. Mientras que los dos primeros procesos (conformación de naciones y centralización del Estado) continuaron hasta nuestros días, esto último se extinguirá en el siglo XIX.

⁵⁵ Teoría del origen divino del rey.

CAUSAS:

El proceso de centralización estatal reconoce causas:

Políticas (transferencia del poder feudal a la monarquía),

Tecnológicas (nuevas tecnologías que implican una organización que excede el marco feudal),

Económicas (disposición de recursos para esas tecnologías que tampoco pueden darse en la economía feudal),

Militares (nuevos artefactos de guerra –armas de fuego, principalmente el cañón- que no pueden fabricarse en el feudo),

Sociales (aparición de la clase burguesa, que proporcionará el personal necesario para el nuevo Estado).

B.- EL ASCENSO DEL PRESTIGIO DEL MONARCA: Ya no se trata, como en la Edad Media, del prestigio personal de uno u otro monarca (como en el caso de San Luis que señalamos) sino del prestigio de la Monarquía como institución. Este prestigio se asienta en las siguientes tradiciones:

- ✓ La tradición medieval cristiana, que ha rodeado al monarca de un conjunto de ritos ceremoniales tendientes a destacar el papel de detentador de una autoridad que, según el dogma, “viene de Dios”. Vacío de contenido real
- ✓ Durante la etapa feudal, ahora se llena de sentido porque se llena también de poder auténtico y ya no meramente formal, derivando en el ritual de las cortes (la de Luis XIV de Francia será paradigmática).
- ✓ El nuevo papel de la monarquía como garante de unos “derechos” que la burguesía hace suyos porque representan una esencial etapa en su lucha por el poder político.

C.- LAS EMPRESAS MONARQUICAS: Pero el ascenso del poder del monarca se asienta también en un conjunto de “empresas” que asume la monarquía porque solo ella tiene el poder y los medios para hacerlas. Todavía las Cruzadas son obra de una Europa feudal, en la cual el poder monárquico es uno más. Ya en guerras como la de los Cien Años o las

dinásticas inglesas va perfilándose el papel de la monarquía. Pero es en la Edad Moderna donde este papel se hace más claro y evidente con dos clases de empresas:

- 1.- Las de hegemonía europea (de Carlos V a Luis XIV)
- 2.- Las de conquista exterior, sea que las realice directamente o las pacte con particulares o empresas comerciales.

Todo ello contribuye a acelerar el proceso de concentración de poder que se conoce con el nombre de **ABSOLUTISMO**.

LA CRISIS EUROPEA DEL SIGLO XVII

1.- ECONOMICA

El empeoramiento de las condiciones climáticas perjudica las cosechas. Se acuñan monedas metálicas de menor ley que el nominal, a las que los gobiernos dan curso forzoso, provocando un atesoramiento de las monedas de mejor ley. El pago con moneda de baja ley eleva los precios de los productos. Las empresas tratan de abaratar los costos. Hay inflación en Alemania, España y Francia. Decae el capitalismo comercial. Es una época de hambrunas y miseria. No hay trabajo. Hay concentración demográfica. Gran mortalidad infantil (la mitad de los nacidos morían antes de cumplir un año). El promedio de vida estaba entre 20 y 25 años. Se llegaba normalmente a los 30-40 años; los mejor alimentados: 50 a 55 años. Las técnicas agrícolas no permiten producir lo suficiente para el consumo. El abono es raro. Los animales están mal alimentados y su reproducción dejada al azar.

2.- SOCIAL

Ciertos sectores de la burguesía continúan aumentando su poder económico con relación a otras clases, fundamentalmente como financistas del Estado (préstamos al monarca). También crecen económicamente y políticamente los mercaderes-fabricantes, que adquieren tierras, cargos en el Estado, la Iglesia y los municipios. Su objetivo: llegar al rango de noble (nobleza de toga). Atacan los privilegios de la nobleza de tradición caballeresca.

Se producen guerras campesinas contra la nobleza y la burguesía. En las ciudades, los pequeños patronos y los obreros luchan contra los grandes propietarios.

3.- DE LA POLÍTICA INTERNACIONAL

La Guerra de los 30 Años (1618-1648), que comienza como una guerra religiosa en el Imperio alemán y termina en una lucha de las grandes potencias por la hegemonía europea.

Causa: Intento de los Hasburgo alemanes (Fernando II, Rodolfo II, Fernando III) por reconstruir el Imperio y restablecer la unidad imperial.

Esta guerra termina con la Paz de Wetsfalia (1648).

Consecuencias: Los estados reconocen el principio de la tolerancia religiosa. Desaparece la hegemonía de los Hasburgo en Europa. Concluye el predominio español. El imperio alemán se fracciona en una confederación de estados.

4.- MORAL

El culto del héroe. El deber radica en la satisfacción de espíritu de gloria, que es una ley interior del hombre. Es una reivindicación del orgullo del hombre y, por lo tanto, del individualismo y el egoísmo.

Como respuesta a esto, el humanismo devoto de la Reforma Católica exalta las virtudes cristianas y la piedad íntima. La honestidad aparece

5.- RELIGIOSA

Como respuesta a esto, el humanismo devoto de la Reforma Católica exalta las virtudes cristianas y la piedad íntima. La honestidad aparece como el valor más importante de la persona. Se reivindica a los místicos medievales y la oración directa a Dios.

6.- CRISIS (DE SENSIBILIDAD) DEL ARTE

Se produce una renovación llamada **BARROCO**, desarrollada en los países católicos Italia, España, Francia, Flandes, Alemania del Sur, Austria y Polonia. Se lo llamó Arte de la Contrarreforma. Sucede al Manierismo que es el último momento del Renacimiento.

Características del **BARROCO**

- Arte de “tensión”: como la Edad Media y el Renacimiento tuvieron un arte de “plenitud”, el Barroco es una “tensión” entre el hombre llamado a los placeres de

este mundo y el hombre llamado a la salvación. Es una “tensión” entre idealismo y realismo.

- a. Predomina lo pictórico sobre lo lineal. Es dinámico (se elimina el contorno neto).
- a. Afirma la libertad de expresión, el desdén por las reglas y las medidas.

7.- CRISIS DEL ESTADO: EL ABSOLUTISMO

Teoría:

A fines del s. XV abundaban en las cortes europeas los juristas, hijos de burgueses formados en las universidades y estudiosos del Derecho Romano que elaboraron la doctrina según la cual la autoridad de los reyes emanaba sólo de Dios y de Él recibían el “reino” (los territorios) y el “imperium” (la facultad de regirlos). Afirmaban que el poder del monarca era absoluto, superior a cualquier otro y nadie podía oponerse a sus disposiciones, ya que sería incurrir en sacrilegio y crimen de “lesa majestad”. Así surge la doctrina de la RAZON DE ESTADO, según la cual los fines de este último se identificaban con la voluntad del monarca, que estaba por encima de cualquier otro poder terrenal o sobrenatural. Uno de los primeros expositores fue Maquiavelo (1469-1527), quien, en su obra El Príncipe sostuvo que el monarca debía subordinar todo su poder para lograr su grandeza además de la defensa y conservación del Estado.

Juan BODIN (1530-1596) identificó la soberanía de Francia con el poder del monarca legítimo, basando esa legitimidad en la transmisión hereditaria.

Tomás HOBBS (1588-1679) sostuvo que el hombre es el lobo de los demás hombres y que, para superar ese estado natural (que lleva en sí mismo el hombre) de lucha primitiva con sus semejantes, decide vivir en sociedad, la que debe ser considerada como el resultado de un contrato tácito, poniendo fin a las rivalidades y creando el Estado (Leviatán), que es el único que en lo sucesivo podrá hacer uso de su fuerza. Los hombres enajenan, entonces, sus derechos, dándolos por completo, sin reservarse siquiera el derecho de controlar la conducta del soberano, que tendrá absoluta libertad de acción. Además, identifica al monarca con la Nación.

JACOBO I ESTUARDO (1603-1625), sostuvo que el rey es responsable en el más alto grado, pero responsable ante Dios y no ante sus súbditos. Sostenía que los monarcas eran los autores y creadores de las leyes y no las leyes de los monarcas.

Juan BOSSUET (1627-1704), sostuvo que Dios es el único que dicta la ley a los reyes y les otorga poder.

Práctica:

La monarquía absoluta, al afirmar su poderío, destruyó los privilegios políticos de la nobleza, la burguesía y la Iglesia.

✓ FRANCIA:

- ENRIQUE IV de BORBÓN (1589-1610): consolida la autoridad real. Muere asesinado.
- LUIS XIII (1610-1643)- regente: MARIA DE MEDICI
Cardenal RICHELIEU (1624-1642) Jefe del Consejo Real

Su obra:

a) Asienta las bases del absolutismo francés:

- Lucha contra los privilegios políticos de los hugonotes
- Asienta la unidad nacional.
- Crea el ejército permanente.
- Organiza una administración provincial centralizada.

b) Se lanza a una política de hegemonía continental

- Busca para Francia sus “fronteras naturales”:
Pirineos, Alpes, Rhin.
- Interviene en la Guerra de los Treinta Años.
- Apoya a los independentistas portugueses en su guerra contra España.

✓ LUIS XIV (Rey Sol) (1643-1715)

Regente su madre: ANA DE AUSTRIA

Primer ministro: Cardenal MAZARINO. Éste consigue dominar la rebelión de La Fronda, unión circunstancial y táctica de la alta nobleza y la burguesía. Muere en 1661.

LUIS XIV encarna físicamente el Estado: “El Estado soy Yo”.

Estaba asistido por un Consejo secreto y ministros de Gabinete. Legisló mediante decretos. Mantuvo un ejército profesional y moderno. Creó las intendencias provinciales como medida centralizadora. Esta institución fue adoptada por los Borbones españoles más tarde, con el mismo fin.

COLBERT y el Mercantilismo

Juan Bautista Colbert fue Superintendente General de Finanzas, Secretario de Marina y de Palacio de LUIS XIV.

El Mercantilismo fue la expresión económica del Estado autoritario y nacional moderno, que tendió a afianzarlo. Corresponde a la época de auge del capitalismo mercantil (siglo XVII).

Se lo llamó:

Mercantilismo	→	Inglaterra
Colbertismo	→	Francia
Monopolio	→	España
Comercialismo	→	Alemania

Lo esencial de la doctrina mercantilista puede sintetizarse de la siguiente manera:

- ✓ El bienestar de un país depende de la masa de su población y de su incremento.
- a. El bienestar de una nación depende de la masa de metales preciosos que tenga a su disposición. Esta idea es reconocida generalmente como la más característica e importante del sistema mercantilista. Es una economía que deja de ser natural y se transforma rápidamente en economía de cambio, es necesario ampliar el medio circulante.
- a. Debe activarse al máximo el comercio exterior, importando poco, exportando mucho, para obtener un saldo favorable en la balanza comercial, para así conseguir abundancia de oro y plata. Además, se establece un rígido control aduanero (España habilita un solo puerto y dos en América). Como Francia, Inglaterra y Holanda no tenían una producción significativa de metales preciosos, el medio de obtenerlos era lograr una balanza comercial favorable en una época de monetización de la economía nacional.
- a. El comercio y la industria contribuyen más al bienestar nacional que la agricultura.

- a. El Estado (proteccionista) es el encargado de lograr el bienestar nacional mediante una política económica que asegure el cumplimiento de tales principios. Durante el siglo XVI, el comercio implicaba grandes riesgos y exigía protección, lo que requería una intervención estatal directa que la asegurara. El fortalecimiento del Estado Nacional cumple entonces, un papel importantísimo en el desarrollo del CAPITALISMO COMERCIAL (del S. XVII), lo cual se refleja en la ampliación del mercado, tanto al superar la fragmentación política predominante en la Edad Media, como por reservar el mercado de la metrópoli y las colonias a los productores y comerciantes nacionales. Ejemplos de esta tendencia son las Leyes de Navegación inglesas de 1651 y 1660, y las tarifas protectoras de Colbert en Francia.
- a. En síntesis, la diversificación de la estructura productiva y el consecuente enriquecimiento de las naciones se hace, en el siglo XVII, en torno al comercio y a la manufactura. La economía clásica va a sustituir los postulados del sistema mercantilista por los siguientes: libertad de producción y libertad de mercado.

✓ INGLATERRA

- ✓ En 1603 muere ISABEL I TUDOR.
- ✓ JACOBO I ESTUARDO (1603-1625): gobierna con la oposición de los católicos, la nobleza terrateniente, la burguesía y el Parlamento.
 - CARLOS I (1625-1649): Trata de imponer el absolutismo. En 1638 disuelve el Parlamento cuando éste presenta la “Petición de derechos”. (Bill of Rights) (llamada la segunda Carta Magna). Lo vuelve a reunir en 1640 pues necesita fondos para la lucha contra los escoceses y debe aceptar la “Petición de Derechos” (es el llamado Parlamento Largo).

Dominado por los puritanos dirigidos por JOHN PYMN el Parlamento exige el control de los actos de gobierno.
- 7. La sublevación irlandesa y escocesa y la detención de Pymn desatan la guerra civil entre el rey el Parlamento.
- 8. El puritano CRONMWELL organiza el ejercito del Parlamento y derrota a los escoceses en la batalla de Preston (1648).
- 9. El rey CARLOS I es juzgado y ejecutado.

10. Abolición de la monarquía e instauración de la república. Gobierna el Parlamento con disolución de la Cámara Alta y fuerte presión popular. Cruel persecución a los irlandeses.
11. 1651: “Acta de Navegación”: golpe al comercio holandés. Guerra con Holanda de 1652 a 1654; triunfo de Inglaterra.
12. 1653 CROMWELL asume el título vitalicio de “Lord Protector”.
13. En 1658 muere CROMWELL y lo sucede su hijo, quien es derrocado en 1660, produciéndose la restauración de los ESTUARDO con CARLOS II. Este monarca lleva a cabo una política conservadora e intenta la preeminencia real. Se desarrolla la gran propiedad a expensas de los pequeños agricultores. Persigue a los calvinistas y luego también a los católicos.
14. Se desarrollan dos partidos políticos:
 - i) Los WHIGS, burgueses, liberales. Sostenían que la soberanía estaba en la Nación, representada en el Parlamento; la tolerancia religiosa para todos los protestantes. Preconizaban el desarrollo del poder naval de Inglaterra y la expansión colonial ininterrumpida.

Los TORIES, nobleza latifundista, monárquicos y anglicanos.

LAS REVOLUCIONES INGLESAS DEL SIGLO XVII

2.- LA “GLORIOSA” REVOLUCION INGLESA DE 1688

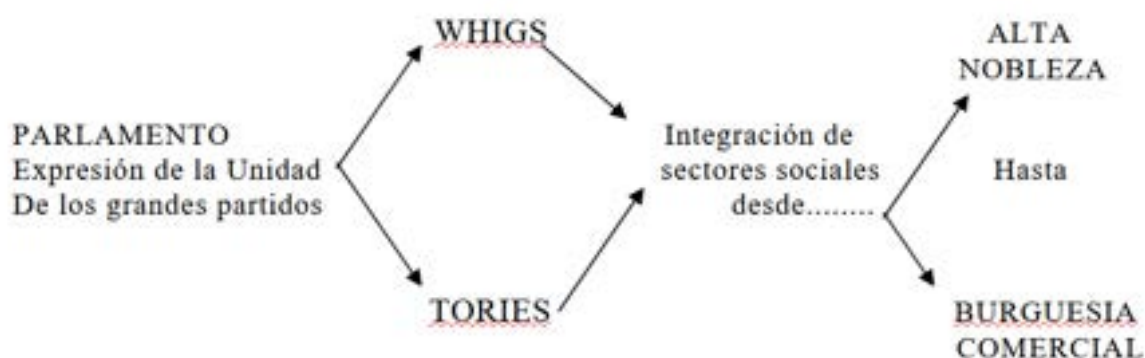
En 1658 muere Oliverio CROMWELL, Lord Protector de Inglaterra, y le sucede su hijo, quien es derrocado en 1660, produciéndose la RESTAURACIÓN de los ESTUARDO con CARLOS II. Este monarca lleva a cabo una política conservadora e intenta la preeminencia real.

A su muerte le sucede su hermano JACOBO II, quien intenta consolidar la preponderancia del poder real absoluto y restaurar la religión católica como religión oficial del Estado.

El PARLAMENTO esperaba que a la muerte de JACOBO II le sucediera su hija MARIA, protestante y esposa del ESTADUDER DE HOLANDA, GUILLERMO DE ORANGE. Los sucesos se precipitaron cuando en 1688 la segunda esposa de JACOBO II tuvo

un hijo varón, lo cual significaba la eventual continuación de un católico en el trono inglés. En consecuencia, TORIES y WHIGS, la IGLESIA ANGLICANA y las SECTAS RELIGIOSAS DISIDENTES acordaron impedir la concreción de este hecho y eliminar del trono inglés toda posibilidad de una restauración católica y absolutista. Para ello ofrecieron el reino a GUILLERMO DE ORANGE y a MARIA, quienes llegaron a Inglaterra al frente de un ejército y recibieron el apoyo general. JACOBO II fue destituido y huyó a Francia, donde LUIS XIV lo reconoce como único rey legítimo de Inglaterra. El Parlamento declara el trono vacante y, en 1689, tras jurar una “Declaración de Derechos” que limitaba su poder. Son coronados GUILLERMO III y MARIA II.

A este proceso revolucionario incruento se lo reconoce como la REVOLUCION GLORIOSA, por la cual el Parlamento se impuso al poder real y consolidó la unidad nacional inglesa. Es el triunfo del PARLAMENTARISMO y de la BURGUESÍA MODERADA de Inglaterra.



La DECLARACIÓN DE DERECHOS (BILL OF RIGHTS) de 1689) establecía:

- Los reyes debían pertenecer a la religión anglicana
- La soberanía estaría en manos del Parlamento, el cual tendría la facultad de Dictar las Leyes.
- Los monarcas no podrían suspender la aplicación de las Leyes ni eximir a nadie de las sanciones provenientes de las mismas.
- La elección de los parlamentarios debería ser libre, y éstos no podrían ser perseguidos por sus opiniones o por sus actos.
- No se cobrarían impuestos (en particular para usos de la corona, con pretexto de prerrogativas) ni se organizarían ejércitos sin la autorización del Parlamento.

LA REVOLUCION INDUSTRIAL

La modificación de las estructuras socioeconómicas ocurrida en Europa desde principios del siglo XVIII crea las premisas que hacen posible, hacia la mitad del siglo, la Revolución Industrial.

La condición básica para su realización es la sustitución del trabajo artesano por el de la maquinaria fabril, cuya introducción implica la multiplicación del rendimiento y, por tanto, el incremento de la producción.

La difusión de la ética calvinista da lugar a una nueva concepción del trabajo: la laboriosidad, el sentido del ahorro y el afán de lucro, facilitan la formación de capital privado que es invertido en las empresas industriales a partir de la desaparición de los obstáculos socio-jurídicos en el siglo XVIII, y en mayor medida desde 1814 al decretarse la total libertad profesional.

Las bases teóricas del capitalismo son formuladas por ADAM SMITH y DAVID RICARDO⁵⁶, y dan lugar al liberalismo económico, cuya máxima expresión es la ESCUELA DE MANCHESTER, integrada por industriales textiles, en torno a RICHARD COBDEN (1804-1865). Ataca las normas proteccionistas favorables a los terratenientes y propugna el individualismo económico. Los liberales difunden ampliamente la idea de BACON según la cual el saber empírico unido a la observación y la experimentación fomenta la riqueza.

Las ciencias físico-naturales dan lugar a múltiples aplicaciones prácticas. Simples artesanos descubren nuevas técnicas fundamentales: lanzadera volante (KAY, 1733); producción de hierro con carbón de coque (DARBY, 1735); máquina de vapor (WATT, 1769); hiladora mecánica (CROMPTON, 1779); telar mecánico (ARWRIGHT, 1785).

1789. la fuerza motriz es aplicada a las maquinas fabriles: comienza la mecanización.

Económicamente, Gran Bretaña es desde 1707 (unión de Escocia e Inglaterra), la más importante zona de libre cambio de Europa, con una perfeccionada organización del crédito (Banco de Inglaterra, 1694), intenso tráfico costero; potente flota y comercio rentable.

DESARROLLO INDUSTRIAL

El nuevo sistema fabril requiere:

⁵⁶ RICARDO David, "Principios de Economía Política"-1817

- a. Libertad para la iniciativa privada
- b. Capital para invertir en máquinas, materias primas, etc.
- c. Mano de obra disponible (fin de las limitaciones que imponían los Gremios)
- d. Amplios mercados para absorber la producción en masa.

A consecuencia de todo ello, se transforman las relaciones sociales y se hace posible la formación de nuevas clases antagónicas:

EMPRESARIOS: propietarios del capital privado invertido.

OBREROS: viven de la venta de su fuerza de trabajo.

Unos y otros carecen de tierras y representación parlamentaria. Se enfrentan a los terratenientes y a los grandes comerciantes, aunque sus respectivos intereses son contradictorios. El exceso de mano de obra, y los inhumanos sistemas de trabajo (horario laboral abusivo, salarios de hambre, empleo de mujeres y niños), determinan la nueva disciplina de trabajo en las fábricas. Los salarios de hambre encuentran su justificación teórica en la tesis de David Ricardo, según el cual el trabajo es una mercancía sometida a la ley de la oferta y la demanda, y nada puede impedir el cumplimiento de dicha ley.

CREACIÓN DE INDUSTRIAS

La manufactura de algodón (Manchester) ofrece condiciones óptimas para la industrialización gracias a la organización de un comercio triangular: Transporte de esclavos africanos a las plantaciones algodoneras americanas-

Importación de algodón a Inglaterra

Exportación de textiles acabados a África y los países de grandes plantaciones.

Las fábricas de hilados (desde 1790) y tejidos (desde 1815) requieren capital inicial, pero aseguran grandes beneficios.

El bloqueo continental napoleónico abre a la industria textil nuevos mercados: América hispana, India.

A su vez la acumulación de capital crea las bases para el desarrollo de nuevos sectores industriales que requieren grandes inversiones: industria minera y pesada, que logran

un gran desarrollo desde 1840 gracias a la revolución de los transportes: navegación a vapor (FULTON, 1807), locomotora (STEPHENSON, 1814).

1830.- Primer Ferrocarril, Línea Liverpool-Manchester (1848: 8.000km de líneas férreas).

CONSECUENCIAS:

Inglaterra encabeza la industria mundial hacia fines del siglo XIX.

- Ateniéndose al modelo inglés se industrializan: Bélgica, Holanda, Suiza, Francia (desde 1825), Alemania (desde 1850), Suecia (desde 1880).
- Se crean núcleos de concentración demográfica en las zonas fabriles, configurándose en ellos una sociedad democrático-burguesa.
- Elevación de la renta nacional
- Formación de un proletariado industrial
- Libertad empresarial absoluta.
- Decadencia de la artesanía
- Relegación de la agricultura a un segundo plano (David Ricardo considera la renta de la tierra como parasitaria)

PRIMERA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

- Se produce en Inglaterra y en lo textil
- Según Carlo Cipolla “es el proceso por el cual se puso en marcha la explotación en gran escala de las nuevas fuentes de energía (vapor, calor, etc.) mediante los convertidores inanimados”.
- Revolución: porque implicó la utilización de nuevas fuentes de energía.
- Industrial: porque significó el empleo de la máquina en una producción manufacturera.

Se desarrolló primero en Inglaterra porque:

1. Allí había suficiente acumulación de capital, producto de la Revolución Comercial (1400-1700): es el capitalismo comercial (preámbulo de la revolución industrial). Inglaterra era la nación más rica de Europa, le sobraba capital y necesitaba nuevos elementos de inversión, pues la agricultura y el comercio estaban saturados.

2. Poseía mercados consumidores fuera del país. El mercado interno no absorbía la totalidad de la producción.
3. Gran cría del ovino, por lo que la materia prima (lana) se producía en el país, abaratando costos de producción. No tenía necesidad de importar lana de Castilla o Flandes.
4. Tenía vieja tradición en industria artesanal textil.
5. Sus hombres tenían la mentalidad preparada para cualquier tipo de transformación.
6. En el país había estabilidad política.
7. Tenía mano de obra suficiente.
8. Habían desaparecido los gremios y la servidumbre.
9. Durante las guerras, Inglaterra había fabricado mucho material bélico, lo que produjo un amplio desarrollo de la industria metalúrgica.
10. Visión comercial y espíritu de empresa de la clase media y de gran parte de la clase alta.
11. Había desaparecido todo monopolio estatal. El Estado protegía a las empresas privadas y éstas defendían los intereses del Estado.
12. Las guerras europeas no habían afectado su territorio.

LA SEGUNDA REVOLUCION INDUSTRIAL

Rasgos que la distinguen:

- A. **Cambios Tecnológicos:** utilización del vapor (carbón), la electricidad y el petróleo (nuevas fuentes de energía). Surge la industria química. Se produce una revolución en los transportes: gran difusión del ferrocarril y de los buques a vapor. Al final del período, con la aplicación de la chispa eléctrica inflamando mezclas de combustibles que dará origen al motor de explosión, surge el camión.

Otros adelantos: la iluminación eléctrica, las anilinas, los fertilizantes, el telégrafo, la conservación de los alimentos mediante procesos de refrigeración, los explosivos, etc.

- B. **Cambios en la organización industrial:** Comienza la producción en gran escala (producción en serie). Las grandes compañías reemplazan a las empresas individuales. Aparecen las asociaciones de patrones y sindicatos obreros. Se concertan contratos colectivos de trabajo, reemplazando a los convenios individuales entre patrones y obreros.

C. **Cambios en la estructura del capital:** La fusión del capital bancario con el capital industrial hace surgir al capital financiero. Además, la concentración de la producción y del capital crean monopolios que dominan la economía y se forman a escala internacional asociaciones monopolísticas de capitalistas (trusts) que se reparten el mundo.

D. **Cambios en la estructura social:** Hay desocupación que produce agitación social. Encontramos ya un proletariado urbano con características definidas.

E. **Cambios políticos:** Aparece un nuevo colonialismo, llamado también segundo colonialismo, neo-mercantilismo e imperialismo, como consecuencia de los cambios en la estructura del capital, mencionados en el punto C.

Finaliza el proceso de repartición territorial del mundo (colonias).

Estados Unidos de América y Alemania, que surgen como potencias de primer orden, comienzan a competir vigorosamente con Gran Bretaña, a quien superan en el terreno de la electricidad y de las nuevas industrias, como la química.

El Siglo de las Luces

Interpretación

A.- Significación doctrinaria: vieja y nueva cosmovisión occidental.

Si definimos a la CULTURA como el conjunto de lo que el hombre hace, debemos agregar que ese conjunto es organizado, que sus partes están relacionadas entre sí y se influyen mutuamente. Es decir, que:

- la estructura social de un grupo humano influye en su quehacer artístico,
- su organización política, en su modo de pensar,
- su tecnología sobre su economía, etc.

Lo que está en discusión es la forma precisa de esa influencia y, sobre todo, cuál es la parte esencial de una cultura. El PENSAMIENTO y dentro de él, las CREENCIAS son, en cualquier caso, muy importantes.

En primer lugar, porque son lo más propiamente de lo humano de la cultura, ya que solo el hombre se plantea la cuestión de su origen, su identidad y el sentido de su existencia.

En segundo lugar, porque las CREENCIAS fijan los objetivos del accionar del grupo humano, advertía Aristóteles en su “Política” al enunciar que la Ciudad (Polis- así se llama-

ba en su época a la comunidad política) es el conjunto de los que llaman justo o injusto a las mismas cosas.

La CULTURA OCCIDENTAL se constituyó en la llamada Edad Media con la síntesis de tres elementos preexistentes: lo clásico o grecorromano, lo germánico y lo cristiano. En esa etapa se definieron unas creencias y un lenguaje integrados en una visión del cosmos (cosmovisión). En ella el hombre aparecía como criatura de Dios, religado con Él y vinculado a Él, a los hombres y al mundo por deberes. Toda la posición del hombre, pues, queda definida por su relación con Dios. De allí que se haya llamado “TEOCENTRICA” a esta cosmovisión medieval.

Los siglos XIV a XVII son siglos de crisis y de transformación. Una serie de cambios en la manera de ver el mundo, en las artes, en las estructuras sociales, políticas y económicas, en la tecnología, modifican sustancialmente el panorama de la CULTURA OCCIDENTAL.

El siglo XIII es el último siglo plenamente medieval.

El siglo XVIII es el primer siglo plenamente moderno.

Entre ambos se ha producido un proceso de trastocamiento cultural. Un verdadero “giro copernicano” como se lo ha llamado, porque entre los elementos de ese cambio, uno de los más dramáticos es la nueva visión del cosmos material que propuso Copérnico.

La nueva cosmovisión que poco a poco irá abriéndose paso es, en muchos aspectos, una continuidad deformada de la vieja y, en otros, una modificación radical. Comienza por definirse como ANTROPOCENTRICA porque la médula de las preocupaciones modernas ya no será Dios sino el HOMBRE⁵⁷.

Así como en el medioevo el futuro del hombre se establecía en relación con Dios (el hombre está hecho por Dios y para llegar a Él), la explosión de las ciencias hará que el hombre moderno ponga sus esperanzas en el PROGRESO (concepto clave en la nueva cosmovisión) y que defina a éste como un proceso permanente e indefinido de mejora en el saber y en las condiciones de vida, proceso fundado en el conocimiento científico y en el adelanto tecnológico.

Esta es, en síntesis, la nueva manera de ver el mundo que cristaliza en el siglo XVIII e irá abriéndose paso en Europa y América a partir de entonces.

B. Significación política del DESPOTISMO ILUSTRADO

⁵⁷ En griego “Teo” es Dios y “Antropos”, hombre.

El DESPOTISMO ILUSTRADO es una expresión a primera vista contradictoria. Ha sido definido como “todo **para** el pueblo, pero **sin** el pueblo”, pero ésta es una simplificación que debe tomarse con mucho cuidado.

El PROCESO DE CENTRALIZACIÓN ESTATAL característico de la EDAD MODERNA continúa en el siglo XVIII, decayendo y borrándose poco a poco todas las personas e instituciones que constituían, en la Edad Media instancias intermedias entre el individuo y el Estado. En este sentido nada de verdaderamente novedoso hay en este siglo en relación con el anterior. ABSOLUTISMO Y DESPOTISMO, si bien no son exactamente sinónimos, aquí significan lo mismo.

La NOVEDAD está en el CONTENIDO de la monarquía despótica o absoluta, que en siglo XVII todavía habla el lenguaje de la cosmovisión cristiana y en el XVIII comienza a hablar el de la nueva cosmovisión que podemos llamar HUMANISTA o PROGRESISTA. Si bien el ILUMINISMO y su derivación política, el LIBERALISMO, no son al principio democráticos o republicanos, ambos llegarán inexorablemente a serlo. De allí que, junto a la continuidad del proceso de concentración de poderes en el Estado, vaya produciéndose la erosión del prestigio de la monarquía, todo lo cual tendrá manifestación espectacular y dramática en la Revolución Francesa.

C. Significación social del ILUMINISMO: instrumento racional de la BURGUESIA

Si bien una doctrina no se define por su relación por su clase social, es indudable que el ILUMINISMO terminará por convertirse en el instrumento racional de la BURGUESIA, que derivará de él una completa doctrina política que se llamará LIBERALISMO. El mismo consiste simplemente en extraer las conclusiones políticas de los principios enunciados en la cosmovisión humanista o progresista .si el hombre está llamado a su progreso indefinido, lo lógico es asegurarle el máximo de libertad para que pueda realizar ese progreso.

La LIBERTAD se convierte así en el máximo valor a preservar la convivencia humana.

Pero una estricta aplicación de esta idea haría imposible la convivencia, que ya hemos dicho que se asienta en una idea compartida de lo justo y de lo injusto. Si cada cual es libre de pensar lo que quiera a ese respecto, ¿dónde encontrar el terreno como para poder

entenderse para decidir qué está bien y qué está mal?, la respuesta es la “VOLUNTAD GENERAL”, es decir, el principio de la SOBERANIA POPULAR, según el cual la mayoría decide sobre lo justo y lo injusto. Pero obviamente, si se atribuye a las mayorías tan trascendente papel –reservado a Dios en la cosmovisión tradicional- ¿cómo negarle la posibilidad de designar al gobernante? De allí el DEMOCRATISMO en que necesariamente derivó el LIBERALISMO. Y de allí también su adopción, por las clases burguesas como instrumento de lucha contra la nobleza y la monarquía (a la que primero estuvo aliada), complementada con la revolucionaria idea de la IGUALDAD.

BARROCO⁵⁸

El barroco, se desarrolla a partir del siglo XVII. La crisis religiosa provocó una revisión de toda la herencia espiritual de la Edad Media.

La Reforma, considerada en conjunto, representa una tendencia hacia la austeridad. Surgió la iconoclastia, con el fin de suprimir imágenes que alimentaran las malas opiniones. En respuesta a la Reforma (Lutero y Calvino, Inglaterra) surgió la Contra-reforma, emprendiendo una regeneración de la Iglesia. Fueron proclamados el culto a la Eucaristía. El Concilio de Trento se refirió a lo que debía desaparecer de las Iglesias ... imágenes lascivas, profanas.

No cabe duda de que, la condición del hombre de la gleba es harto diferente del antiguo feudo medieval. Los grupos sociales que detentan la tierra y la explotan proceden a renovarse: podríamos decir que la aristocracia de los terratenientes revela a la aristocracia feudal. La pequeña ciudad adquiere importancia y por intermedio de ella la adquiere el pequeño burgués semi-rural, el comerciante, el usurero ocasional, quedan al margen de esta vasta sociedad de campesinos, y su grupo progresa lenta pero seguramente hacia el mundo de los juristas y por fin se introduce en la nobleza.

Con todo, esta masa rural, se halla repartida en Estados de estructuras diferentes. Hay mucha diferencia entre monarquías tales como la Francia de los

Valois, la España de los Hasburgo, la Inglaterra de los Tudor y de los Estuardos, ya administrativas y modernas, y ese inorgánico Santo Imperio, donde el privilegio medieval de los príncipes conserva toda su fuerza.

Enrique II. Construcción del Louvre

⁵⁸ Lucien Tapie, Víctor - El Barroco- EUDEBA- 5ta. de. 1972]

Para este arte monárquico, de aplicaciones diferentes de un país a otro, las fuentes son las mismas: los modelos antiguos y los tratados de doctrina que enseñan los medios de proceder a su imitación, pero no una imitación pura, sino que se trata de reproducirlos en el amor por las formas bellas y puras, las reglas de la proporción.

Entre los valores civiles que favorecieron el arte de suntuosidad barroca, hay que considerar la institución monárquica y el lujo que los príncipes creían necesario para su prestigio. La idea de rodear con boato la majestad real adquirió más consistencia a medida que se fueron formando grandes estados en Francia, Inglaterra y España y que se quiso indicar allí la preeminencia de la institución y del personaje en quien se encarnaba temporariamente.

El gusto popular por el espectáculo y la convicción de que el poderío solo es perfecto si se manifiesta ante los ojos de todos mediante el brillo del escenario en que se ejerce ****los gastos de magnificencia y de dignidad no son menos necesarios para la afirmación de la majestad ante los ojos de los pueblos extranjeros**** (Richelieu).

Existe, entonces, el propósito de deslumbrar, la voluntad de parecer fastuoso, por razones de conveniencia política.

El modo de vida de los campesinos los predisponía a la forma de sensibilidad religiosa que el arte barroco traducía con mayor aptitud, como también una afinidad con un arte de imaginación y de colorido.

La aristocracia y la burguesía, detentoras de la fortuna, constituyen la clientela de los artistas.

En la economía general de la época cabe observar la progresión de la propiedad territorial, ya sea por arrendamiento de las tierras de nobles o burgueses o de propiedades más extensas, en cuyo caso la explotación la hacía el señor, dando a ejecutar la mayor parte de los trabajos a título de servicios. Cualquiera sea el origen de la renta, la aristocracia o la burguesía que asciende, en Francia, a la nobleza mediante cargos jurídicos, está fuertemente ligada a la tierra. En muchos aspectos la vida señorial se vincula con la vida campesina, desenvolviéndose dentro del mismo marco natural y, pese a las diferencias de recursos, participando de las mismas representaciones colectivas.

Las tierras se van sumando por herencia, y así se puede ver en el señor propietario territorial, algo de campesino y de rey, por cuanto ejerce sobre sus vasallos una protección y una autoridad administrativa, que recuerdan las del príncipe sobre sus súbditos y re-

conocemos en la idea señorial muchos valores de la idea monárquica: la posesión de territorios, la continuidad hereditaria, el comportamiento paternalista. También en este aspecto estamos en un mundo de imaginación y sensibilidad.

La burguesía se presentaría por contraste, atada a valores más positivos. No obstante, una vez que los negocios o el manejo del dinero han asegurado la riqueza (debemos pensar que las fortunas más grandes pertenecen a los financistas) el prestigio de la nobleza, a un tiempo odiada y envidiada, sigue siendo tanto, que el deslizamiento hacia el modo de vida de la aristocracia y la adopción de sus hábitos se cumplen con suma rapidez.

En la Europa del siglo XVII, los países que acordaron preferencia declarada a la arquitectura y decoración barrocas, con su pompa y su exceso ornamental y el colorinche, son aquellos en que dominaba el elemento rural y aristocrático y en que la burguesía parecía más reducida.

Es difícil no establecer, entonces, una relación entre la economía señorial y el barroco, por una parte, y la economía urbana y un arte más sobrio que vendría a ser el clasicismo, por otra.

Se dice del **Barroco** que es un estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva.

Por extensión, se aplica a la pintura y escultura, donde son excesivos el movimiento de las figuras y el partido de los paños.

En el arte literario se llama **Barroco** a toda obra en que predominan el ornato y la pompa. Una reciente teoría ha interpretado artísticamente como Barroca, una forma final que surge periódicamente en la evolución del arte. Y así se habla de un “barroco antiguo romano” y de un “barroco gótico”.

Frente al arte gótico y renacentista, el Barroco creó un método más fuerte de sensibilizar las cosas y en parte más grosero, en relación con su mayor capacidad naturalista.

Tuvo sus raíces en Italia y se extendió a otros países donde fructificó según la tradición nacional o local.

Tuvo con el Clasicismo continuos roces, pero mantuvo su supremacía hasta que la corriente subterránea clásica triunfó en el S. XVIII.

El Ideal del **Barroco** es el conjunto de la obra artística concebido como unidad óptica, para lo cual se logra la cooperación conjunta de la Arquitectura, Pintura y Escultura. En la decoración interior quedan suprimidos los límites de los distintos géneros.

Al **Barroco** le interesa menos la existencia que la apariencia y de aquí sus inclinaciones óptico-impresionistas, los principios de interconexión y dinamicidad de las formas, la ornamentación curva y abstracta, que aspira dar a la vista la sensación de movimiento.

CRONOLOGIA⁵⁹

1600.- Fundación de las compañías inglesa y holandesa de las Indias Orientales

1602.- Galileo Galilei, descubre las leyes de gravitación y de oscilación del péndulo.

1609.- Fundación del Banco de Amsterdam, principal entidad bancaria europea.

1618.- Estalla la Guerra de los 30 años en Alemania (hasta 1648).

1622.- Richelieu es nombrado cardenal y se convierte en el tramoyista de la política francesa (hasta 1642).

1626.- Fundación de Nueva Amsterdam, sede holandesa principal en las colonias norteamericanas; actualmente Nueva York.

1633.- Galilei es obligado a retractarse de la doctrina de Copérnico.

1635.- Fundación de la **Academia Francesa** para el fomento del arte y las ciencias por **Richelieu**.

1637.- En Venecia se representa la primera **Opera** pública.

1640.- Holanda recibe el monopolio del comercio con Japón. Rebelión de Portugal contra España.

1642.- En Sajonia se introduce la enseñanza obligatoria para niños.

1648.- Fundación de la **Real Academia de Pintura y Escultura de París**.

1649.- Cromwell instaura una república en Inglaterra.

1661.- Luis XIV inicia su reinado. Comienzan las obras del palacio de Versailles.

1664.- Moliere escribe *Tartufo*.

1670.- Holanda es la primera potencia comercial del mundo.

1672.- Isaac Newton publica sus investigaciones sobre la descomposición de la luz en colores del espectro solar.

1675.- Fundación del observatorio astronómico de Greenwich.

⁵⁹ *El Barroco* "Historia de la pintura del Renacimiento a nuestros días" ,Edit.Könemann-Anna-Carola Kraube-trad. del alemán Loc Team,SL-impresión en Singapur, China]

- 1682.- Luis XIV** traslada la corte de París a Versailles.
- 1683.-** Los turcos asedian Viena.
- 1685.-** Expulsión de los hugonotes de Francia, Holanda y Brandenburgo.
Fomentan la industria admitiendo refugiados.
- 1687.- Isaac Newton** publica su obra fundamental sobre la fuerza de gravitación.
- 1700.-** Muere sin descendencia Carlos II el Hechizado y comienza la Guerra de Sucesión a la Corona Española entre Francia y Austria
- 1701.-** Prusia se convierte en reino.
- 1704.-** Toma de **Gibraltar**, por los ingleses.
- 1707.- España**, pierde Nápoles, el Milanesado y los Países Bajos.
- 1709.- Pedro el Grande** derrota a las tropas suecas de Poltava.
Rusia se convierte en la primera potencia del este.
En Herculano se llevan a cabo las primeras excavaciones arqueológicas.
- 1711.- Creación de la Biblioteca Nacional Española**, por Felipe V.
- 1713.-** Fundación de la **Real Academia Española**, por Juan Manuel Fernandez Pacheco.
- 1718.-** El físico **Fahrenheit** inventa el termómetro de mercurio.
- 1720.-** Bancarrota nacional en Francia.
- 1721.- Bach** compone los 6 *Conciertos de Brandenburgo*.

Pintores

Michelangelo Merisi, il Caravaggio (1573-1610). Nació en Caravaggio Lombardia, de allí su apelativo. Es el exponente más desatacado de la escuela que se opuso al Mannerismo. Pintó tanto temas profanos como religiosos sin idealizar a los personajes. Fue el pintor de la Contrarreforma, ya que su forma de tratar los personajes religiosos facilitaba la identificación de los fieles con los modelos de santidad, aunque a veces tuvo problemas con la Iglesia por su rudeza. Es el creador de un nuevo “claroscuro” donde coloca luces bien definidas y excesivas en oposición a otras deficientes, esto lleva a apreciar el dramatismo que se encuentra en sus obras. Su pintura y tuvo una gran influencia en el desarrollo del barroco en Roma. A pesar de que sostenía que la naturaleza era su único maestro, es obvio que estudió y asimiló los estilos de los maestros re-

nacentistas, especialmente de Miguel Ángel. No tuvo discípulos en el sentido de “taller”, pero si muchos seguidores en toda Europa.

Baco- el musculoso joven da la impresión de poder levantarse en cualquier momento y aunque está representando un tema “divino”, el personaje no tiene nada de ello.

Nicolas Poussin (1594-1665) nació en Normandía. *Los pastores de la Arcadia*. Se dejó seducir en la creación de paisajes estilizados. De esta forma, su representación de la naturaleza no surge de la observación directa, sino que es el resultado de un acto de creación en vez de una copia naturalista. La creencia de Poussin de que el arte debe atraer a la mente más que al ojo —debe presentar las situaciones humanas más nobles y serias de manera ordenada, desprovista de detalles triviales o referencias sensibles— se convirtió en el dogma del estilo academicista francés del siglo XVII. La influencia de Poussin alcanzó a artistas como Jacques-Louis David, Jean August Dominique Ingres y Paul Cézanne. Sus cuadros son verdaderas composiciones escenográficas y para lograrlo utilizaba un método que consistía en modelar en figurillas de cera los personajes y colocarlos en las posiciones que creía más armoniosas delante de un fondo previamente pintado; esto da como un cierto estatismo a sus composiciones.



Los pastores de la Arcadia; El Parnaso

Petrus Paulus Rubens (1577-1640) Nació en Siegen, Westalia (Alemania)

La influencia de los italianos puede reconocerse en su obra por la composición, el ritmo y en la distribución de los cuerpos que recuerdan a los de Miguel Ángel. Fue el primero en crear un taller de coproducción con otros o con la ayuda de aprendices que termina-

ban los bocetos que él hacía. Fue uno de los primeros que se hizo rico con sus cuadros, que vendía a precios inusuales hasta ese momento.



El rapto de las hijas de Luecipo. Las tres Gracisa. El juicio de Paris.



Anthony van Dyck (1599-1641) Nació en Amberes. Pintor flamenco discípulo de Rubens. Fue la quintaesencia de los pintores de la aristocracia y alcanzó especial fama en Génova, donde demostró una gran capacidad para plasmar a sus personajes con un parecido notable y desarrolló todo un repertorio de tipos de retratos que posteriormente le serían de gran utilidad en la corte de Carlos I de Inglaterra donde fundó en la corte inglesa el elegante estilo cortesano. Retratista. En *Carlos I de cacería* muestra al rey pavoneándose como un caballero elegante. Sólo el caballo y sus servidores atrás hacen referencia a su rango.

Diego de Silva Velázquez (1599-1660) Nace en Sevilla. Trabajaba para la corte española. Es un compositor de los colores y con ello se sitúa en la línea de pintura de Tiziano. Las obras más tempranas de Velázquez, pueden dividirse en tres categorías: el bodegón (objetos de uso cotidiano combinados con naturalezas muertas), retratos y escenas religiosas. Muchas de sus primeras obras tienen un marcado acento naturalista, como *La comida*, bodegón que puede considerarse como la primera obra independiente del maestro. En sus bodegones, como el *Aguador de Sevilla*, los magistrales efectos de luz y sombra, así como la directa observación del natural, llevan a relacionarlo inevitablemente con Caravaggio. Para sus pinturas religiosas utilizó modelos extraídos de las calles de Sevilla. En la *Adoración de los Magos*, las figuras bíblicas son, por ejemplo, retratos de miembros de su familia, incluido su propio autorretrato, como en el caso de *Las Meninas*. En 1623 pinta un retrato de Felipe IV, y éste fue el primero de una serie de retratos del rey y de la familia real: su principal ocupación en la corte fue de retratar, aunque también abordó la temática mitológica como es el caso de *El triunfo de Baco*, comúnmente conocida como *Los Borrachos*, en donde la escena de la bacanal está en un paisaje abierto, en la que el dios del vino bebe junto a los borrachos. Esta pintura nos muestra el interés del pintor por el realismo.





Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), nació en Sevilla Influenciado por la luminosidad, el realismo natural y la representación orgullosas de las personas más sencillas. Buscaba sus modelos en la calle y también consiguió enaltecerlos en el contexto de cuadros de naturaleza devota, sin arrebatárles su atrevimiento y desenvoltura. *La Inmaculada, Santa Rosa de Lima, Niño espulgándose.*

Jan Vermeer (1632-1675) Holandés. Mucho amor por el detalle y mucha fuerza de expresión. No fue un retratista en el sentido estricto, porque en sus cuadros todo parece una naturaleza muerta que se ha parado para congelarse según una disposición singular. Las personas son prácticamente elementos secundarios en su entorno.. Son típicos de su técnica los intensos contrastes cromáticos. Gracias al empleo de una cámara oscura, pudo evitar deformaciones en la perspectiva y de esta forma representar espacios y habitaciones inmensamente realistas. *La encajera, La lechera.*





Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) Holandés.

Colocó a menudo las escenas históricas en interiores y encontró una nueva forma de tratar la luz. De este modo, consiguió efectos sugestivos y emocionales jugando vigorosamente con la técnica de los claroscuros. No iluminaba todo el cuadro, permitiendo así que los personajes se mantuvieran en la oscuridad, y las zonas claras, a menudo demasiado iluminadas, no

provenían de una fuente de luz concreta. La fuerza de la luz proviene del interior y de esta forma adquiere un carácter simbólico. Esta técnica lo coloca en la tradición de Caravaggio. *Las tres cruces*, grabado- *Mujer durmiendo*, dibujo a pincel, *Retrato de familia*, *Artemisa*.

Jacob van Ruisdael

(1628-1682) Holandés. Paisajista.

El paisaje revelaba con frecuencia un doble sentido, muchas veces los cuadros estaban pensados como alegorías, en las que los signos iconográficos fijos eran el verdadero contenido del cuadro, como por ej. un árbol solitario cerca del agua representaba la fuerza del credo. En *El molino de Wijk* también



se esconde un significado alegórico en esa atmósfera tan sensual. El gran molino presenta en su monumentalidad un carácter parecido al de una torre de defensa que se enfrenta a un inmenso cielo en el que se está formando una gran tormenta. La profunda melancolía pacífica se convierte en imagen de paz dudosa; la paz que precede a la tempestad.

El dominio perfecto de la perspectiva posibilita a los pintores del **barroco** abrir el espacio real de una forma ilusionista: la arquitectura se continúa elaborando pictóricamente y la ilusión es del todo convincente. El espacio pintado y el real se confunden.

Las iglesias y palacios se ornamentaron con inmensos murales, cuyos temas principales eran las visiones de los santos, la vida de los mártires y la adoración a la Virgen María. En las iglesias solían decorarse los techos, donde se pudo admirar el paisaje de la vida de los santos. Caravaggio se opuso a esto y su pintura trasunta un poderoso realismo sin rimbombancia ni glorificación. Luchó como hombre sensual contra la espiritualidad manierista en el arte.

Música

Este período se extiende desde 1600 a 1750, verdaderos hitos en la historia de la música, gracias a la aparición y desarrollo de géneros nuevos:

ópera- oratorio- sonata- concierto y sinfonía

favorecidos por la renovación de la melodía, que reacciona contra las combinaciones polifónicas de fines de la Edad Media, por una parte, y por otra, el auge de la música instrumental, que se inició en Italia y se propagó a toda Europa.

La primera **ópera** que se conserva data de 1600.

El humanismo dio compositores de música vocal del siglo XVI; esta doctrina de la individualidad, implicaba la insubordinación de la música al texto.

Cuando cambia el siglo, el texto se hizo tan importante, que se afirmaba que la música debía servir al texto. Las palabras configuraban las emociones.

Para esto compusieron un nuevo estilo la homofonía:

Homofonía: consistía en una sola línea melódica con acompañamiento armónico.

Los compositores utilizaron diversos métodos para expresar el drama y las emociones.

El principio básico de la música barroca fue un dispositivo de anotación conocido como:

Basso continuo o Basso cifrado: Era una anotación para abajo, usualmente escrita para teclado, con unas cifras indicadas para arias y recitativos en las primeras óperas.

El primer teatro de ópera en Venecia (1637), tuvo dos consecuencias:

- 1.- la ópera debajo del dominio del aria
- 2.- implantación del culto del solista

Los cantantes disfrutaban exhibiendo sus voces en las arias para virtuosos.

El *belle canto* y el virtuosismo, tienen su origen en el período que va desde Monteverdi a Handel.

El **virtuosismo** de lo **vocal** pasa a **lo instrumental**; esto se ve en los solos de violín de Vivaldi.

Característica peculiar de la música barroca: Transferencia de estructuras, pasa de la ópera a otros géneros.

Stile concertato: otro principio importante de la música barroca. Los sonidos de varios instrumentos solistas o grupos de instrumentos, contrastan con los de la orquesta. Los músicos barrocos fueron los primeros en diferenciar la música vocal de la instrumental. Explotaron las posibilidades expresivas y técnicas de cada instrumento.

La **polifonía** iba a entrar en una nueva fase gracias a Bach, cuyas fugas significan el punto culminante del contrapunto instrumental.

Principales formas instrumentales:

La suite: Era una selección de danzas igualmente contrastadas y por lo general en el mismo tono. La estructura de las danzas era binaria, es decir en dos partes:

1ra.- modulaba en un tono relativo

2da.- regresaba al tono principal

Se continuaba repitiendo ambas partes.

La sonata: Al principio no se diferenciaba de la suite.

Consistía en uno o más movimientos de estructura binaria o ternaria.

A partir del s. XVIII se le dio un significado más concreto:

Pieza de música de cámara: en tres o cuatro movimientos, para uno o dos instrumentos.

Existían 2 clases de sonatas: la de **cámara**, basada en movimientos de danzas y la **sacra**, de carácter más serio.

Principales compositores barrocos:

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Antonio Vivaldi (1685-1741)- puso de manifiesto el virtuosismo instrumental, con sus *solos de violín*.

Johann S. Bach (1685-1750)- sus *fugas* significan el punto culminante del contrapunto instrumental.

George P. Telemann (1681-1767)

George Haendel (1685-1759)

La ópera en Italia

Al emplear el estilo recitativo creado por V. Galilei y desarrollar el empleo del **Bel canto**, Peri y Caccini son los promotores del género operístico.

Su gran maestro es Monteverdi, que logra por medio de una melodía muy flexible, una intensidad notable de expresión.

La ópera disfruta de inmensa aceptación, pero pronto cae en decadencia por haber sustituido el virtuosismo y los efectos de voz, a la emoción y la verdadera música.

Recobrará nuevamente vida cuando abandone su seriedad y lleve al extremo sus cualidades de sensibilidad, invención melódica y su sentido escénico, para convertirse en :

Opera Bufo:

Pergolesi (1710-1736) *La serva padrona*

Cimarosa (1749-1801) *Il matrimonio segreto*

La ópera en Inglaterra

Después del gran período Isabelino:

Byrd (1543-1623)- compuso para voces y música de cámara

Gibbons (1583-1625)

Dowland (1563-1626) compuso para voces y laúd

Purcell (1659-1695) lleva a su mayor altura el arte de la ópera en Inglaterra. Sometido a la influencia de franceses e italianos, conserva empero, la personalidad propia de los músicos de su país y alcanza una de las cimas de la producción teatral con obras como *The Fairy Queen*, *Dido y Eneas*.

La ópera en Francia

Lulli (1632-1687). Por sus cualidades y por su despotismo, domina el mundo de la música dramática durante el siglo de Luis XIV. Es el creador de la ópera francesa, que después ira declinando hasta...

Rameau (1683-1764) quien le dará nueva vida, hasta un nuevo declinamiento.

Gluck (1714-1787) reacciona a la vez contra el bel canto y el intelectualismo y da a la ópera-tragedia una hermosa sencillez.

El oratorio

Próximo a la ópera en sus orígenes, fue creado en Italia por **Cavalieri** (1550-1602), es un género que se cultivó mucho en ese país.

Carissimi (1605-1674), lo llevó a su gran elevación.

Charpentier (1634-1704) lo introdujo en Francia

Schurtz (1585-1672), en Alemania, precursor de Bach y Haendel.

La música Instrumental

Desde principios del s. XVII se abandona el **laúd** en beneficio del **clavicordio**. Las formas instrumentales se desarrollan y se determinan; emprende el vuelo el **virtuosismo**.

Torelli y Corelli (1653-1713), crea el concierto de violín, que ha de caracterizar a Vivaldi

Scarlatti- en Italia escribe para el clavicordio obras extremadamente elegantes y “espirituales”.

LITERATURA⁶⁰

Se refiere al estilo florido, artificial y elaborado del período de los siglos XVII y principios del XVIII.

⁶⁰ [Literatura Española-E. Gutierrez- Edit. Kapeluz- de.20 enero 1965] [Benedetto Croce]

El barroquismo llegó a ser sinónimo de extravagancia y de mal gusto. Se caracteriza por lo complicado, lo extravagante, lo sobrecargado; por el exceso de adornos inútiles, por la amplificación y la artificiosidad.

Benedetto Croce ha definido lo barroco diciendo que “*es aquella deformación artística dominada por el deseo de asombrar, que se observa en Europa, aprox. desde los últimos decenios del s. XVI hasta fines del s. XVII*”.

En las letras también se lo denomina **culteranismo**. Se cree que deriva de **culto**. La poesía y la prosa de este género son obra de escritores cultos, nombre que se daba en el Renacimiento a los que poseían cultura clásica.

Las causas del apogeo y difusión del culteranismo fueron muchas y muy complejas.

Los movimientos literarios semejantes al culteranismo y que aparecen en los distintos países toman, así, según la geografía distintos nombres;

Italia. **Marinismo**: fuente de todos los demás y cuya denominación deriva del nombre del poeta **Juan Bautista Marino** (1569-1625), autor del Adonis, poema extenso donde concreta su credo estético.

Inglaterra **Eufuismo**: voz derivada de la novela *Euphues*, de **John Lilly**.

Francia **Preciosismo**: manera afectada de hablar que distinguía a las *preciosas* del Hotel de Rambouillet, célebre salón literario del s XVII, que presidía Mme. de Rambouillet.

Saint-Amand (1593-1660)

Vicente Voiture (1598-1648). Fueron los dos poetas franceses más característicos de este período.

España **Gongorismo**. Voz que proviene del poeta Góngora. Significa falta de sencillez y naturalidad, afición por los giros rebuscados y violentos, por las voces nuevas y peregrinas que introdujeron en las letras Góngora y sus discípulos.

Algunas palabras han llegado a nuestros días: adolescente-joven-palestra-émulo-fulgor, por ejemplo.

También aparece la preceptiva de Boileau.

ROCOCO⁶¹

⁶¹ [Collier's Encyclopedia- Apunte de la Prof. E. Telerman]

Estilos arquitectónicos

Es una moda florida de decoración, que se originó en Francia, a principios del s. XVIII. La palabra deriva del francés rocailles (diseños en rocas o en conchas marinas), aplicado a diseños artificiales como las grutas y cascadas de los jardines de Versailles. La gramática de la ornamentación de este estilo gracioso y juguetón se basaba en las curvas de las formas naturales como las conchas marinas.

Se evitaba el equilibrio y la regularidad del ritmo a favor de un espíritu juguetón caprichoso y chispeante.

Históricamente era una forma extrema del movimiento barroco y apareció como una protesta en contra de la pompa pesada del estilo Luis XIV.

Durante medio siglo la moda permaneció alegre y espontánea, u ocasionalmente extraña. Luego surgió una reacción y los diseños se volvieron más calmos y menos juguetones, hasta el neoclasicismo.

Los temas preferidos por el rococó son galanterías refinadas, juegos amorosos, situaciones íntimas e insidiosas y momentos eróticos y picantes.

A mediados de siglo el estilo de vida francés también se hizo popular en las cortes de otros países, sobre todo en España y Alemania. En Prusia, el Rey Federico II hizo construir, siguiendo el modelo francés, el palacio de “Sans Souci”(sin preocupaciones), de estilo rococó.

Por lo tanto, el Rococó es un período de pintura pequeña. Algunas pinturas son paneles cuya forma y escala están determinadas por la decoración de la sala que adornan, como las pinturas en forma de tímpano que coronan los paneles del Salón Ovale del Hôtel de Soubise.

Muchas de las pinturas pequeñas para mecenas particulares, se crearon sin referencia a esquemas decorativos particulares, pero en una escala adaptada a su uso en los interiores del s. XVIII.

La pintura decorativa a gran escala estaba restringida más que nada a diseños de tapi- ces.

En el otro extremo de la escala, el gusto por el objeto de arte pequeño e íntimo produjo un gran número de libros soberbiamente ilustrados.

Los comienzos de una reacción contra el rococó se ven desde mediados del s. XVIII. La Academia siempre había dudado del espíritu rococó. Un arte cuyos adherentes buscaban la intangible cualidad del gusto y alababan su *ingenio, fuego, finura, elegancia* y “**ese no sé qué**”, se quedaron sin las pautas tradicionales del arte supremo.

Después de 1750 la Academia requiere de un gran estilo, que se intensificó con un entusiasmo renovado por el arte de la antigüedad romana y por los estudios arqueológicos de la época.

Desde el nombramiento del marqués de Marigny, hermano de Mme. de Pompadour, los Directeurs des Bâtiments, dieron apoyo oficial a este movimiento.

En otro ataque, **Denis Diderot** acusó al rococó de inmoral.

Los cuentos pintados de piedad y virtud pueblerina de **J.B. Greuze** (1725-1805) fueron alabados por Diderot como oposición a los temas frívolos de los pintores del rococó.

Las pinturas de Greuze muestran también, la asociación de la nueva preocupación por la moralidad, con las doctrinas de **Rousseau**, de la virtud superior del hombre en medios simples. Tal romántica glorificación de la vida del simple campesino se opuso directamente a la juguetona y elegante sofisticación del rococó.

Regencia y Rococó⁶² (1715-1780)

Cuando en 1715 murió el Rey Sol, su sucesor, Luis XV, no había alcanzado la mayoría de edad, por lo que durante 7 años se concedió la regencia al duque Felipe de Orleáns. Su estilo político se diferenció notablemente de la autoridad absolutista de Luis XIV.

Una de las primeras acciones oficiales del regente fue el traslado de la corte de Versailles a París. Esta mudanza puede considerarse una disolución de la antigua corte, porque también la nobleza, que había vivido allí, siguió

rápidamente al nuevo gobernante a la capital, pues ésta era mucho más animada y, el teatro, los bailes y las fiestas privadas ofrecían más posibilidades de recreo.

Con esta medida se traspasó el centro del poder y de la vida cultural del palacio de Versailles, que se encontraba en las afueras, hacia París, mucho más céntrico y la corte real se disolvió en sociedades particulares.

⁶² Historia de la pintura del Renac. a nuestros días, Edit. Könnemann-Anna-Carola Kraube-trad. del alemán Loc Team, SL-impresión en Singapur, China]

Al mismo tiempo que cambiaba el clima intelectual y la conciencia de la capa social que transmitía la cultura (a la que pertenecían además de la aristocracia, la burguesía comercial, los banqueros y los administradores de rentas, cuyas cuentas bancarias apoyaban de forma importante al Estado), también cambió el arte: la pintura patética y ceremoniosa del barroco, en la que el imperialismo y la conciencia del absolutismo habían encontrado su inminente expresión, retrocedió en favor de lo grácil e íntimo, de lo ameno y ornamental, de lo sentimental y emotivo. Esta temprana expresión del **rococó** fue denominada con el nombre del gobierno de transición: **Regencia**.

PINTORES

Tras la llegada al poder de Luis XV en 1722, el rococó francés alcanzó su máxima representación gracias a sus artistas principales:



Antoine Watteau - Gilles-

Consiguió gran prestigio y la calidad de socio de la Academia Real como maestro de un nuevo género creado por él mismo; las fiestas de cortejo. Al representar los distinguidos pasatiempos de la noble sociedad, que con sus lujosas fiestas daban una nueva forma a las costumbres de la corte, Watteau acertó el gusto de su época. Por un lado, sus pinturas retratan de manera realista la forma de diversión de la sociedad, por otro, reflejan una distancia melancólica con las escenas representadas. La gran variedad de tonalidades y el delicado velo con que cubre sus cuadros, técnica que le otorga la apariencia de

bastidor, gracias sobre todo a una vista pintada en el fondo del cuadro. En *Gilles*, ¿es realmente un payaso triste o sólo interpreta ese papel? ¿Es la realidad teatral o sólo un juego de disfraces?

Francois Boucher⁶³- Mujer desnuda-



En su época fue considerado el artista de moda. Su variada labor abarca desde pinturas, ornamentaciones decorativas en las residencias de los alrededores de París, dibujos e ilustraciones (por ej. para Moliere) hasta una gran actividad en el ámbito del arte industrial, sobre todo en la ilustración de la porcelana fina.

Fue el pintor de lo agradable y gracioso y adoraba las representaciones pastoriles que a veces combinaba con alegorías de las épocas del año. Pintaba con colores claros, porcelanosos y lisos, que en realidad eran bastante fríos. Pintó sus sujetos en poses de relajamiento informal, tejió alrededor de las figuras un arabesco ornamentado de bordes fruncidos, dobleces arrugados y superficies brillantes de satén y carne.

⁶³ [Collier's Encyclopedia]

Jean-Honoré Fragonard- *El columpio*-



Es el pintor del rococó alegre y festivo. Supo convertir acciones y situaciones corrientes en escenas estéticas y elegantes. La preferencia por las escenas eróticas sin escrupulosidad, el ritmo veloz de sus cuadros y la insistencia en que el arte obedece a leyes propias que no requieren del recurso embellecedor de la mitología antigua, lo convierten en uno de los intérpretes más significativos del cuadro de costumbres de su época.

Fue un colorista virtuoso, que dio vida sobre todo a hojas y nubes. Curiosamente lo echaron de la corte francesa de Luis XV por ser demasiado libertino, pictóricamente hablando.

En *El columpio*, que hizo por encargo del tesorero del clero, tenía que pintar, y lo hizo, a un amante que pudiera mirar debajo del vestido de su querida que era columpiada por un obispo. Pero, a causa de su picantería, cambió el obispo por un jardinero.

Maurice Quentin de la Tour (1704-1788)

Creó una vívida caracterización en sus pasteles, generalmente sólo del rostro, dándole vida por la frescura de su manejo y la inmediatez de una mirada o una expresión transitoria.



Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)

Su arte se centró principalmente en la creación de grandes frescos y pinturas al óleo sobre techos y paredes diseñados en armonía y consonancia con el ornato y decoración de la arquitectura **rococó** imperante en aquel momento. En ellos representa convincentes escenas de la vida cotidiana, así como místicos temas bíblicos y mitológicos. La composición es dramática, la línea fluida y elegante, el color luminoso y delicado y el tratamiento de la luz sumamente atmosférico. La plasticidad y luminosidad de su estilo, junto con el agradable colorido de tonos pastel que utiliza en sus obras, siguieron siendo populares incluso después de que los arquitectos comenzaron a levantar edificios en un estilo mucho más austero y severo durante la etapa neoclasicista.

Tiepolo pintó también pequeños bocetos al óleo, innumerables dibujos e imaginativos aguafuertes. Para poder llevar a cabo toda esta ingente labor, contó con la ayuda de sus hijos Giovanni, Domenico y Lorenzo.

Entre sus primeros frescos destacan los techos de la iglesia de las Descalzas de Venecia, con *El milagro de la santa casa de Loreto* (1743-1744), obra maestra de la pintura religiosa de esta época (destruida durante la I Guerra Mundial). Especialmente notables son las escenas que representan la historia de Antonio y Cleopatra decorando el gran salón del palacio Labbia en Venecia (anteriores a 1750).



Hubert Robert (1733-1808)

Hizo del paisaje el tema de su pintura. Las formas y oscilaciones de los árboles como plumas, el declive del suelo, las manchas de luz y sombra, los bordes desmoronantes de ruinas o el acento de estatuas de jardines, se unen en un arreglo rítmico de curvas sencillas. Sus pinturas a menudo tienen ruinas clásicas y el “color local” de los zapatos raídos entre las ruinas o en las calles de Roma, o los románticos acantilados dentados y los torrentes de la naturaleza salvaje.

William Hoghart-

Con una intención ilustradora, este inglés, censuró ciertas situaciones inmorales de la sociedad por medio de sus series “pinturas morales”.

El contrato matrimonial- es una serie de 6 cuadros, donde explica la historia (ficticia) de un matrimonio de conveniencia, que acabará violenta y mortalmente, entre el hijo de un conde y la hija de un rico comerciante.

Los cuadros sirvieron de modelo a la serie correspondiente de grabados en cobre, donde Hoghart alcanzó fama mundial.



La Ilustración

Espíritu y movimiento filosófico y cultural europeo del siglo XVIII, llamado por eso * el siglo de las luces* . Sus raíces se remontan al Renacimiento, y sus antecedentes inmediatos fueron, la filosofía racionalista y la ciencia natural del s. XVII.

Iniciado en Inglaterra (Locke; deístas; adversarios del inatismo; Hume); alcanzó su apogeo en Francia (P. Bayle; enciclopedistas) y preparado por el racionalismo de C. Wolff, se desarrolló especialmente en Alemania (Lessing; filosofía popular).

Fomentado por algunos monarcas y buena parte de la aristocracia, fue, sin embargo, una creación característica de la burguesía ascendente.

Salvadas las naturales diferencias de carácter nacional, social y personal, sus rasgos fundamentales y su orientación fueron los siguientes:

- la convicción y el orgullo de haberse emancipado de todos los prejuicios tradicionales, de toda tutela dogmática, de inaugurar una nueva época de la humanidad, que podría forjarse ella misma, conscientemente, su porvenir.

- una concepción optimista del mundo y del hombre, basada en el poder de la razón, pero distinta del racionalismo del s. XVII, por su orientación antropológica y práctica, utilitaria.

Adversa a la especulación metafísica y cosmológica, la Ilustración preconizó el método empírico y el estudio científico de la Naturaleza para conocer ésta, dominarla y ponerla al servicio del hombre.

Sometió el pasado histórico a una crítica racional, y lo consideró, no como una etapa necesaria en la evolución de la humanidad, sino como un camino extraviado por falta de ilustración.

Trató de transformarlo todo con arreglo a sus principios racionales; el Estado y la sociedad, la moral y la religión, la educación y la economía.

En política produjo el *Despotismo Ilustrado* (Federico II de Prusia, Catalina II de Rusia, María Teresa y José II de Austria).

En religión, combatió radicalmente las creencias e instituciones históricas y profesó predominantemente el deísmo; la moral fue basada en la naturaleza y necesidades de los hombres. Se fomentó la tolerancia, la filantropía y el cosmopolitismo.

Se tuvo una fe ingenua en el progreso continuo de la humanidad, en el sentido de una mayor libertad, dignidad y bienestar para todos los hombres, basado en el desarrollo incesante de las ciencias naturales y de la cultura intelectual.

Su falta de sentido histórico y nacional, su racionalismo que ignoraba la fantasía, el sentimiento y lo irracional en la conducta y la creación humana, y el fracaso en la realidad de sus optimistas esperanzas, produjeron la reacción del romanticismo y de las fuerzas históricas conservadoras y realistas, pero el espíritu de la Ilustración sobrevivió, más o menos transformado, en el liberalismo y en otras corrientes progresistas del s. XIX.

Se le llama también Iluminismo.

El Despotismo Ilustrado

Con este nombre se designa el sistema político adoptado por algunos príncipes europeos que adhirieron a las nuevas ideas.

El déspota ilustrado concibe la monarquía de un modo racional; el Estado es una institución creada por los hombres y no impuesta por Dios.

El monarca se proclamaba “primer servidor de la monarquía”.

La diferencia entre el viejo absolutismo (siglo XVII) y el nuevo (siglo XVIII) es la actitud del monarca.

Impulsaron el progreso y propiciaron reformas políticas y sociales tendientes a mejorar la situación de sus súbditos.

Federico II de Prusia- dio gran impulso a la agricultura y a la industria, y ejerció un control riguroso sobre la nobleza, al tiempo que cargó a la burguesía con altos impuestos. Estableció la igualdad de todos los prusianos ante la ley.

Catalina II de Rusia- esposa de Pedro III de Rusia, asumió el poder al morir éste. Mujer culta e inteligente, amiga de Voltaire y Diderot; fundó la gran Biblioteca de San Petersburgo, inició el Museo Ermitage; acrecentó el poderío de Rusia. Creó la Universidad de Moscú, abolió la tortura y propició la colonización de extensas regiones del territorio imperial.

Si bien mantuvo cordiales relaciones con los intelectuales franceses, redujo a situaciones muy penosas a los campesinos (mujiks). Esto provocó una rebelión de cosacos y campesinos que fue reprimida con gran dureza. Revitalizó el Senado y creó un Consejo Imperial, también se les permitió a las clases libres a intervenir en la elección de ciertos magistrados, con lo cual se obtuvo una cierta descentralización del poder.

Logró consolidar la unidad interna de Rusia y su posición exterior, transformándola en la potencia hegemónica de Europa Oriental

María Teresa y José II de Austria- tendieron a centralizar el poder estatal. Crearon un Consejo de Estado. Sometió la Iglesia al Estado, y al imponer la unidad religiosa, se limitaron los derechos de judíos y protestantes. Se establecieron impuestos generales que afectaron a la nobleza y al clero. Abolió la tortura y se dio nuevo impulso a la educación con la apertura de numerosas escuelas técnicas y comerciales, como también academias militares.

José impuso el alemán como idioma oficial. Abolió la servidumbre de la gleba y las corporaciones. Promulgó el *Edicto de Tolerancia* y autorizó el ingreso a judíos a la universidad. Suprimió las órdenes religiosas contemplativas, por considerarlas inútiles. Implantó el matrimonio civil y determinó que las asambleas religiosas (sínodos) eran independientes del Vaticano. Así, la Iglesia quedó sometida al Estado, y éste era el encargado de las remuneraciones eclesiásticas.

A pesar de las reformas, no pudieron resolver el problema que representaban las distintas nacionalidades del Imperio y que defendían sus tradiciones. Estos grupos se sublevaron en varias ocasiones, frenando el proceso de unificación imperial.

CRONOLOGÍA

1717- Gracias a una donación de una logia en Londres comienza el movimiento de masones internacional.

1720- Balthasar Neuman comienza con las obras de la residencia de Wurzburg.

1723- Johann Sebastian Bach es nombrado maestro de la capilla en la iglesia de Santo Tomás.

1735- Carlos Lineo, científico sueco desarrolla un nuevo sistema para la clasificación de plantas.

1740- Federico II, suprime la tortura en Prusia e instaura el orden al valor “Pour le mérite”.

1743- Austria y Portugal prohíben la masonería.

1745- La amante de Luis XV, Madame Pompadour, gana influencia política.

1748- Con la paz de Aquisgrán termina la Guerra de Sucesión de Austria.

1751- Sale a la calle el primer diario liberal de Alemania, “Vossische Zeitung”.

1752- Benjamin Franklin inventa el pararrayos.

1755- Terremoto de Lisboa.

1756- Nace **Wolfgang Amadeus Mozart**

1760- La zarina Isabel concede a los terratenientes rusos el poder de desterrar a los campesinos rebeldes a Siberia.

1765- James Watt inventa la máquina de vapor.

1768- Se edita la Enciclopedia Británica.

1773- *Boston Tea Party*, los colonos de los futuros EE.UU. lanzan al agua el cargamento de té de varios barcos ingleses, rebelándose así contra la política colonial.

1774- Se fija la frontera sur del Canadá.

1776- Declaración de Independencia de 13 colonias de América del Norte (4 de Julio).

1781- Kant, publica su “**Crítica de la razón pura**”. Johann Heinrich Voss traduce la Odisea de Homero al alemán.

1788- La primera colonia de criminales llega a Australia. El barón Knigge publica su código de comportamiento social.

1789- Estalla la Revolución Francesa.

George Washington, es nombrado primer Presidente de los EE.UU.

1791- Mozart, compone, inspirado en la masonería, “La flauta mágica”.

1792- Francia instaure las bodas civiles.

1792- Francia se declara **República** y decreta el sistema de elección por clases.

1793- Con la ejecución de Luis XVI y María Antonieta, comienza el régimen de terror de Robespierre y Danton hasta 1794.

1796- El médico inglés Edward Jenner lleva a cabo la primera vacunación contra la viruela.

1797- Alois Senefelder desarrolla la litografía.

1804- Napoleón Bonaparte se corona Emperador de Francia.

Promulgación del Código Civil.

Bibliografía

Roland Mousnier (1982) *La Monarquía absoluta en Europa desde el siglo V a nuestros días*. Editorial Gallica.

Breve guía de cómo leer “barroco” de severo sarduy

Maria Rosa Figari

Maria Marta Hovhannesian

Andrea Pontoriero

ALGUNAS CONSIDERACIONES

El autor:

Severo Sarduy (1937-1993), narrador, poeta y ensayista cubano. Nació en Camagüey, donde transcurrió su infancia y adolescencia. En 1960 se trasladó a París, ciudad en la que murió sin haber vuelto nunca a Cuba.

Es autor de libros de poemas, novelas, relatos, ensayos. Entre estos últimos figura *Ensayos generales sobre el Barroco* (1974), México-FCE

Antes de entrar de lleno en el tema que nos ocupa, quisiéramos dar algunas de las tantas, definiciones que se encuentran sobre el Barroco y que nos parecen atinentes mencionar:

- a.- El Barroco es el arte de la Contrarreforma
- b.- El Barroco es un arte eminentemente teatral
- c.- El Barroco es el arte del claroscuro
- d.- El Barroco es el arte de la libertad espacial

Contrarreforma

Es un movimiento dentro de la Iglesia apostólica romana entre los siglos XVI y XVII que intentó revitalizar la Iglesia y oponerse al protestantismo, algunos historiadores prefieren llamarla Reforma católica o Restauración católica. Este movimiento se inicia con:

A.- Concilio de Trento

Es el 19veno. Concilio ecuménico de la Iglesia católica apostólica romana; se congregó en tres etapas entre 1545 y 1563. Convocado con la intención de responder a la Reforma protestante. Definió algunos dogmas, a saber:

- 1.- el hombre tiene libre albedrío e inclinación natural al bien.

2.- la fe se obtiene a través de las Santas Escrituras y se completa con la tradición de la Iglesia. 3.- la misa es un sacrificio y una acción de gracias.

4.- la eucaristía supone una transubstanciación real.

5.- la Iglesia es un instrumento querido por Dios. Guiada por el Espíritu Santo, es santa, católica, romana y apostólica.

También se acordaron procedimientos y disciplinas:

1.- residencia episcopal; los obispos deben residir en las diócesis de la que son titulares.

2.- obediencia del obispo al Papa

3.- condiciones para ser sacerdotes (edad, ciencia adquirida, independencia material)

4.- establece la creación de seminarios episcopales para la formación sacerdotal

5.- invitación a las órdenes a observar sus reglas fundacionales.

El Concilio impartió una dirección al sentido de la Iglesia a fin de poder revitalizarla.

La espiritualidad de la Contrarreforma fue militante y encaminada a la evangelización de los nuevos territorios descubiertos; esto llevó a crear nuevas escuelas confesionales, donde los jesuitas cumplieron un papel destacado. En España esto dio como resultado a los místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

B.- Compañía de Jesús o Jesuitas: Instituto religioso de clérigos regulares, fundado por San Ignacio de Loyola en 1534. Su objetivo es el de difundir la fe católica por medio de la educación y con la frase "A la mayor gloria de Dios". La enseñanza es la principal actividad de esta orden. No solo crean escuelas sino que además tenían a su cargo la dirección de 24 universidades. En el período que estamos tratando, la educación jesuítica se enfocó a fortalecer la fe católica en contra del protestantismo. Si bien la educación que impartían para laicos apuntaba a los nobles y a estudiantes pudientes, en algunos territorios trabajaban en misiones con escuelas para los pobres. En su aspecto misionero, tuvieron actividad en India, Japón, China y en las costas de África.

Las cartas que escribieron los misioneros jesuitas que trabajaban en Canadá, en las que enviaban información de tipo etnológico, histórico y científico, fueron publicadas con el nombre de *Relaciones Jesuíticas*, formando una única y muy valiosa fuente de información referente a los nativos de ese país.

Sin embargo, el trabajo de las misiones jesuíticas más conocido del Nuevo Mundo fue la fundación de las **Reducciones**, siendo las más famosas las de Paraguay. Eran comunidades de indígenas, gobernadas por los jesuitas. Allí, y durante casi 200 años, los jesui-

tas dirigieron un enorme grupo de indígenas, logrando fundar 32 poblados, con una población de aproximadamente 160.000 personas. Enseñaban métodos agrícolas siguiendo las tradiciones autóctonas, artes mecánicas y favorecían el desarrollo del comercio.

La historia de la Compañía de Jesús estuvo marcada por una constante oposición a su labor, especialmente en los países católicos. La devoción que los jesuitas tenían por el Papado les costó una fuerte oposición por parte de los dirigentes de diversos estados. Igualmente, y debido al gran entusiasmo que ponían los jesuitas en todo lo que significaran reformas eclesiásticas, se ganaron la enemistad del clero. La Compañía fue expulsada de diferentes países europeos (en España, por Carlos III, en 1767) hasta que, el 21 de julio de 1773, el papa Clemente XIV publicó la bula *Dominus ac Redemptor* en la que ordenaba la supresión de la Compañía.

El rey de Prusia, Federico II el Grande, y la emperatriz de Rusia, Catalina II la Grande, grandes admiradores de la labor educativa y del conocimiento de los jesuitas, se negaron a aceptar el documento y hacer efectiva la publicación del mismo. En estos países la orden se mantuvo hasta 1814, año en el que el papa Pío VII restauró canónicamente la Compañía. Ante este hecho, también volvieron a cobrar fuerza los grupos religiosos y políticos que estaban en su contra.

C.- Misticismo, un conocimiento inmediato, directo, intuitivo de Dios o de una realidad esencial, adquirido por medio de experiencias religiosas personales. Hay grandes variaciones tanto en la forma como en la intensidad de la experiencia mística. Sin embargo, la autenticidad de tal experiencia no depende de la forma, sino tan sólo del tipo de vida posterior a ella. La vida mística se caracteriza por un aumento de productividad, serenidad y alegría, mientras los aspectos interiores y exteriores armonizan en unión con lo divino.

Santa Teresa de Jesús: fundadora de las Carmelitas Descalzas (rama de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo). Fue canonizada en 1622 y en 1970 nombrada Doctora de la Iglesia. Escribió *Camino de Perfección* por sugerencia de su confesor.

San Juan de la Cruz: estudió en la Compañía de Jesús e ingresó en la Orden de los carmelitos. Fue fundador de Carmelitas Descalzos (contemplación y austeridad extrema). Su poesía se centra en la reconciliación de los seres humanos con Dios a través de una serie de pasos místicos que se inician con la renuncia a las distracciones del mundo.

Comprendido esto, el arte Barroco de la Contrarreforma será un arte católico y cortesano en contraposición a los países que acordaron con la Reforma donde se dará un Ba-

roco protestante y burgués. Y no debemos olvidar a América, donde habrá un Barroco americano principalmente en Perú y México con características propias.

Habiendo hecho estas aclaraciones, debemos decir que, para entender el ensayo de Sar-
duy, tenemos que tener en claro que este autor va a tomar, entre otras disciplinas, la
ciencia de la Cosmología-Astronomía a través de los diferentes cambios que se produje-
ron en ella y que Thomas Kuhn llamará paradigmas⁶⁴, partiendo de la idea de círculo y
concluyendo con la de elipsis. Estas ideas las va a llevar al plano del arte pictórico de la
época que estudia, el Barroco.

Comencemos por el círculo y el paradigma aristotélico-tolomeico.

A.- Platón y la Naturaleza de las Ideas

Filósofo griego fundó en Atenas una escuela llamada Academia, donde incluía materias
como astronomía, biología, matemáticas, teoría política y filosofía. Fue maestro de Aris-
tóteles.

La teoría de las ideas se puede entender mejor en términos de entidades matemáticas.

Un círculo, por ejemplo, se define como una figura plana compuesta por una serie de
puntos, equidistantes de un mismo lugar. Ahora, nadie ha visto en realidad esa figura, lo
que la gente ha visto son figuras trazadas que resultan aproximaciones, más o menos,
acertadas del círculo ideal. Por lo tanto, no son espaciales sino lógicos y aunque el circulo
no se ha visto nunca, el matemático sabe lo que es. Para Platón, por lo tanto, la forma
de círculo existe, pero no en el mundo físico del espacio y del tiempo, sino que existe
como un objeto inmutable en el ámbito de las ideas que solo puede ser conocido por me-
dio de la razón. Las ideas tienen mayor entidad que los objetos en el mundo físico tanto
por su perfección y estabilidad, como por el hecho de ser modelos, semejanzas que dan a
los objetos físicos comunes lo que tienen de realidad. Las formas, circular, cuadrada y
triangular son excelentes ejemplos de lo que Platón entiende por idea. Un objeto que
existe en el mundo físico puede ser llamado círculo, cuadrado o triángulo porque se pa-
rece o "participa de", dice Platón, la idea de círculo, cuadrado o triángulo.

⁶⁴ Paradigmas: "realizaciones científicas universalmente conocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de pro-
blemas y soluciones a una comunidad científica", en el Prefacio de Kuhn, Thomas, (1986) *La estructura de las revoluciones cien-
tíficas*, Madrid, FCE

B.- Aristóteles y la Física o Filosofía natural

Discípulo de Platón. Fundador de su propia escuela, el Liceo.

En astronomía, Aristóteles propuso la existencia de un universo esférico y finito que tendría a la Tierra como centro. La parte central está compuesta por 4 elementos; tierra, aire, fuego y agua. Cada uno de estos elementos tiene un lugar determinado por su peso relativo o "gravedad específica". Cada elemento se mueve de forma natural, en línea recta (la tierra hacia abajo, el fuego hacia arriba) hacia el lugar que le corresponde, en el que se detendrá una vez que lo alcanza.; de esto resulta que, el movimiento terrestre siempre es lineal y siempre acaba por detenerse.

La teoría aristotélica de que el movimiento lineal siempre se lleva a cabo a través de un medio de resistencia, es en realidad, válida para todos los movimientos terrestres observables. Aristóteles sostenía también, que los cuerpos más pesados de una materia específica caen en forma más rápida que aquellos que son más ligeros cuando sus formas son iguales. Este concepto equivocado se aceptó como norma hasta que el físico y astrónomo Galileo Galilei llevó a cabo su experimento con pesos arrojados desde la torre inclinada de Pisa.

Aristarco de Samos: astrónomo griego fue el primero en afirmar que la Tierra gira alrededor del Sol e intentó un método de cálculo de las distancias del Sol y de la Luna desde la Tierra y aunque su método fue correcto, sus cálculos no lo fueron debido a la falta de instrumentos precisos.

C.- Claudio Tolomeo (siglo II d. C.) astrónomo y matemático cuyas teorías y explicaciones astronómicas dominaron el pensamiento científico hasta el siglo XVI. También se reconocen sus aportaciones en matemáticas, óptica y geografía. Posiblemente, Tolomeo nació en Grecia, pero vivió y trabajó en Alejandría, Egipto, durante la mayor parte de su vida.

En su obra "Almagesto", explica el movimiento de los astros de la siguiente manera:

- Suponía que la Tierra era el centro del sistema planetario y que el Sol y la Luna describían circunferencias con movimientos uniformes alrededor de las mismas. En esa época el movimiento circular uniforme se consideraba perfecto.

- Los planetas: Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno, describían también con movimiento uniforme circunferencias teniendo por centro a la Tierra.

Las teorías de Tolomeo fueron aceptadas y enseñadas como artículo de fe por espacio de 14 siglos, hasta que se anunciaron las de Copérnico.



En el siglo I d.C., Claudio Tolomeo planteó un modelo de Universo con la Tierra en el centro. Cada cuerpo celeste giraba en un pequeño círculo denominado epiciclo, centrado en un punto que giraba a su vez alrededor de la Tierra en un gran círculo denominado deferente. El modelo representaba los movimientos de los cuerpos celestes de una forma bastante precisa, pero no ofrecía una explicación física de ellos. El modelo de Tolomeo fue aceptado durante más de mil años.

SISTEMA COPERNICANO

A.- Nicolás Copérnico (1473-1543), astrónomo polaco, conocido por su teoría según la cual el Sol se encontraba en el centro del Universo y la Tierra, que giraba una vez al día sobre su eje, completaba cada año una vuelta alrededor de él. Este sistema recibió el nombre de **heliocéntrico** o centrado en el Sol.

La mayoría de sus seguidores servían a la corte de reyes, príncipes y emperadores. Fue objeto de numerosas críticas en especial de la Iglesia por negar que la Tierra fuera el centro del Universo.

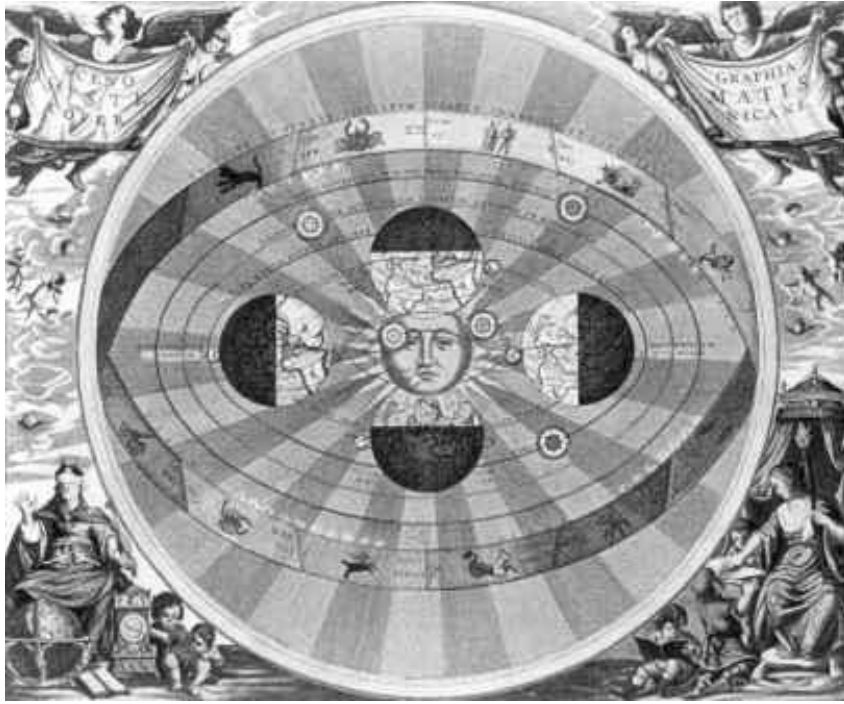
- Explicaba el movimiento de los planetas, suponiendo que el sol permanecía inmóvil y que la Tierra y los demás planetas giraban de Oeste a Este alrededor de él, describiendo circunferencias.

- Explicó el movimiento aparente de las estrellas diciendo que la Luna giraba alrededor de la Tierra como un satélite de ésta y que a su vez la Tierra giraba sobre su propio eje.

Las objeciones que se le hicieron a sus concepciones pudieron ser refutadas, años más tarde (1610) gracias al invento del anteojo astronómico de Galileo.

En el Sistema Copernicano el movimiento de los planetas está sujeto a las siguientes leyes:

- Los planetas describen orbitas circulares alrededor del sol.
- La Tierra es un planeta que gira alrededor de su eje
- El Sol está ligeramente desplazado del centro de la órbita terrestre.



Esta visión del Sistema Solar contradecía el modelo geocéntrico de Tolomeo, que había sido aceptado desde el siglo II. En el modelo de Tolomeo, la Tierra está fija en el centro del Sistema Solar y el Sol, la Luna y los planetas, que son de una naturaleza bastante distinta a la de la Tierra, giran alrededor de ella. Aunque era casi tan complejo como el modelo de Tolomeo, el sistema de Copérnico fue consiguiendo aceptación poco a poco. El éxito llegó a comienzos del siglo XVII, debido a los descubrimientos hechos con el nuevo telescopio astronómico y el desarrollo de una nueva física.

B.- Sistema de Tycho Brahe

Tycho Brahe (1546-1601), astrónomo danés que realizó numerosas y precisas mediciones astronómicas del Sistema Solar y de más de 700 estrellas. Brahe acumuló más datos que los que se obtuvieron en todas las demás mediciones astronómicas realizadas hasta la invención del telescopio, a principios del siglo XVII.

Como las observaciones hechas por Brahe, con instrumentos que él mismo inventaba, no le permitían comprobar los cambios de posición de las estrellas, rechazó la Teoría de Copérnico. Las observaciones se hacían a simple vista.

Tycho Brahe trató de explicar el movimiento de los astros del Sistema Solar mediante una teoría que resultaba intermedia entre la de Tolomeo y la de Copérnico, pues suponía como el primero

que la Tierra es el centro del Universo, y como el segundo, que todos los demás planetas giran alrededor del Sol.

Sus leyes son las siguientes:

- Los planetas describen orbitas circulares alrededor del Sol.
- El Sol gira alrededor de la Tierra describiendo en un año una circunferencia
- La Luna gira alrededor de la Tierra

Este sistema nunca fue ampliamente aceptado, pero dichas observaciones hechas durante más de 20 años, permitieron a su discípulo Kepler, confirmar y perfeccionar la hipótesis heliocéntrica de Copérnico.

Crisis del paradigma viejo, se va gestando uno nuevo

Descubrimiento del anteojo astronómico de Galileo

A.- Galileo (Galileo Galilei) (1564-1642), físico y astrónomo italiano que, junto con el astrónomo alemán Johannes Kepler, comenzó la revolución científica que culminó con la obra del físico inglés Isaac Newton.

Su nombre completo era Galileo Galilei, y su principal contribución a la astronomía fue el uso del telescopio para la observación y descubrimiento de las manchas solares, valles y montañas lunares, los cuatro satélites mayores de Júpiter y las fases de Venus. En el campo de la física descubrió las leyes que rigen la caída de los cuerpos y el movimiento de los proyectiles.

En la historia de la Cultura, Galileo se ha convertido en el símbolo de la lucha contra la autoridad y de la libertad en la investigación.

Enterado que, en los comienzos del 1600, un holandés (Lippeshey) había construido anteojos de aumento, Galileo se ocupó por su cuenta de los principios ópticos y logró construir, con sus propias manos, los primeros anteojos astronómicos que permitían ver la superficie de planeta, en un tamaño 1.000 veces mayor que a simple vista. Este invento permitió comprobar las teorías de Copérnico y visualizar las fases de Venus.

No se admitía que la Tierra girara sobre sí misma, porque no se tenía ninguna impresión directa de ese movimiento y esta resistencia en admitir el movimiento de rotación de la Tierra, fue vencida por Galileo al poner de manifiesto por primera vez, con su telescopio, que el Sol giraba alrededor de uno de sus diámetros, cosa que logró al observar el movimiento de las manchas solares.

Dedujo que si un cuerpo tan grande como el Sol, giraba alrededor de un eje podía hacerlo otro más pequeño como lo es la Tierra.

Aceptó el Sistema Heliocéntrico de Copérnico, donde los planetas describen orbitas circulares alrededor del Sol.

Se lo acusó de atacar las verdades de los Libros Sagrados y la Inquisición lo obligó a retractarse. No obstante antes de abandonar la sala donde se lo había juzgado, golpeó con un pie el suelo y dijo: "Eppur si muove" (sin embargo se mueve).

B.- Leyes de Kepler

Johannes Kepler (1571-1630), astrónomo y filósofo alemán, famoso por formular y verificar las tres leyes del movimiento planetario conocidas como leyes de Kepler.

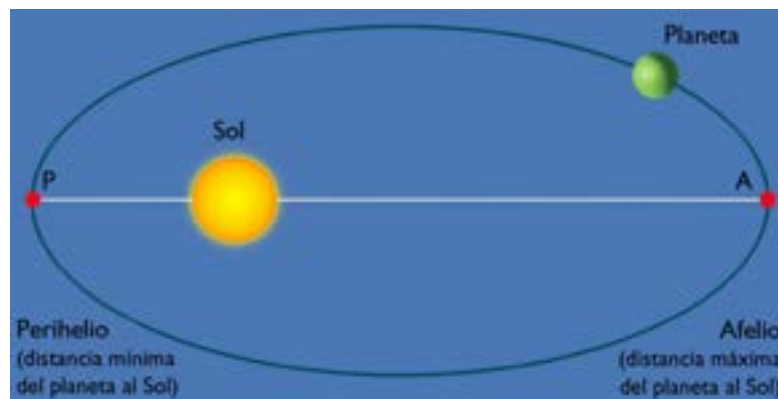
La hipótesis del movimiento circular uniforme de los planetas alrededor del Sol sentada por Copérnico, presentaba una contradicción en el caso del movimiento de la Tierra, pues de acuerdo con esa hipótesis resultaba inexplicable la desigualdad de las estaciones.

Leyes:

- La órbita de un planeta alrededor del Sol es una elipse.

- La línea recta que une el centro de un planeta con el centro del Sol barre áreas iguales en intervalos de tiempo iguales a medida que el planeta hace su recorrido; por lo tanto, el planeta se mueve más rápido cuando está más cerca de Sol que cuando está más alejado.
- El cuadrado del periodo orbital de cada planeta alrededor del Sol es igual en años al cubo de la distancia media desde el centro de la Tierra, calculado en unidades astronómicas.

Respecto de la 1ra. Ley, conviene tener en cuenta que las elipses son de pequeña excentricidad, vale decir que se asemejan a una circunferencia.



C.- Paradigma cartesiano-newtoniano

Isaac Newton (1642-1727), matemático y físico británico, considerado uno de los más grandes científicos de la historia, que hizo importantes aportaciones en muchos campos de la ciencia. Sus descubrimientos y teorías sirvieron de base a la mayor parte de los avances científicos desarrollados desde su época. Newton fue, junto al matemático alemán Gottfried Wilhelm Leibniz, uno de los inventores de la rama de las matemáticas denominada cálculo. También resolvió cuestiones relativas a la luz y la óptica, formuló las leyes del movimiento y dedujo a partir de ellas la ley de la gravitación universal.

Leyes del movimiento

- La primera ley de Newton afirma que si la suma vectorial de las fuerzas que actúan sobre un objeto es cero, el objeto permanecerá en reposo o seguirá moviéndose a velocidad constante.
- La segunda ley de Newton relaciona la fuerza total y la aceleración.
- La tercera ley de Newton afirma que cuando un objeto ejerce una fuerza sobre otro, este otro objeto ejerce también una fuerza sobre el primero.

Ley de la gravitación universal

Dos cuerpos se atraen con una fuerza que es proporcional a sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de sus distancias.

La gravitación universal, muestra cómo a todos los cuerpos en el espacio y en la Tierra les afecta la fuerza llamada gravedad.

René Descartes (1596-1650), filósofo, científico y matemático francés, considerado el fundador de la filosofía moderna.

Considerado el primer filósofo moderno, René Descartes utilizó la ciencia y las matemáticas para explicar y pronosticar acontecimientos en el mundo físico. Su famosa frase "Cogito, ergo sum" ("Pienso, luego existo") fue el punto de partida que le llevó a investigar las bases del conocimiento. Descartes desarrolló el sistema de coordenadas cartesianas para ecuaciones gráficas y figuras geométricas. Los mapas modernos utilizan todavía un sistema de cuadrícula que puede ser trazado volviendo a las técnicas gráficas cartesianas.

Partiendo del principio de que la clara conciencia del pensamiento prueba su propia existencia, mantuvo la existencia de Dios. Dios, según la filosofía de Descartes, creó dos clases de sustancias que constituyen el todo de la realidad. Una clase era la sustancia pensante, o inteligencia y la otra la sustancia extensa o física. Ideó la doctrina de los vórtices o torbellinos de materia etérea, en la que el espacio estaba pleno de materia, en diversos estados, girando alrededor del Sol.

Hasta aquí hemos visto cómo fue variando del paradigma científico Aristotélico- Tolomérico hasta concluir en el paradigma científico Cartesiano-Newtoniano

Continuando, vemos que:

Severo Sarduy utiliza el ejemplo del Santo Sudario y la arquitectura de Guarini con la capilla del Santo Sudario, sobre todo su cúpula, para demostrar la vocación pedagógica de la Iglesia en el Barroco católico.



Santo Sudario de Turín, lienzo de lino de 4 m (expuesto desde 1578 en una capilla adyacente a la catedral de Turín) que durante siglos muchos católicos han identificado con el sudario con que fue envuelto Jesucristo tras ser bajado de la cruz por José de Arimatea. En sus partes anterior y posterior parece conservar las marcas o impresiones que habría dejado un hombre tras ser crucificado, coronado con espinas, azotado y con el costado atravesado por una lanza (torturas sufridas por Jesucristo durante su Pasión). Algunos documentos apuntan a que esta sábana era ya conocida en Francia a mediados de la década de 1360, pero

otras pruebas circunstanciales retrotraen el conocimiento de su existencia a Palestina en tiempos de Jesús.

El interés científico por la reliquia comenzó en 1898. Al principio se creyó que las impresiones estaban pintadas. Sin embargo, al ser fotografiadas, las imágenes dieron muestras de tal realismo que refutaron un posible fraude; los expertos declararon que ningún artista podía lograr el grado de realismo revelado por las fotografías. Los primeros análisis científicos importantes del Santo Sudario fueron realizados en 1978. En 1988, las pruebas de laboratorio determinaron que la tela había sido fabricada en el siglo XIV y que, en consecuencia, no podría haber sido el sudario de Jesucristo. Los científicos no

hallaron pruebas concluyentes para explicar cómo se formaron las imágenes. Sin embargo, para muchos católicos de todo el mundo el sudario sigue siendo digno de veneración. Las revelantes imágenes aportadas por las fotografías de las impresiones existentes en el denominado Santo Sudario de Turín eran de un realismo asombroso. No obstante, todavía existe un enconado debate entre los devotos que aseguran que reflejan la faz de Jesucristo (en tanto que dicho lienzo habría sido su último sudario) y los científicos que niegan tal posibilidad.

Guarino Guarini (1624-1683), arquitecto italiano que destacó en la época barroca por sus proyectos complejos e imaginativos.

Pasó en Turín la mayor parte de su vida y allí reconstruyó la capilla “della Santa Sindone” (capilla del Santo Sudario, 1667-1694), una especie de camarín sobre base circular, cubierto por una cúpula cónica de base octogonal compuesta por nervaduras segmentadas, que se traman imitando las labores de cestería. Su capilla del Santo Sudario (1667-1694), destruida por un incendio en 1997, presentaba una elevada cúpula de complicadas formas geométricas, inspiradas en los edificios islámicos. Los palacios proyectados por Guarini destacan por sus fachadas ondulantes. Las fantasías arquitectónicas del maestro piamontés sirvieron de ejemplo para gran parte del barroco europeo, sobre todo en Austria y Baviera.

Guarini⁶⁵ transporta al plano artístico el procedimiento de la arquitectura como determinante de espacio. En la Iglesia de San Lorenzo en Turín realiza su concepción en las dos cúpulas, la que cubre el cuerpo de la iglesia y la que está sobre el altar, retomando los esquemas del arte árabe español precisamente de la catedral de Sevilla. Este retorno hacia una temática antigua no tiene ningún valor de *revival*, sino simplemente un valor de aceptación indiscriminada de valores formales y espaciales del pasado como objeto de análisis, independientemente de la elección de gusto, que hasta ese momento había llevado a los arquitectos a limitar el ámbito de las propias experiencias formales del arte del clasicismo.



uitectó



Cúpula de la Iglesia de San Lorenzo (1668-1687), Turín. El sentimiento Barroco de lo misterioso y de lo infinito es resuelto por Guarini por medios arquitectónicos. La visión de infinito la consigue creando un entramado de arcos secantes que forman en su centro una estrella a través de la cual penetra una luz deslumbrante que produce una sensación de espiritualidad. El autor consigue a través de las estructuras crear una sensación de espacio ilimitado

Como se ve, la cúpula es el resultado de una serie de arcos que se entrecruzan a la vista, creando así un "transparente", esto es, una estructura hacia la luz que viene de lo alto de la linterna y que es refractada por esos elementos.

La forma de Guarini, que, sin embargo, tiene una funcionalidad interna propia fundada sobre una búsqueda geométrica sumamente compleja y que se extiende hasta la geometría proyectiva, es siempre una forma ornamentadísima, es una forma que, puede decirse, tiene horror al vacío, pues cada punto de esta forma debe poseer una evidencia fenoménica.

Esta es la razón por la cual, en la arquitectura de Guarini, que aparentemente y según sus premisas lógico matemáticas, debería ser casi desnuda, casi experimental, encontramos, en cambio, una profusión de ornamentación casi excesiva. Se trata a menudo de una ornamentación extraña, nueva espacialmente en su constitución formal, pues su finalidad es justamente la de la revelación fenoménica, punto por punto, de la forma que determina el espacio.

La obra tal vez más importante de Guarini es la cúpula de la Capilla de la Sindone en la catedral de Turín, como se ve en el próximo cuadro, que desarrolla muy claramente la temática de la cúpula de San Lorenzo; es más, se nota aquí cómo la estructura de arcos aislados entrecruzados se halla relacionada con las fuentes de luz, tal como se manifiesta en el casquete de la cúpula. A cada vano de entrecruzamiento, a cada intervalo de la cúpula que representa un rechazo continuo de línea a línea y una continua irradiación y mutación de las direcciones espaciales, corresponde una fuente luminosa.

Donde se puede verificar de manera más exacta estas premisas es en el más importante de los edificios civiles construidos por Guarini, el Palacio Carignano, en Turín. Debe te-

nerse en cuenta que Turín, por su situación política de centro en gran crecimiento entre 1600 y el 1700, y por una cierta autonomía con respecto a los grandes poderes que dominaban otras zonas de Italia, es posiblemente la primera ciudad que consigue un orden urbanístico bien preciso.



Este palacio, residencia de los príncipes de Saboya, está construido completamente en ladrillo y llama la atención la forma de los elementos compositivos, por ejemplo, las ventanas. Es una forma que aparece como modelada en la misma masa del ladrillo, con un movimiento absolutamente libre, que anticipa ya las libres formas del rococó, y que, sobre todo, no tiende a determinar un marco plástico del vacío de la ventana- o sea una contraposición de relieve plástico con la perspectiva del vacío de la ventana-, sino que tiende a crear alrededor de ese vacío algo así como un ritmo, ondas rítmicas que conectan lleno y vacío por medio

del libre movimiento de la línea que, correspondiendo a su vez a los relieves del ladrillos, produce efectos de luz y sombra.

Guarini siente la necesidad de fenomenizar en la luz cada punto del espacio.

Para la arquitectura clásica el espacio era una estructura ideal que determinaba por analogía la estructura material de la obra arquitectónica, transformando la obra arquitectónica en una revelación, un fenómeno derivado de las leyes supremas del universo, y sobre todo de las leyes estáticas del universo. Esa concepción que tenía valor universal y satisfacía todo el pensamiento humano, y que encontraba su manifestación sensible en la arquitectura, en esta época ya no tiene validez. En cambio, existe ahora una arquitectura que, al determinar cada vez formalmente el espacio, crea un espacio visual que no responde a ningún concepto predeterminado y puede también ser en cierto sentido independiente de las concepciones espaciales elaboradas por la ciencia y que parecen adaptarse cada vez menos a una manifestación visual sensible. Pero al mismo tiempo,

ese espacio que el artista determina con el desarrollo del propio proceso es un espacio real, material, concreto, un espacio en el cual la luz es verdaderamente una sustancia, un Rayo que incide en un punto y determina desde allí sombras; además, es un espacio en el cual se existe, porque no es un espacio deducido de una idea del cosmos, sino que el artista mismo lo ha vivido, creándolo, formándolo; el artista mismo lo ha determinado según lo que podríamos llamar el ritmo de la propia existencia.

Y traduciendo estas manifestaciones en términos de filosofía moderna, podríamos decir que lo que sucede aquí es la trasposición de un espacio metafísico a un espacio existencial.

AUTORES QUE NOMBRA SARDUY

Paolo Uccello (1397-1475), pintor renacentista italiano cuyo verdadero nombre era Paolo di Dono, destacado por sus innovaciones en el uso de escorzos⁶⁶ y de la perspectiva lineal.⁶⁷

Leon Battista Alberti (1404-1472), arquitecto y escritor italiano, fue el primer teórico del arte del renacimiento, y uno de los primeros en emplear los órdenes clásicos de la arquitectura romana. Estudió las leyes de la perspectiva que había desarrollado Brunelleschi. Como explicara en su tratado *Della Pittura* (1436), estas leyes serían fundamentales para la pintura de su época y de las venideras. Alberti participó plenamente en la vida literaria florentina, y defendió el uso del italiano frente al latín. Nicolás V, le encargó el proyecto de reconstrucción de la basílica de San Pedro en el Vaticano.

Aunque sus edificios están entre los más importantes de la arquitectura renacentista, se destacó más como teórico que como constructor. Proyectaba todos los elementos con detalle, pero nunca participó en la construcción real de sus edificios. Impuso una pureza clásica.

Giordano Bruno (c. 1548-1600), filósofo y poeta renacentista italiano cuya dramática muerte dio un especial significado a su obra.

⁶⁶ Escorzar: representar, acortándolas, según las reglas de la perspectiva [las cosas] que se extienden en sentido muy oblicuo al plano de papel o lienzo

⁶⁷ En la perspectiva lineal podemos percibir que las líneas paralelas, como las líneas blancas trazadas en la ruta, convergen a gran distancia en un punto situado en el horizonte. Las personas utilizamos nuestros conocimientos de perspectiva lineal para poder valorar mejor las distancias de los objetos.

Su nombre de pila era Filippo, pero adoptó el de Giordano al ingresar en la Orden de Predicadores; con estos frailes estudió la filosofía aristotélica y la teología tomista. Pensador independiente de espíritu atormentado, abandonó la orden en 1576 para evitar un juicio en el que se le acusaba de desviaciones doctrinales e inició una vida errante que le caracterizaría hasta el final de sus días.

Visitó Génova, Toulouse, París y Londres, donde residió dos años, desde 1583 hasta 1585, bajo la protección del embajador francés. Fue el periodo más productivo de su vida ya que durante estos años escribió *La cena de las cenizas* (1584) y *Del Universo infinito y los mundos* (1584), así como el diálogo *Sobre la causa, el principio y el uno* (1584). En otro poético diálogo, *Gli eroici furori* (Los furores heroicos, 1585), ensalza una especie de amor platónico que lleva al alma hacia Dios a través de la sabiduría.

En 1592, Moncenigo denunció a Bruno ante la Inquisición que le acusó de herejía. Fue llevado ante las autoridades romanas y encarcelado durante más de ocho años mientras se preparaba un proceso donde se le acusaba de blasfemo, de conducta inmoral y de hereje. Bruno se negó a retractarse y en consecuencia fue quemado en una pira levantada en Campo dei Fiori el 17 de febrero del año 1600.

Las teorías filosóficas de Bruno combinan y mezclan un místico neoplatonismo y el panteísmo. Creía que el universo es infinito, que Dios es el alma del universo y que las cosas materiales no son más que manifestaciones de un único principio infinito. Bruno es considerado como un precursor de la filosofía moderna por su influencia en las doctrinas del filósofo holandés Baruch Spinoza⁶⁸ y por su anticipación del monismo del siglo XVII.

Torquato Tasso (1544-1595), poeta italiano, considerado el más destacado del renacimiento italiano, y autor del extenso poema épico *Jerusalén liberada*. En 1575 Tasso finalizó su poema épico sobre la Primera Cruzada, *Jerusalén liberada* (1581). Obra cumbre de la tradición literaria renacentista; en ella Tasso intenta reavivar la poesía épica clásica y reconciliarla con las exigencias religiosas de la Contrarreforma.

Asamblea infernal.⁶⁹

(Fragmento)

⁶⁸ Filósofo y teólogo holandés, buscaba el conocimiento a través de la razón deductiva más que por la inducción a partir de la experiencia sensorial. Spinoza aplicó el método teórico de las matemáticas a otras esferas de investigación. Siguiendo el modelo de los Elementos de geometría de Euclides, la *Ética* (1677) de Spinoza desarrollaba un análisis de la moral y la religión en definiciones, axiomas y postulados.

⁶⁹ Fuente: Jünemann, Guillerno, Antología Universal, Friburgo:Herder 1910

Canto IV

*Llama á quien moran en la sombra eterna,
De la tartárea trompa el rebramar:
Treme la inmensa lóbrega caverna;
Rimbomba el ara ciega á su tronar.
No ruge tanto en la región superna
El trueno cuando estalla el fulminar;
Ni tal retiembla nunca la honda tierra,
Cuando, en vapores grávida, se cierra.*

*Turba varias de dioses infernales
Hacia la puerta vuelan elevada
¡Oh qué rostros! ¡qué horrores abismales!
¡cuánto terror y muerte en su mirada!
Huellan la tierra allí plantas ferales,
La sien por haz de serpes circundada;
Van arrastrando cola gigantea,
Que se anuda, repliega, serpentea.*

Caravaggio (1573-1610), pintor italiano, uno de los exponentes más destacados de la escuela naturalista que surgió en Italia como oposición a la corriente manierista triunfante durante el siglo XVI. En sus cuadros, tanto profanos como religiosos, no utilizó otro modelo más que la cruda realidad sin someter a los personajes a proceso alguno de idealización. Esta forma de tratar las composiciones religiosas atrajo la atención de la Contrarreforma por su carácter devocional que facilitaba la identificación de los fieles con los modelos de santidad, aunque, en algún caso, la excesiva vulgaridad de aquellos le valió algún problema con la Iglesia. Fue asimismo muy importante su utilización del claroscuro para imprimir dramatismo a sus obras.

Su verdadero nombre era Michelangelo Merisi y nació el 28 de septiembre de 1573 en la ciudad de Caravaggio (Lombardía), de donde tomó su sobrenombre. Tras la prematura muerte de su padre quedó bajo la tutela de su tío, quien le permitió trasladarse a Milán en 1584 para entrar como discípulo en el taller de Simone Peterzano. En las obras de estos primeros años de formación ya se puede observar esa concentración en el tema prin-

cipal del cuadro que se convertiría en el sello inconfundible de este artista. Hacia 1589 viajó a Roma y, tras permanecer algún tiempo enfermo en el hospital de Nuestra Señora de la Consolación, entró a trabajar en el taller del pintor manierista Giuseppe Cesari, también conocido como el caballero de Arpino. De su primera época se conservan varias obras, como el *Baco joven* (c. 1590, Galería de los Uffizi, Florencia). *Muchacho con cesto de frutas* (c. 1590, Galería Borghese, Roma), *Descanso en la huida de Egipto* (1590, Galería Doria Pamphili, Roma) y *David vencedor de Goliath* (Museo del Prado, Madrid).

Dentro de la pintura de género (escenas de la vida cotidiana) se conoce el cuadro titulado *Los músicos* (1591-1592, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York), realizado para su primer mecenas importante: el cardenal Francesco María del Monte. Escenas como *La buenaventura* (1594, diferentes versiones en el Museo del Louvre, París, y en el Museo Capitolino, Roma) ejercieron una atracción especial sobre los seguidores del artista.

La pintura de Caravaggio alcanzó su madurez alrededor de 1600, cuando se le encargó la decoración de la capilla Contarelli, en la iglesia de San Luis de los Franceses, Roma, con tres escenas de la vida de San Mateo: *San Mateo y el ángel*, *Martirio de San Mateo* y *Vocación de San Mateo* (1599-1600). En este último, San Mateo aparece rodeado de un grupo de personas ocupadas en contar monedas y ataviadas a la moda de la época. Un rayo de luz irrumpe violentamente en la estancia por encima de la figura de Jesucristo, quien señala al santo con gesto autoritario. Alrededor de 1601, Caravaggio recibe su segundo encargo importante, el de pintar la *Conversión de san Pablo* y la *Crucifixión de san Pedro* para la capilla de Santa María del Popolo de Roma.

Caravaggio tuvo una vida turbulenta debido a su temperamento violento y pendenciero, que le condujo a ser arrestado y encarcelado en varias ocasiones. En 1606, fue acusado de asesinato y huyó de Roma a Nápoles. Allí pasó varios meses realizando obras como la *Virgen del Rosario* (1607, Kunsthistorisches Museum, Viena), que fue crucial para la evolución del barroco entre los artistas de esa ciudad. A finales de 1607 viajó a Malta, donde fue nombrado caballero de la Orden de Malta y pintó el retrato del gran maestre de la orden *Alof de Wignacourt* (1608, Museo del Louvre). En octubre de 1608 huyó de nuevo, esta vez a Siracusa, en Sicilia. Allí pintó varios lienzos de gran tamaño entre los que se incluyen el *Entierro de santa Lucía* (1608, Iglesia de Santa Lucía, Siracusa) y una

Resurrección de Lázaro (1609, Museo Nacional de Mesina). En estas obras predominan los tonos oscuros y la utilización de la luz para conseguir efectos pictóricos de gran dramatismo. En 1610, de vuelta en Nápoles, fue herido durante una reyerta, y el 18 de julio de ese mismo año murió en Porto Ercole, Toscana, a causa del hambre y la malaria cuando trataba de regresar a Roma.

Aunque la utilización del claroscuro y de modelos extraídos de la vida cotidiana ya había sido frecuente durante el siglo anterior en el arte del norte de Italia, Caravaggio aportó intensidad dramática y sentido devocional a su pintura y tuvo una gran influencia en el desarrollo del barroco en Roma. A pesar de que sostenía que la naturaleza era su único maestro, es obvio que estudió y asimiló los estilos de los maestros renacentistas, especialmente el de Miguel Ángel.

El estilo tenebrista de Caravaggio, caracterizado por el modelado escultórico de las figuras, la composición en diagonal, la ausencia de elementos superfluos, la fidelidad al modelo natural y el tratamiento dramático de la luz con fines expresivos, fue decisivo en el arte de su época. No tuvo discípulos, pero a lo largo del siglo, tanto en Italia como en otros países, floreció una escuela derivada de su estilo naturalista.

La Conversión de San Pablo

Una de las peculiaridades de este cuadro, es que el motivo central de la composición es el cuerpo del caballo en lugar de la figura del santo. Fue pintada en 1601 y se encuentra en la capilla Cerasi de Santa María del Popolo de Roma.



La conversión de San Pablo



HANS HOLBEIN. *Los Embajadores*

La pintura representa a dos embajadores franceses: Jean de Dinteville, seigneur de Polisy (1504-1565), y Georges de Selve, obispo de Lavour (1509-1542). Ambos personajes aparecen retratados a tamaño natural, parados frente a una mesa sobre la cual se extiende un paño oriental. Detrás de ellos cuelga una cortina de seda. El piso es de mármol y sus decoraciones son una reproducción de los mosaicos de la abadía de Westminster. Los objetos sobre la mesa han sido escogidos cuidadosamente: arriba, un globo celeste, instrumentos astronómicos, un libro, un cuadrante solar. Abajo, un globo terrestre, una escuadra, un compás, un laúd y dos libros: *L'Arithmétique des Merchands* de Petrus Apianus (Ingelsatdt, 1527) y *Gesangbüchlein* de Johann Walter (Wittemberg, 1524) abiertos en un coral de Lutero. En la esquina izquierda aparece suspendido un objeto extraño, flotando sobre el suelo. De frente, parece un hueso o una concha marina; pero, en realidad, se trata de una distorsión visual, de una anamorfosis de un cráneo humano

Neoclasicismo

1770-1830

Maria Rosa Figari

Maria Marta Hovhannessian

Siguiendo la máxima de la Ilustración, que concedía absoluta prioridad a la concepción del mundo por medio de la comprensión, los artistas también exigieron un arte puro guiado por la razón. Su modelo fue, una vez más, la antigüedad clásica.

La nueva inspiración en el arte de la antigüedad le concedió a este estilo el nombre de neoclasicismo.

Debido a intensa actividad en el campo arqueológico, se descubre la sepultada cultura etrusca; las excavaciones arqueológicas revelan, milagrosamente conservadas, las ciudades de Pompeya y Herculano, con su arquitectura y sus bellísimas pinturas murales; la antigüedad griega y romana volvió a ocupar el centro de atención de los artistas de mediados del s. XVIII y Roma se convirtió en el centro espiritual y en el lugar de encuentro de los neoclasicistas. Sin embargo, los pintores, solamente usaron las formas y contenidos como un modelo estético para expresar la ideología de su tiempo.

El neoclasicismo marca una incisión en la historia del pensamiento. Ante él se presenta una visión del mundo que ya no tiene nada en común con los valores transmitidos por el Renacimiento. La Ilustración, la Revolución Industrial y la caída de las monarquías absolutistas habían traído consigo un cambio en la concepción de Dios, del mundo y del hombre. Este cambio se vio también en el arte: las pinturas sacras, que hasta el barroco fueron las predominantes, ahora, desaparecieron casi por completo; la historia sustituyó a la mitología por temas de la antigüedad y por visiones del mundo de la burguesía.

El arte se convirtió en una cuestión pública, sobre todo después de la Revolución Francesa. La colección privada del monarca se expuso en uno de los primeros museos públicos.

Cada artista elegía sus motivos y les daba una expresión que se correspondía con su visión de las cosas.

A pesar del realismo prácticamente fotográfico que distingue las obras neoclásicas, el idioma de las formas no posee una atmósfera pintoresca.

La obra de arte del neoclasicismo, que nació del espíritu del racionalismo de la Ilustración, se entendió como la representación artística de una concepción intelectual, motivada en David principalmente por el desarrollo político. En este sentido puede afirmarse que las pinturas neoclásicas son puramente representaciones ideológicas.

Puede comprenderse esta época como cerrada en sí misma. Principalmente es una variante de las reacciones contra el Barroco y el Rococó.

El encumbramiento de Napoleón, contribuyó en forma determinante a la divulgación del estilo neoclásico, puesto que los ideales políticos de Bonaparte y los ideales artísticos de la época coincidían en su evocación del mundo antiguo; la gloria del imperio del César es la que se impone. Napoleón es, para los artistas contemporáneos suyos, el gran héroe que hay que celebrar. Estos artistas narrarán en tono épico y dramático sus hazañas y los arcos de triunfo que le son dedicados, tendrán la monumentalidad de los arcos de honor levantados a Augusto. Lo que se ve en este período, es que detrás de estos artistas se siente el deseo de alcanzar la eterna proporción clásica y la presencia de un ideal renovado.

Finalmente, la unidad de arte se rompió en las postrimerías del s. XVIII. Desde entonces diferentes estilos artísticos convivieron paralelamente. Casi al mismo tiempo, se desarrolló un estilo pictórico que antepuso una forma idealizada de los sentimientos al cálculo racionalista: el romanticismo. Aunque la aplicación específica de ambos (neoclasicismo y romanticismo) en las diversas áreas (literatura, música, pintura, teatro) y en los diversos países produce resultados variados de acuerdo a las circunstancias históricas y geográficas de cada uno.

PINTURA

Jacques Louis David (1748/1825)- El juramento de los Horacios. Como ningún otro artista, se involucró en la política de su país y su arte no puede comprenderse sin tener en cuenta el ambiente de comienzos de la Revolución Francesa y de la era napoleónica. La mezcla de un impulso artístico y político creó un nuevo estilo para las formas de expresión artísticas, que se despidieron de la libertad del arte sin una finalidad determinada. Este cuadro lo convirtió en el máximo representante del neoclasicismo revolucionario. El cuadro es una expresión de las exigencias morales y revolucionarias de incorporación personal, sentimiento del deber ciudadano y de patriotismo entusiasmado.

En Las Sabinas, las escenas de mayor tensión dramática son resueltas por David en composiciones de extremo rigor formal, donde cada gesto y cada detalle se insertan en una calibrada organización de la escena y las figuras tienen un nítido relieve escultórico.

En la Consagración de Napoleón en Nuestra Señora de París, la evocación es claramente romana celebrando un acontecimiento contemporáneo donde el héroe conserva la solemnidad de un emperador con su corona de laureles. Se ha auto coronado y corona a su emperatriz sin que la Iglesia intervenga en esto.

Jean Auguste Ingres (1780/1867)- La bañista de Valpinçon . Fue un dibujante excelente que sometió a la pintura a una exacta observación y posterior representación de la naturaleza. Fijó toda su atención en el contorno de las formas (creyendo que de ahí surgía la pureza, la belleza y el esplendor), donde un sutil juego de claroscuros parecen animar una especie de inquietud interna . El cuerpo ya no es más un modelo aristocrático que se deba pintar como si fuera una estatua antigua; ha recobrado consistencia y color, se ha humanizado de nuevo.

El talento de Ingres se revela mejor en las composiciones de los desnudos femeninos que en los cuadros de historia. En la pintura El baño turco (la última y la de más perfecta elaboración de un tema que ha tratado a través de toda su obra), las figuras se enlazan unas con otras en fluidos arabescos, en un puro juego lineal y las pocas notas de color (una tela que cubre una cabeza, la mancha brillante de un tapiz o un almohadón) hacen resaltar más la pureza deslumbrante de los cuerpos femeninos.

Abandonó la pintura del interior y rellenó las superficies con un delicado esmalte cromático. Posteriormente esta concepción causó discusiones públicas con los románticos, sobre todo con Delacroix, que postulaba en favor de una pintura guiada por los sentimientos.

En la intersección de esta época de transición y fuera de una etiquetación estilística determinada se encuentra el pintor Francisco de Goya.

Francisco de Goya

Español. Aunque su pintura está llena de la dramática luminosidad y del fulminante colorido del barroco, sus temas son terrenales, comprometidos y un denunciante de la situación de un país socialmente atrasado.

De todas maneras, no fue un apasionado del neoclasicismo.

Intentó descubrir en sus imágenes las extravagancias, necesidades, engaños y vicios de la sociedad, así como sacar a la luz la ignorancia y la vacuidad del individuo, haciendo uso de la caricatura. Sus temas surgían de la idea y no de la naturaleza. En La maja desnuda rompió con la tradicional forma de pintar desnudos del Renacimiento, pues no la presenta con ninguna alegoría mitológica o religiosa. En realidad pintó dos cuadros de la maja La maja vestida y La maja desnuda. Las dos en la misma pose, siendo la misma mujer.

Majoismo, representa una mentalidad determinada y un estilo de vida orgulloso o que se distanciaba en gran medida de la creencia en la autoridad y de la dependencia del individuo de las instituciones estatales. El mismo pertenecía a esta capa social popular.

Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808- es una de sus obras más conocidas. El trasfondo histórico del cuadro fue el levantamiento popular contra las tropas napoleónicas y constituye una de las primeras representaciones de la crueldad de la guerra moderna (el uso de armas de fuego) que se analiza desde la perspectiva de las víctimas.

MÚSICA

Tiende a crear una música formal y estricta en las proporciones y moderada en la expresión. Rehúye la emoción. Los clasicistas trataron de crear un orden perfecto y disciplinado, basado en la belleza pura, la razón y la estructura.

Los compositores del neoclasicismo establecieron los fundamentos de la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerdas, que pasaron a ser las formas principales de la música.

La gran escuela es Viena, encabezada por Mozart y Haydn.

La sonata: Es en esencia, un sistema de relaciones temáticas y tonales. Fue una lógica resultante del desarrollo de las partes de la suite, que se hicieron más extensos. Las partes se convirtieron en allegro, andante o adagio, minué o scherzo y rondó.

El plan de la sonata lo fija uno de los hijos de Bach:

Allegro- contiene un tema principal, enlazado a un segundo tema de características que han de contrastar con el primero.

Desarrollo- en el que juegan parte de los motivos provenientes del Allegro

Recopilación- en la que se retoma a la exposición inicial con variantes y una coda final.

La sonata es: tripartita, porque contiene 3 partes; bitemática, porque contiene 2 temas.

Suite: Es una serie o sucesión de danzas de ritmos diferentes, que alterna los vivos con los graves: Allemande, Courante, Sarabanda y Giga.

Sinfonía: Es una composición instrumental destinada a un conjunto numeroso, como la orquesta sinfónica, que sigue en su estructura el plan de la sonata, en su allegro inicial o sea dos temas y se completa con andante, minué y final.

Johan Stamitz (1717-1757), director de la ciudad de Mannheim, quién empleó el orden: allegro, andante, minuete, finale. Este era el prototipo de la sonata clásica, y desde entonces fue adoptado para el cuarteto y la sinfonía.

Los mayores exponentes de la sinfonía fueron: Haydn-Mozart-Beethoven

Concerto- Surgió a fines del s. XVIII, como principal vehículo para los instrumentos solistas (piano, forte y violín)

Cuarteto- es una composición para 4 instrumentos o voces.

Cantata- Se llamaba así a la música cantada, para distinguirla de la sonata y tocata, que eran instrumentales.

EL TEATRO

Los hombres de la Ilustración, representados por Lessing y Diderot, formularon por primera vez el principio de la concepción artística del hombre como unidad social.

La subordinación del interés egoísta al deber moral y cívico, era el estímulo principal para la dramaturgia de la Ilustración, ideológica y activa, pero, con mucha frecuencia, retórica y didáctica. Sólo en los casos en que los autores descubrían el tema positivo de la lucha contra la injusticia social y convertían a los burgueses en apasionados señaladores de iniquidades, fruto de la desigualdad de clases, la dramaturgia de la Ilustración se remontaba a las alturas del verdadero arte, como sucedió en las comedias de Beaumarchais, en los dramas de Lessing y del joven Schiller.

En las obras de Diderot y Lessing se formularon, por primera vez, los principios de la directa dependencia del arte con respecto a la vida. En La paradoja del Comediante, de Diderot la labor de los actores, que hasta entonces era considerada solamente e desde el punto de vista profesional, se contempló a la luz de problemas estéticos generales. Esa labor alcanzó la justificación filosófica que, teóricamente, determinaba los principios del arte escénico de actores como la Dumesnil y Garrick, precursor éste del clasicismo de Talma, profundizado en su faz escénica.

De acuerdo con la índole del movimiento social, el neoclasicismo recibía en distintos países un sentido especial, y su particular desarrollo.

En la Francia revolucionaria, el nuevo estilo adquiría rasgos de la actividad política.

En Inglaterra, ese estilo no llegó a injertarse, pues el período revolucionario en el desenvolvimiento de la burguesía pertenecía al pasado.

En Italia, que luchaba por la liberación nacional, el neoclasicismo estaba compenetrado de elementos comunes de lucha libertadora, y se dirigía contra la tiranía.

En Alemania, con sus conductores reaccionarios y su burguesía impotente, la orientación neoclásica -los dramas tardíos de Schiller y Goethe- nunca se elevó hasta la comprensión del sentido profundo de la revolución.

El abstracto elemento cívico era propio, en diferente grado, de toda la orientación neoclasicista.

Vagando por las esferas de la abstracción, la idea cívica y la virtud, era imposible crear un teatro popular heroico.

En la sociedad en que la propiedad privada era la base de la vida social, y el interés particular se había convertido en estímulo principal de la vida individual, ni siquiera cabía soñar con un arte de tal naturaleza.

La Prosa italiana estuvo influenciada por las tendencias de los enciclopedistas franceses y el pensamiento italiano sufrió una profunda crisis de la que son exponentes los escritores

Ludovico A. Muratori, Girolamo Tiraboschi, autor de una Historia de la Literatura Italiana; y Giambattista Vico, filósofo de la historia que escribió Principios de una ciencia nueva.

Bibliografía

Kraube Anna Carola (1995) *Historia de la pintura del Renacimiento a nuestros días*. Edit. Konemann.

G.H.Boiadzhiev y A. Dzhivelegov (1963) *Historia del Teatro Europeo*- -Tomo 111- Edic. Mar Océano-Arg.

Romanticismo Europeo

Maria Rosa Figari

Maria Marta Hovhannessian

Después de la Revolución Francesa se produjo un profundo cambio social en el corto espacio de una generación. Una época de desequilibrios, guerras y revoluciones sacudió a Europa. Cuando en 1815, después de las Guerras Napoleónicas, se reorganizó la estructura política europea, en el Congreso de Viena, quedó claro que las esperanzas puestas en el grito revolucionario de *libertad, igualdad y fraternidad* habían sido en vano.

Sin embargo, a lo largo de 25 años, había cambiado la mentalidad y la ideología de las personas.

La valoración del individuo, del hombre que piensa por sí mismo y que se siente responsable, que desde la Ilustración se había convertido en un ideal, y se vio reflejado en el arte del neoclasicismo, había adquirido una exaltación de signo contrario: el yo, el sentimiento subjetivo, se había convertido en el nuevo contenido del arte.

A principios del s. XIX se desarrolló un gran número de estilos, cada uno impregnado de las peculiaridades nacionales propias, que se recogen bajo el nombre de romanticismo.

Los románticos alemanes, cuyos cuadros están caracterizados por la melancolía, la soledad y la nostalgia de la naturaleza, abren este movimiento artístico. Las tendencias románticas también pueden percibirse posteriormente en la pintura francesa e inglesa.

En un principio, el movimiento romántico fue llevado y extendido por literatos y filósofos que enaltecieron la *fuerza de la imaginación* como fundamento de cualquier tipo de arte.

Los pintores acabaron influidos por los pensamientos de Schelling⁷⁰, Fichte⁷¹, Tieck⁷² y Schlegel⁷³, que se oponían críticamente al racionalismo de la Ilustración.

Schlegel escribió que el mundo no era un ejemplo de aritmética, sino que estaba lleno de secretos y misterios que no se entendían mediante la razón, sino por las experiencias de los sentimientos. El impulso de la imaginación significó la comprensión, la ilusión y el espíritu inventivo.

El género preferido eran los paisajes, la naturaleza se convirtió en el espejo del alma y en Alemania, en una alegoría de las libertades y de la inmensidad, a la que contraponían la limitación del hombre. También se encuentran los personajes indefensos ante las fuerzas de la naturaleza y que contemplan con nostalgia la lejanía, como por ej. los motivos de los vanitas; árboles muertos y ruinas cubiertas por enredaderas, que son una alegoría a lo efímero de la vida y del continuado ciclo del principio y del fin.

⁷⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), filósofo alemán, uno de los máximos exponentes del idealismo y

de la tendencia romántica en la filosofía alemana. La filosofía de Schelling estuvo en continua evolución. Al principio, su

pensamiento se basaba en esencia en un análisis profundo de las ideas de los filósofos alemanes Immanuel Kant y Johann Gottlieb Fichte y de las del filósofo holandés Baruch Spinoza. El principio fundamental de esta fase de su trabajo es la identidad del sujeto y el objeto, que llegó a ser la base de una filosofía de la identidad que era panteísta en su naturaleza general, equiparando a Dios con las fuerzas y las leyes del universo. Para Schelling no son aceptables ni el criticismo, que considera al sujeto como un objeto, ni el dogmatismo, que hace un absoluto del objeto. En el lugar de la sustancia, dice, debe colocarse el yo absoluto y entonces puede plantearse la libertad como el objeto de una intuición intelectual. En su segunda época, rechazando el panteísmo como negativo, desarrolló lo que él llamaba una filosofía positiva, en la que definía la existencia humana como el modo de reserva por parte de lo Absoluto. La esencia de la humanidad es la libre actividad creativa. Los trabajos de Schelling incluyen *La filosofía del arte* (1807), *De la libertad humana* (1809) y fragmentos de una gran obra no publicada que fueron traducidos al inglés como *Las edades del mundo* (1942)

⁷¹ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), filósofo alemán, autor de una influyente teoría idealista de la realidad y de la acción moral.

⁷² Ludwig Tieck (1773-1853), escritor alemán, que fue uno de los líderes del romanticismo germánico. Aunque produjo numerosos poemas, obras de teatro y novelas, y tradujo *El Quijote* y muchas de las obras de Shakespeare, la fama actual de Tieck se debe a sus cuentos populares y a sus versiones satíricas de los cuentos de hadas para el teatro, como la todavía popular *El gato con botas* (1797). Entre sus novelas, que tienden hacia lo mórbido y lo fantástico, destacan *La historia del señor William Lowell* (3 volúmenes, 1795-1796), escrita en forma epistolar; *Vida de poeta* (1826) y *El joven ebanista* (1836). El más conocido de sus cuentos populares fue *Eckbert el rubio* (1796).

⁷³ Friedrich von Schlegel (1772-1829), crítico y filósofo alemán, nacido en Hannover, estudió derecho en las universidades

de Gotinga y Leipzig. Dedicado a la literatura, escribió *Los griegos y romanos* (1797), entre otras obras sobre la antigüedad clásica. Desde 1798 fue el principal filósofo del primer movimiento romántico de la literatura alemana, expuso sus ideas en el periódico que él y su hermano August Wilhelm habían fundado, *El Ateneo*. Friedrich von Schlegel editó después otros periódicos y también dio clases de filosofía, historia y literatura. Su obra más importante, *Del idioma y la sabiduría de los indios* (1808), ayudó a fundar la ciencia moderna de la lingüística comparativa. También publicó bastantes de las lecciones impartidas en sus clases, una novela, *Lucinde* (1799), y una tragedia, *Alarcos* (1802).

El artista del romanticismo refleja su interior en el cuadro y así, éste se convierte en espejo y en la pantalla de proyección del espectador.

La forma de contemplación interpretativa, es la condición más elemental para la comprensión del arte moderno. Un cuadro abstracto obtiene su significado gracias a la interpretación que le da el espectador.

La concepción romántica del arte permite por primera vez separar el yo artístico del mundo: el pintor mira un mundo objetivo de forma subjetiva y nos muestra una imagen filtrada a través de su percepción emocional. El artista se convierte en un intérprete del mundo. Este entendimiento artístico se ha mantenido en forma muy marcada hasta nuestros días.

Etimológicamente significa una concepción de vida idéntica a la que fue peculiar de los pueblos románicos, primeros en desenvolver el genio de la Edad Media, por oposición al arte de la antigüedad clásica. Esta palabra se aplica especialmente para designar el carácter de una literatura formada, en principio, por el gusto y el espíritu de la cultura cristiana o románica, en claro alzamiento contra la literatura grecolatina.

Algunos hacen derivar la palabra "romanticismo" del sustantivo francés "roman" (novela), en el sentido medieval de relato de aventuras en prosa o en verso. Pasó al inglés por derivación del adjetivo "romantic", que en Francia se tradujo por *romanesque*. Finalmente, Madame de Staël⁷⁴ influida por los hermanos Federico y Guillermo Schelegel⁷⁵, dio a la palabra romántico ese nuevo valor literario que, por su intermedio, fue adoptado en Francia donde se introdujo en el uso la voz *romantisme*. Esta voz correspondiente al alemán *romantik*, algo más antiguo, se tradujo, primero al italiano y luego al español, **romanticismo**.

Planteó la afirmación de la libertad, del individuo y de su mundo fantástico, de su sentimiento e imaginación. Escribía Víctor Hugo:

⁷⁴ Germana Necker, baronesa de Stal, escritora francesa (1766-1817). En sus obras *De la Literatura* y *De la Alemania*, analiza el estado de ánimo romántico y lanza la voz de orden que inspirará la nueva poesía.

⁷⁵ Célebres poetas y críticos alemanes, nacidos hacia fines del siglo XVIII y muertos en la primera mitad del XIX

Libertad en el arte, libertad en la sociedad... éste es el doble estandarte que une, salvo raras excepciones, a toda la juventud de hoy.

No resulta fácil definir de un modo preciso ese extenso movimiento cultural que caracterizó toda la primera mitad del siglo XIX en Europa, pero trataremos de ver diferentes abordajes según las definiciones de sus rasgos predominantes:

1.- **DESEQUILIBRIO**; entendido éste como el predominio evidente de los sentimientos o instintos sobre la razón. De esto se deriva:

a) Una racionalidad subjetiva o sea el predominio en el sujeto de lo subjetivo, con predominio de los ensueños y de las pasiones.

b) Hiper-imaginación; esto lleva a una hipertrofia de la imaginación a costa de lo racional teniendo como consecuencia una realidad impregnada de elementos mágicos y una tendencia a la desmesura.

e) Hiper-sensibilidad; acontece una hipertrofia de la sensibilidad, consecuentemente una hiper-emotividad y preferencia por lo excesivo.

d) Egomanía o sea sentir al YO como si fuera el centro y razón de toda realidad, esto trae aparejado la atracción por lo que aparece como único e irrepetible. Ruptura de la continuidad de los objetos. Brillantez. Superficialidad y Sentimientos propios de "genio incomprendido".

2.-**INSATISFACCIÓN**: es un estado de ánimo que resulta de la divergencia entre lo ideal y la realidad objetiva en lo ideológico, sociopolítico, económico y en general del ordenamiento contemporáneo del mundo. Esto produce:

a) Protesta; como primera medida es el rechazo interior del orden dado y como consecuencia el rechazo del ordenamiento social, jurídico y moral.

b) Rebeldía; es la íntima no aceptación del orden dado, que se traduce en el desprecio por sus contemporáneos, rechazando la disciplina propia de todo trabajo productivo regular (tenderos, filisteos, burgueses) y en la creencia de la posibilidad de gestación de una moral propia dándose, por ende, su propia ley.

c) Confusión; entendida como el anacronismo entre los objetos internos y los sentimientos.

Esto trae aparejado el planteo de objetivos inalcanzables y un permanente anhelo de algo no especificado que deviene en angustia.

d) Resoluciones abstractas; resuelven desde la repugnancia por la asunción de los hechos concretos y por lo tanto restringidos. Provoca un sentimiento del amor genérico y un convencimiento de que el amor en la realidad es algo único o destructor. Tienen una vivencia de la naturaleza como algo mágico, sensible e identificada con su YO. Aparece el sentimiento de Patria, el nacionalismo, la necesidad de rescatar el pasado, la creencia respecto de la existencia del "genio del pueblo" o "espíritu del pueblo", el Volksgeist (algo anónimo, actuante y general). Se asumen como la "vanguardia lucida" de la Humanidad con un fuerte sentimiento de justicia social.

e) Inquietud; como producto de la discordancia entre la realidad objetiva y los sentimientos.

Su posición frente a la vida con una fuerte premonición de la muerte próxima. Aparece el sentimiento de frustración, el predominio de la pasión, estados febriles como "inspiración", nerviosismo, tendencia a lo monstruoso, descomunal e infinito en un claro sentido paradójal binario, multiplicidad-único; cambiante-irrepetible, etc.

3.- ORIGINALIDAD EN LO EXTERIOR.

Esta originalidad se manifiesta en:

a) la vestimenta: dandy o bohemio

b) aspecto físico: barbudos, melenudos, pálidos, arrebatados por el ideal

e) en el habla: uso de arcaísmos, lunfardismos, rebuscamiento y en general, expansión numérica del vocabulario.

d) la presencia: da impresión de fatalidad, tenebrosidad, indignación, sublevación de groserías, actitudes despectivas y hasta provocativas.

Hay una inestabilidad en el trato con los demás, que se traduce en la ausencia de conductas estables con respecto a otras personas:

- a) Exterior tan pronto soñador, lánguido, irónico, ensimismado, etc.
- b) Yoísmo narcisista: narrarse, describirse. Tendencia al exhibicionismo de sus sentimientos más íntimos.
- e) Hiper-individualismo. Sociabilidad difícil. Frecuente auto marginación de sus contemporáneos.

Egoísmo intelectual. Egoísmo moral.

- d) Planteos explícitos respecto de que el arte (y por lo tanto el artista) son algo superior por derecho divino.

La frustración tomada como la explicitación de la divergencia entre la imagen interior y una realidad no correspondiente; que se traduce en:

- a) Reacciones típicas del que se siente "despojado" del "lugar que le corresponde".
- b) Búsqueda de la soledad. Aislamiento.
- e) Orgullo como sentimiento y expresión compensatoria.

4.- RECURSOS INSTRUMENTALES CARGADOS DE SENSIBILIDAD

- a) **Déficit en la estabilidad del carácter manifiesto en las obras.** Desde lo intelectual hay una insuficiencia metodológica y sistemática. Desde lo moral hay una evidente carencia de principios compartidos por la sociedad. En lo religioso hay un rechazo evidente de las normas y en lo social hay un notable déficit de verdadera solidaridad.
- b) **La duda** lleva a la contradicción palpable entre la teoría y los hechos, esto se plasma en las obras: pesimismo, desesperación, "el mal del siglo". La actitud melancólica, sin causa aparente ni remedio probable, del artista impregna su obra donde se ve la preferencia por el atardecer, la noche y el otoño.

c) **La resolución de los sentimientos** lleva a la instrumentación en la obra de la subjetividad predominante. Traducido en:

- 1.- Planteo del impulso hacia "lo desconocido".
- 2.- Evidencias de una nostalgia por una Patria metafísica.
- 3.- Evidencia de la nostalgia de un inhallable en la realidad (La flor azul de Nova lis)

d) **La naturaleza es entendida como una continuación de la subjetividad:**

- 1.- Planteada como camino para la evasión.
- 2.- Planteada como el lugar para la libre expansión del YO. De allí la preferencia por la soledad.
- 3.- Preferencia por el campo, bosques, ruinas y todo aquello capaz de alentar sueños y melancolías.
- 4.- Inclinación por los parajes pintorescos.
- 5.- Preferencia por los lugares "salvajes".
- 6.- Preferencia por los paisajes "íntimos", "amables" y "poéticos".
- 7.- Atracción por los paisajes grandiosos.

e) **La naturaleza también es vista como:**

- 1.- Indefinida (Carente de autonomía y por lo tanto de precisión) por lo tanto provoca un sentimiento de religiosidad difusa que puede llegar al panteísmo o desembocar en expresiones místicas, o resolverse en amor sensual a la misma.
- 2.- Sentimental (atribuyen sentimientos a la naturaleza). Hay una coincidencia entre los sentimientos del hombre y los de la naturaleza. La Naturaleza puede ser triste, alegre, hermosa, melancólica, serena, cruel, etc., etc.

3.- Animada; le atribuyen un alma y capacidad de creación. Esto produce seres no humanos que sueñan, piensan, aman y sufren junto al hombre. La Naturaleza produce seres extrahumanos que se comunican con el hombre.

4.- La religiosidad, tomada como un sentimiento sin perfiles netos. La naturaleza es entendida como la conexión entre Dios y el hombre y Dios queda justificado en la naturaleza y ésta es el sello de Dios. Hay una revaloración del cristianismo en sentido vago, superficial y no asumido como militancia. Se produce una reaparición del cristianismo en la literatura, pero se trata de un cristianismo heterodoxo que en las zonas católicas se resuelve en deísmo y en las zonas protestantes se resuelve en mística o panteísmo.

La idea de Dios es asumida como causa primera y eficiente del amor puro, de los afectos familiares, del amor universal. Dios es el árbitro de las naciones, el protector de la libertad, el protector de la humanidad.

f) **La idea del Amor** aparece como argumento principal en la literatura romántica. El Amor es asumido como principio divino, como conciliador de contrastes, como la gran energía universal. Sus "derechos" son imprescriptibles y se muestra contradictorio con los usos sociales. Esta idea se muestra contradictoria con las leyes civiles.

g) **La idea respecto a la mujer** no halla términos medios. El tratamiento es extremo y paroxístico:

1.- Mujer ángel: ennoblece y fortalece el alma. A través de ella el hombre siente a Dios. Debido a ella el hombre asume su misión moral y su misión patriótica.

2.- Mujer Demonio: causa de la perdición y devastación del hombre. Y es causa de pasiones funestas. Aparece la presencia de la mujer fatal como seductora de jóvenes ingenuos y de la mujer hechicera. La redención de la cortesana se produce a través del amor. El tema de la redención aparece en la literatura por obra del amor de la mujer "caída".

h) **Idea de la Libertad**, esto debe entenderse como ruptura del ordenamiento contemporáneo. Y se da de la siguiente manera:

1.- Literaria: negación de la preceptiva neoclásica

2.- Social: anti-burguesa

3.- Moral: antidogmática

4.- Religiosa: anti-ortodoxa en el caso del catolicismo.

5.- Política: opuesta a las tiranías

i) **Idea de los derechos.** Debe entenderse como actitud contradictoria con el ordenamiento sociopolítico contemporáneo. Proclama los derechos sociales, los derechos nacionales y los derechos Individuales.

j) **Idea de la realidad.** La realidad es concebida como un continuo establecido entre el protagonista y el mundo natural. Esto se traduce en:

1.- Sueños y realidad sin solución de continuidad.

2.- Lo real y lo sobrenatural sin solución de continuidad.

3.- Atracción por lo misterioso.

4.- Atracción por lo quimérico.

5.- Atracción por lo fantástico

5.- **RUPTURA DE LA UNIDAD DE LA REALIDAD.** Todo objeto se entiende como algo único e irrepetible y perteneciente a una realidad en perpetuo cambio.

a) Aquí la **Imaginación** es entendida como una recreación subjetiva de la realidad. Está en expansión y determina la quiebra del equilibrio neoclásico.

b) **La idea que tienen del hombre**, es que éste aparece considerado en su individualidad y exterioridad. Se muestra en su manera de vivir particular que marcan los caracteres individuales. Se lo describe por medio del juego de las pasiones:

1.- Valeroso-cobarde

2.- Ardiente-gélido

3.- Abnegado-egoísta

4.- Santo-pecador, etc.

En el tratamiento de los personajes se nota un débil manejo psicológico y la argumentación psicológica es ingenua, siendo, por ende, el bagaje psicológico somero.

c) **Idea del mundo** es la forma en se describe todo lo que se encuentra fuera del observador:

1.- Inclinación por lo "interesante", lo exótico.

2.- Búsqueda del color local.

3.- Interés por el pasado remoto; por lo original; por lo 'típico'; por lo excepcional.

4.- Preferencia por lo desproporcionado; lo grandioso y lo colosal; por lo indefinido.

5.- Búsqueda de lo sorprendente; de lo raro.

6.- Tendencia a lo infinito.

7.- Uso literario de hadas, demonios, elfos, gnomos, fantasmas y seres fantásticos de tradición folklórica.

8.- Inclinación por todo lo que escape al marco del mundo físico.

9.- Preferencia por todo lo que escape al marco de lo racional neoclásico

d) El **exotismo** considerado como interés superficial en lo llamativo y desacostumbrado de países europeos o no. Se da especialmente en Francia.

1.- Interés en los viajes para descubrir nuevos paisajes, otras costumbres, otros tipos humanos. Búsqueda de la variedad de la Naturaleza.

2.- Vestimentas típicas.

3.- Interés en el mundo mediterráneo, en particular España y los moros.

4.- Italia: interés en el cercano Oriente y el Oriente musulmán. La visión de Oriente es superficial y convencional. Los personajes: odaliscas, pacas, renegados, etc.

5.- Alemania: se tiene a la India como la patria de las ideas (Schlling). Se da el gusto por la poesía oriental, particularmente la árabe. Se da un culto superficial o idealizado por la Grecia antigua.

5.- Se da el gusto (también superficial e idealizado) por lo gótico.

6.- **EL HISTORICISIMO.** Hay una conciencia de que el hombre es el hacedor de la historia.

Esto determina el ingreso a la literatura de cierto tipo de reconstrucciones del pasado, muy idealizada y poco rigurosa. Conjuntamente se produce el rescate de antiguos monumentos literarios, generalmente de raíz popular.

a) Idea de lo medieval. Se trata de una concepción superficial del período y su tratamiento, aparte de hallarse cargado de subjetividad tiende compararse con lo contemporáneo con demérito para este último.

1.- Se trata de recrear la época mayor "fidelidad" a lo idealizado.

2.- Se recurre al medioevo para encontrar las raíces "nacionales".

3.- Se tiende a marcar las diferencias entre lo que se supone medieval y la situación presente.

4.- Se novela en el pasado. Las evocaciones son de índole histórica aunque convencionales.

Su desconocimiento de los hechos los hace incurrir en aberraciones tales como no distinguir entre Renacimiento y Edad Media. Para ellos Shakespeare y Cervantes pertenecen a la época medieval. Las evocaciones son pintorescas y equívocas. Se da una ausencia de estudios serios de la época. Hay anacronismos en momentos y lugares. El período es visto como una época de ingenuidad y virtud. Es, además, fuente de legítima poesía. Se toma a la Edad Media como algo pintoresco y sentimental.

Se trata de recuperar la antigua literatura regional, por lo general de tipo folklórico que posee carácter "nacional" y popular.

A los antiguos monumentos literarios se les atribuye más antigüedad que la verdadera. Suelen modificarse o completarse con el fin de hacer más agradable su lectura. Si no aparecen monumentos auténticos, se los falsifica y se los publica como legítimos. El propósito aparente sería consolidar el sentimiento nacional por medio de una antigua tradición literaria y cultural. El fenómeno se da escasamente en Francia. En cambio, es copioso en España y Serbia.

En Alemania el propósito de la predilección medievalista es la oposición al orden neoclásico, ecuménico y napoleónico. Es expresión del sentimiento anti-francés y demostrativo de la presencia de un patrimonio cultural muy antiguo. Hay un respaldo de la reacción antiliberal (después de 1815) y esto determina una concepción mística del "alma popular". La obra se gesta a sí misma a través de la colaboración involuntaria de TODO el pueblo y por tanto, refleja "la hondura del alma colectiva".

El carácter de la literatura popular folklórica se da en los cantos de guerra, de amor, en relatos fantásticos y otros realistas que por lo general son anónimos. Se modifican a través del tiempo y la evolución del gusto. Apuntan a agradar y a entretener al lector y no tienen pretensiones de obras de arte.

7.- LA POESIA, aparece como la expresión característica del Movimiento. Se la identifica por su extremada subjetividad y la prevalescencia de los contenidos sobre las formas.

a) Normatividad; debe entenderse como vigencia de las reglas más estables. Por lo general no es vehículo de conceptos claros. Intenta que el lector comparta las emociones del autor.

Presupone que cada autor dicta su propia ley poética. La actitud del escritor consiste en actuar como si fuera el primer poeta de la Historia. Rechazo a la tradición poética neoclásica. Rechazo de la preceptiva clásica.

b) Subjetividad; Debe entenderse como: "Espontáneo brotar del Alma", "voz del alma", "Vida y poesía son una misma cosa". Algunas consideraciones:

- 1.- La inspiración ha de ser original, directa, conmovida, sincera.
- 2.- La poesía ha de mostrar sin reservas los sentimientos íntimos.
3. - El ARTE en general ha de ser sentimiento antes que inteligencia.
- 4.- Tema predominante: el amor como causa de dolor.
5. - Clima predominante: tristeza, melancolía, aflicción, desesperación, languidez, rebel-
día.
6. - El Destino visto como: infausto, enfermedad, agonía, premoniciones de la muerte.
- 7.- La poesía lírica es casi siempre elegíaca.

En la ESCUELA ALEMANA se da lo siguiente:

La ironía: contraste entre las aspiraciones y la realidad (Schelegel)

La poesía es lenguaje simbólico (Novalis)

La poesía es medio de unión con Dios (Novalis)

El factor religioso tiene relevancia principal (Herder)

La poesía es la causa de lo fantástico, de lo maravilloso y de lo misterioso (Hoffmann).

Tendencias generales: predomina lo personal del artista y la sensibilidad adquiere rol dominante. Tanto lo objetivo como la creación han de ser fruto de la imaginación.

La poesía es el resultado del sentimiento colectivo (Uhland).

La poesía debe expresar el "alma colectiva" (Manzoni)

c) **De la forma y el contenido;** Debe entenderse como el modo de utilización de los signos expresivos en general

Formas estilísticas: conceptualización abstracta y general. Esta debe ser comprensible por todos.

La poesía ha de ser noble, ya que apunta a lo superior del sentimiento.

El **léxico**: variado, expresivo, más preciso en la designación de los objetos que en el neoclásico.

Se concibe a la **IMAGEN** como la forma en que la idea se presenta "al espíritu". Imágenes osadas.

Las metáforas son nuevas, atrevidas, sucesivas y bruscas. Substituyen al objeto, al ser o a la idea, cuyos aspectos tornan sensibles, por medio de recursos sorprendentes. Se da un predominio del lenguaje figurado y la personificación de conceptos abstractos, tanto como las comparaciones de manera abundante. Hay una proliferación de interrogaciones, exclamaciones, apostrofes e interrupciones bruscas. Hay abuso de hipérboles.

El tono es en general: violento, irónico, acariciante, familiar y con menor frecuencia, grácil y delicado. Más vehemente que primoroso, más apasionado que tierno, más excesivo que mesurado. Se percibe riqueza intuitiva.

d) **Versificación**: es la forma del poema y la correspondencia interna y externa entre los versos. Introducción de nuevas cesuras. Mayor musicalidad silábica. Introducción de nuevos tipos métricos. Reaparición del soneto.

8.- **LA NOVELA**. Deberá entenderse por tal a toda obra de ficción en prosa a partir de una cierta extensión.

a) **intencionalidad**; es el planteo de los objetivos a alcanzar mediante la obra. No se denota un propósito manifiesto (a diferencia de la poesía) en cuanto a la transformación del género. Al respecto cabe suponer que la novela romántica es un producto de la evolución de la etapa precedente excepto en la novela histórica.

b) **Nuevos factores**; Elementos introducidos en el género por los románticos.

En lo interno:

Predominio del autor como protagonista (novela autobiográfica en forma de diario o epistolario)

Paso de las pasiones a primer plano.

Descripciones del amor en sus distintas posibilidades.

En lo externo:

Vigencia de la aventura.

Vigencia de lo maravilloso en el pasado, generalmente "nacional".

Presencia de la naturaleza pintoresca

Presencia de paisajes para enmarcar la acción.

Se ve una mejor observación del mundo material, objetos más precisos, detalles corrientes, descripción morosa de formas y colores.

Protesta contra la moral y el orden social.

Reivindicación del amor y de la mujer

Culto a la individualidad. Tanto el individuo como las pasiones, aparecen vinculadas a la naturaleza.

9.- EL ROL DEL POETA SEGÚN LOS ROMÁNTICOS

a) Propiedades. Detenta privilegios especiales (que lo distingue) del resto de los humanos. Es un Narciso que se contempla en su obra (Schelegel).

Crea su moral particular junto con su arte.

Es su propio legislador.

Ante la naturaleza denota una ingenuidad propia de la niñez (Leopardi)

Tiene algo de mago, de profeta y de apóstol.

b) Su misión en la vida: Hacer escuchar la voz de la naturaleza (Eigstrom).

Explicar a los hombres el mundo y la Historia, ya que lee la palabra de Dios (Ballanché)

Ser vicario entre los hombres de Dios. Cumplir un rol de redención social.

Ser guía de los hombres y movilizar las masas (Vigny)

Constituirse en guía moral, social, político y religioso (Lammartine, Hugo).

Conducir a su nación (Zalevski) .

c) Su Destino: Soledad y muerte prematuras.

Morir víctima de la perversidad de los hombres. Morir víctima de una sociedad que no lo comprende.

Ser un rey y por lo tanto vivir solo (Pouchkine)

Vivir y morir en soledad (Lermonter)

El amor terrestre lo "devasta"

Podemos hacer una comparación básica entre neoclasicismo y romanticismo:

Rigor vs. Imaginación- Método vs. Espontaneidad. Razón vs. Intuición.

Serenidad vs. Pasión. Sencillez vs. Exuberancia. Objetividad vs. Subjetividad.

Basado en el siguiente cuadro:

NEOCLASICISMO	ROMANTICISMO
• Apego a la tradición grecolatina • Redescubrimiento de la mitología. • Reconocimiento de la acción providente de Dios. • Disciplina • Sujeción a las normas • División estricta de géneros • Uniformidad en las formas métricas • Arte dirigido por la Razón • Concepción universalista del Hombre • Naturaleza estática, reproducida a la manera de una copia fotográfica • Objetividad • Buen gusto • Sentimientos contenidos por el deber o por el honor • Tipo humano: el intelectual, hombre reflexivo, de cultura enciclopédica. • Valoración de rasgos masculinos	• Culto a la Edad Media • Exhumación de leyendas religiosas. • Admiración de Dios Creador. • Anarquía literaria • Libertad absoluta • Mezcla de géneros • Polimetría. • La obra poética, producto de la sensibilidad y de la imaginación. • Individualismo: egocentrismo. • Paisaje cambiante, modificado por el estado de ánimo del contemplador. • Subjetividad. • Gusto por lo exótico y por lo deforme. • Desborde de la pasión. · • Tipo humano: el poeta, el artista, hombre apasionado de cultura heterogénea. • Idealización de la mujer.

CRONOLOGIA

EL ROMANTICISMO- 1800-1890⁷⁶

1806- El emperador Francisco II abdica de la corona alemana. Se crea la Liga del Rin bajo influencia francesa.

1807- El Barón von Stein decreta las reformas prusianas (entre otras levanta la obediencia sucesora de los campesinos). Navega el primer barco a vapor.

1808- Se publica Fausto de Goethe.

Achim von Arnim y Clemens Brentano publican la colección de cuentos El cuerno maravilloso del muchacho.

1810- F. Koenig inventa la imprenta de impresión rápida.

1813- Comienzan las guerras de liberación alemana contra Napoleón. Derrota del ejército francés en Leipzig.

1814- Destierro de Napoleón a la isla de Elba.

1815- Napoleón vuelve a París, derrotado en Waterloo y desterrado hasta el fin de sus días a la isla de Santa Helena.

El Congreso de Viena, bajo la presidencia de Metternich, instaura la Restauración política en Europa.

Se funda la Federación Alemana con parlamento en Francfort.

1817- La fiesta de Wartburg de las corporaciones de estudiantes bajo la bandera negra, roja y oro muestra las grandes ambiciones liberales y nacionales alemanas.

1824- Beethoven acaba su 9na. Sinfonía

1825- Punto álgido del sistema de vigilancia de Metternich en Austria.

Fracasa en San Petersburgo la revuelta decembrista a favor de una constitución

1830- La Revolución de Julio en Francia conduce a la caída de los Borbones.

⁷⁶ Historia de la pintura del Renac. a nuestros días, Edit. Konemann-Anna-Carola Kraube-trad. del alemán Loe Team, S.L. Impresa en Singapur, China]

En algunos estados alemanes estalla la revolución.

Se inaugura la línea ferroviaria entre Liverpool y Manchester con una locomotora de George Stephenson.

1831- Bélgica logra su independencia de los Países Bajos.

1832- Fiesta de Hambach de los demócratas alemanes.

1834- Moritz H. Jacobi inventa el motor eléctrico.

1835- Se prohíben las obras de la unión de escritores *Joven Alemania* (Heine, Borne, Laube), muchos escritores emigran.

1837- Coronación de la reina Victoria de Gran Bretaña e Irlanda. Reina hasta 1901.

1848- Revoluciones en Alemania, Austria y Francia.

Carl Marx publica el *Manifiesto comunista*.

1850- Punto álgido de la emigración europea a los EE.UU.

Romanticismo en España: Letras

El autor romántico español Juan Eugenio Hartzenbusch, conocido sobre todo por sus dramas, escribió además poesía, ensayos y relatos. En el poema "El caballo de bronce", el autor se dirige a los niños para contar una historia, basada en el contraste entre el mundo inanimado de la escultura y el animado de los pájaros, valiéndose de los recursos de la narración oral.

El caballo de bronce. De Juan Eugenio Hartzenbusch.

*Niños que de seis á once,
Tarde y noche alegremente
Jugáis en torno á la fuente
Del gran caballo de bronce
Que hay en la plaza de Oriente:
Suspended vuestras carreras,
Pues hace calor, y oid
Una historia muy de veras,*

*Y de las más lastimeras
Que se cuentan por Madrid.
Este caballo años há
Estaba, como quizá
Sabréis sin que yo lo indique,
Puesto en el Retiro, allá
Frente á la Casa del dique.
Allí da el jardín frescura
Con sus aguas y verdor,
Y el canoro ruiñeñor
Tiene morada segura
De enemigo cazador.
Allí al caballo volaban,
Con fácil y presto arranque,
Mil pájaros que llegaban
A beber en el estanque
Cuyas ondas le cercaban.
Allí con reserva poca
Le iba registrando entero
La turba intrépida y loca,
Y hallábanle un agujero
Que tiene el bruto en la boca.
Es de tal disposición,
Que por la parte de afuera
Da fácil introducción
A un pajarillo cualquiera
Del tamaño de un gorrión.
Por adentro, sin percance,
Todo el cuello de un avance
Mete el pájaro; después,
Como no hay donde afiance
Ni las alas ni los pies,
Ni ellos le son de provecho,
Ni ellas le hacen sino estorbo,
Y empujando con despecho
Se hiere garganta y pecho
Contra el borde áspero y corvo,*

*Y víctima el animal
De su imprudencia fatal,
Que salir de allí le veda,
Se angustia, desmaya y rueda
Por la cárcel de metal.
Donde, triste prisionero,
Pidiendo en vano merced,
Sobre muchos que primero
Tuvieron su paradero,
Perece de hambre y de sed.
Mil avecillas buscando
Sombra oscura en el estío;
Mil en el invierno, cuando
Ya lloviendo, ya nevando,
Traspasábales el frío,
Embocáronse en la panza
Del caballo, que en venganza
Debió decir para sí:
«Renunciad á la esperanza,
Pájaros que entréis en mí.»
Con el tiempo se mudó
Del jardín en que habitó
A la plaza donde está,
Y entonces se le quitó
El cuerpo que encima va.
Y los cóncavos secretos
Del cuadrúpedo cruel,
Aparecieron repletos
De plumas y de esqueletos
De aves tragadas por él.
Dañosa curiosidad
Les condujo á muerte cruda.
¡Ay! Cuántos en nuestra edad
Por la brecha de la duda
Se abisman en la impiedad!
Abismo donde pedir
Favor al mortal discurso*

*No basta para salir:
El nos deja sin recurso
Desesperar y morir.*

Fuente: Agustí, Vicente. Florilegio de autores castellanos de prosa y verso. Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal, 1901.

Literatura alemana

La literatura alemana de este período está influenciada sobre todo por el movimiento

*Sturm und drang*⁷⁷ y la célebre novela de Goethe Las desventuras del joven Werther (1779), que figura entre las principales referencias del movimiento romántico, en ésta última se exaltan los sentimientos hasta el punto de justificar el suicidio por un amor no correspondido, y establece un tono y un estado de ánimo imitado luego por los autores románticos tanto en sus obras como en su vida personal: una tendencia al frenesí, a la melancolía, al hastío del mundo y a la autodestrucción.

Representantes: Friedrich von Schiller; este escritor romántico alemán recupera la figura medieval del caballero, su participación en las Cruzadas y uno de los motivos constantes de la lírica cortesana: el culto de la dama, así como la interrelación de las imágenes del amor y de la muerte.

Gracias a la influencia de Goethe, Schiller abandonó los escritos filosóficos y volvió a escribir poesía y teatro, y los últimos años demostraron ser los más productivos de su vida. En 1799, terminó su obra maestra, Wallenstein, una trilogía en verso que incluye un prólogo narrativo, El campamento de Wallenstein (1798), y dos extensos dramas, Los Piccolomini (1799) y La muerte de Wallenstein (1800). Basada en acontecimientos de la guerra de los Treinta Años, la obra completa es uno de los dramas históricos más grandes de la literatura universal.

⁷⁷ Sturm und drang: en alemán, tormenta e impulso), movimiento literario alemán (c. 1765-1785) que surgió como reacción al excesivo valor atribuido por la ilustración al intelecto, la razón y el refinamiento de la civilización. Estimulado por las ideas del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau, y bajo la influencia directa de Johann Gottfried von Herder, algunos jóvenes escritores alemanes comenzaron a preocuparse ante todo por la emoción subjetiva y la espontaneidad del acto creativo. Los elementos del Sturm und Drang se aprecian en las obras de Johann Wolfgang von Goethe, especialmente en el drama Gotz von Berlichingen (1773), basado en la vida real del caballero homónimo de la reforma modelo de rebeldía libertaria, y en la novela Die Leiden des jungen Werthers (Las tribulaciones del joven Werther, 1774), así como en las obras de Friedrich von Schiller, Die Rauber (Los bandidos, 1781). Este movimiento fue el preludio del romanticismo.

Entre su vasta obra se encuentra la famosa "Oda a la alegría": texto del movimiento coral de la Sinfonía nº 9 en re menor, opus 125, del compositor Ludwig van Beethoven.

A continuación, transcribimos:

El caballero Toggenburg⁷⁸

*Caballero, amor de hermana
fiel os da mi corazón;
no pidáis otros amores;
y no me inflijáis dolor.
Puédoos ver venir serena,
y serena ver partir;
vuestras lágrimas calladas
comprender no es dado á mí.”
Entre angustia muda lo oye;
se desprende en pena cruel;
fuerte estréchala en el pecho,
se alza sobre su corcel.
Á los suyos todos llama
en la helvética región;
y cruzados todos marchan
al sepulcro del Señor.
Grande lucha de los héroes
al acero crudo allí:
su penacho al viento ondea
por la muchedumbre hostil.
Y, de Toggenburg al nombre,
se estremece el musulmán;
mas su corazón no logra
de sus penas aliviar.
Ya lo ha tolerado un año,
y no lo tolera más;
alcanzar quietud no puede:
deja la labor marcial.*

⁷⁸ Fuente: Jünemann, Guillermo. Antología universal. Friburg: Herder, 1910

*En la rada ve de Jope
velas un bajel izar;
torna en él al caro suelo,
donde ella alentando está.
Peregrino, del castillo
á la puerta fué á tocar:
¡Ay! con voces cual de trueno,
ábrese: «La que buscáis
encubrióse ya en el velo;
con el cielo se enlazó;
ayer celebróse el día
que la desposó con Dios”.
Y abandona para siempre
Su castillo, su solar;
No ve más ya su armadura
Ni su fiel bridon, ve más.
Desde el burgo de los Toggen
Baja ignoto; que un sayal
Hecho en crin entretejida,
Cúbrele la noble faz.
Y fabricase una choza
Inmediata a la región
Do el convento se destaca:
Densos tilos en redor.
Solitario allí sentado
Desde el alba al tardecer,
Él se estaba, el rostro lleno
De esperanza, entre mudez.
Al convento allá miraba
largas horas sin cesar:
de su amada á la ventana,
hasta su cristal sonar;
Hasta parecer la amable,
hasta descender al val
su adorable, dulce sombra,
placentera, angelical.
Luego ledó se dormía,*

*se dormía en el solaz,
en la tácita alegría
de ver ya la luz tornar.
Tal mirara largos días,
largos años tal miró,
sin dolor y sin lamento,
hasta que el cristal sonó;
Hasta parecer la amable,
hasta descender al val
su adorable dulce sombra,
placentera, angelical.
Así, muerto, una mañana
todavía se le ve:
con el rostro á la ventana,
lívido, la paz en él.*

Pintura en Alemania

Caspar David Friedrich- El más importante pintor romántico alemán. En sus cuadros la naturaleza juega un papel muy importante en la recreación de la situación esperanzadora entre la decadencia del pasado y la renovación del futuro. Un detalle; los personajes generalmente están de espaldas contemplando el paisaje. *La misión del pintor no es la fiel representación del aire, del agua, de las rocas o de los árboles, sino que debe reflejar su alma y sus sentimientos*. Acantilados blancos en Rügen, Hombre y mujer contemplando la luna.

Las ideas de emancipación del romanticismo alemán se reprimieron a favor de las ideas de la Restauración. A causa de la imposibilidad de participar en la política, el ciudadano se refugió en su idílica atmósfera privada. Había comenzado la época Biedermeier(1815-1848). El pintor más representativo de esta época es:

Carl Spitzweg- Sus temas favoritos eran las escenas anecdóticas con ambiente familiar.

Sin embargo, detrás de su fachada de tranquilidad y orden se encontraba la resistencia intelectual y política contra el absolutismo reaccionario. Lo que aparentemente es idílico está subrayado satíricamente y contiene un humor muy profundo que a veces reluce en títulos tan cómicos como Eremita asando un pollo.

En su cuadro El poeta pobre, el pintor critica la imagen del intelectual.

El romanticismo en Francia 1815-1850

Aquí el romanticismo se impuso sobre todo en la elección de los temas. La joven generación de artistas huyó de las almas mercenarias que en ese momento decidían los destinos del país (la nobleza volvió a adquirir sus derechos y los seguidores de Napoleón fueron perseguidos) y se refugió en espectaculares representaciones de aventuras o de lejanos y exóticos países.

Théodore Géricault- Pionero del romanticismo francés. La balsa de la Medusa, en este cuadro representa una catástrofe real. En 1816 la fragata francesa Méduse naufragó ante las costas de Marruecos. Como no había botes salvavidas para todos se construyó una balsa para 149 personas que, durante una tormenta se separó de los botes y navegó a la deriva 27 días. Géricault realizó unos estudios muy completos para pintar el cuadro: preguntó a los sobrevivientes, plasmó a enfermos, muertos, y dibujo horrorosos bocetos de cabezas y miembros de ajusticiados. El pintor centró su interés en los movimientos dramáticos de los cuerpos enredados entre sí. Los hombres, en su mayoría desnudos, parecen esculturas. El pálido color de los muertos contrasta emotivamente con el mar tenebroso. Este efecto de claroscuro otorga al cuadro su dramática inquietud. Este potencial simbólico entre náufragos y esperanza es una característica romántica.

Eugène Delacroix- Influido por Géricault, creó cuadros cuyo iluminado colorido y desenfadada composición debían excitar los sentimientos y los ánimos. A él no le importaba el tipo de sentimiento sino la intensidad del mismo. Acérrimo enemigo de Ingres (neoclásico) solía mofarse de éste diciendo:

"esa belleza de la que tanto se habla y que uno dice ver en las líneas curvas, el otro en /as líneas rectas; lo único que afirman es que ven líneas. Cuando yo estoy junto a la

ventana y contemplo el maravilloso paisaje, no me vienen a la mente pensamientos sobre líneas'~

Con esto volvió a desatarse la discusión sobre la primacía del dibujo o la composición cromática.

La libertad guiando al pueblo, por esta pintura recibió una medalla del rey. Está pintada en conmemoración a la Revolución de 1830. Aunque tiempo después mandó que lo quitaran.

Delacroix fue el primero que descubrió el valor propio de los colores. Procuró nuevos conocimientos sobre la concurrencia del color y la luz, diciendo:

"la carne sólo adquiere su auténtico color en la naturaleza y especialmente en el sol. Cuando una persona acerca la cabeza a la ventana, ésta es totalmente diferente que en el interior de una habitación; aquí está la ignorancia de los pintores de estudio, que se empeñan en representar los colores equivocados".

Esto llevó a que pocos años más tarde se desarrollara la pintura al aire libre.

Romanticismo en Inglaterra-1820-1850- Paisajistas-

John Constable- decía; *pintar sólo es una forma diferente de sentir.*

Su obra se caracteriza por encontrar un equilibrio entre una apertura total de los sentimientos y una profunda recepción de las fuerzas de la naturaleza, que en los años veinte se materializaron en los constantes estudios del cielo y de las nubes por un lado y los grandes esfuerzos científicos por el otro. La minuciosa observación de la naturaleza llevó al pintor a un progresivo abandono de las líneas de forma y a comenzar a componer sus cuadros mediante manchas de color dispuestas con toda libertad, que modelaban los objetos en su conjunto. *El carro de heno.*

William Turner- Se caracterizó por la liberación de los colores. No intentó copiar a la naturaleza, sino que buscaba un equivalente pictórico para poder reproducir la naturaleza con los medios del arte. En muchos de sus cuadros el color está pintado sobre el lienzo mediante trazos fuertes y rápidos. Colores espesos y costrosos se mezclan con la deli-

cada técnica allá prima, una pintura de muchos tonos con grandes contrastes claros-oscuros. De este remolino de colores y materiales, el objeto representado no se hace presente al espectador hasta pasado un tiempo. Puesto que el pintor no perseguía la fiel reproducción de la naturaleza sino la representación y visualización de sus sentimientos, pudo abandonar hasta cierto punto el reconocimiento de los objetos. Turner se convierte así, en un importante precursor de la moderna pintura abstracta. Su pintura también impactó a los Impresionistas, aunque no los influyó, (como podría pensarse en un primer momento a causa de una parecida forma descuidada de pintar). *Tempestad de nieve*, aquí parece como si el pintor tratara de reproducir la lucha de los elementos sobre un lienzo. Un barco de vapor intenta mantenerse a flote durante una tormenta de nieve que levanta la marea.

Begoña Torres, directora del Museo Romántico de Madrid, toma como base para el artículo que a continuación reproducimos -publicado por la Fundación Juan March- el análisis de los conceptos romántico, vanguardia y sensibilidad, para a partir de ahí aplicar las conclusiones a la obra y la personalidad de Turner, influenciada por aspectos históricos y científicos de la época.

*Turner: un romántico en la vanguardia de la sensibilidad*⁷⁹

Basándonos en el título de esta comunicación, contemplamos la obra de William Turner a la luz de tres conceptos fundamentales: romanticismo, vanguardia y sensibilidad. Por lo que se refiere al primero de ellos, analizamos lo que significa el movimiento romántico y su estética. Éste abarca un conjunto de fenómenos muy diversos, que se desarrollan en un momento confuso y complejo, y para los que no es posible ofrecer una definición concisa, ya que su punto de referencia prioritario se encuentra en materias en las que el aspecto subjetivo es fundamental. El romanticismo no puede reducirse a un canon formal, ya que no es tanto un estilo cuanto una manera de sentir y de entender toda la existencia, una nueva concepción del mundo.

A pesar de que, como se ha dicho, no es posible hablar en sentido estricto de un «estilo romántico» y tampoco es posible catalogarlo mediante un mero inventario de características, su uso histórico no puede ponerse en duda.

⁷⁹ Fuente: Boletín Informativo n.º 326. Fundación Juan March.

El estudio del romanticismo actualmente se aborda -dada su heterogeneidad y diversa multiplicidad- no desde el punto de vista de escuelas o grupos sino, por el contrario, teniendo en cuenta los individuos o grupos de individuos. Coincide así con uno de los principios románticos que se basaba en la idea de que los artistas debían ser juzgados, no tanto por su estilo -orden estable de representación artística- como por su sensibilidad, impulsando /as maneras individuales de los artistas originales, los pluralismos formales, los modos personales.

Siguiendo esta idea nos centramos en la figura de W Turner como individuo particular, pero también teniendo en cuenta todos aquellos aspectos de la época que, indudablemente, influyeron en su personalidad y en su pintura. Desde los acontecimientos históricos (la Independencia Americana y el tema de la esclavitud, la Revolución industrial y, principalmente, la Revolución Francesa y todas sus consecuencias) que marcaron en Turner y en muchos de /os románticos una nostalgia, una desilusión por la marcha de los acontecimientos contemporáneos y un sentido, en palabras de Baudelaire, de «irreparable pérdida»; pasando por sus relaciones con los descubrimientos científicos del momento (la óptica, la química, el electromagnetismo, etc.) y cómo contribuyeron a esa «nueva imagen de lo real» tan característica del pintor, hasta la ruptura de los géneros y la interrelación con la poesía y la música que desembocará en la teoría del «arte por el arte» y el principio de lo «autodeterminado» y la demolición de las barreras entre el arte y la vida.

Porque lo que verdaderamente distingue a la mente romántica no es tanto el procedimiento en el proceso de creación, como una concepción del mundo nueva y revolucionaria. En este sentido, tradicionalmente muchos estudiosos han valorado a W. Turner únicamente como un innovador en materia pictórica, es decir, se ha subrayado en él la primera vertiente -el procedimiento en el proceso de creación- y se ha tenido menos en cuenta la significación de su pintura. Una mirada más atenta permite vislumbrar en el artista características de sensibilidad, visión imaginativa, intensidad ideológica que, junto a las ya ponderadas novedades técnicas, se convierten plenamente en un romántico.

Encontramos en Turner dos impulsos que, aparentemente, pueden parecer contradictorios: de un lado, elevar y hacer más compleja la significación de la pintura de paisaje; de otro, llegar a una nueva forma de pintar, en contra de las convenciones, que pueda

transmitir la intensificada experiencia sensorial del flujo de la naturaleza. El mundo aparece como un continuo devenir, un interminable proceso de transformación. Todo ello tiene que ver con las teorías estéticas del romanticismo -«el eterno devenir» (Werden), la «progresión indefinida de lo moderno», la espiral, etc.- con las que, sin duda, Turner estaba conectado. Por ello, y a la luz de algunas de las obras de la vasta producción del pintor, repasamos los «tópicos» más característicos de la estética romántica: desde la teoría del genio, a la nueva visión del espíritu de la naturaleza, pasando por temas tan interesantes como la inspiración e imaginación frente a la imitación, la percepción como

conocimiento, lo sublime y lo pintoresco, la concepción biocéntrica del mundo, la valoración del fragmento y el boceto, la autonomía del arte, sin olvidar el tema cósmico onírico del inconsciente y lo visionario.

Por lo que se refiere al segundo concepto que hemos utilizado en el título de esta conferencia -vanguardia- su aplicación a un pintor romántico como Turner puede parecer, a primera vista, poco adecuado. Erróneamente se ha identificado el romanticismo como una simple «evocación del pasado», cuando lo cierto es que, tras la máscara de esta nostalgia arcaizante, podemos encontrar una profunda modernidad, una manera de sentir y aprehender la existencia, sin la cual sería imposible entender el mundo contemporáneo.

La palabra vanguardia procede de un término militar-parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal- y tiene un significado de «avanzada». En el contexto artístico se ha aplicado a las llamadas «vanguardias históricas». Sin embargo, algunas de sus características, como el impulso hacia lo nuevo, el deseo de ser «de su tiempo» y la voluntad de originalidad, figuran ya como uno de los rasgos fundamentales y también contradictorios de este multiforme movimiento que ha sido el romanticismo que, desde sus inicios, fue visto por/os propios románticos como «revolucionario» y «radical», puesto que tenía como meta la aniquilación del estilo oficial y su sustitución por el arte moderno y romántico.

El concepto de originalidad se hace inseparable del mito del artista como ser incomprendido, solitario, difícil y combativo. Estas cualidades del artista -recogidas luego por todos los movimientos modernos- eran también una garantía de la calidad de sus logros y posibilitaban su permanencia, convirtiéndole, de grado o por fuerza, en un miembro

de la «vanguardia». La ideología -compartida por Turner- del artista autónomo, elegido, desemboca en un elitismo, en una aristocracia del genio, que será un ingrediente que ya no abandonará el arte de nuestros días.

En cuanto a la sensibilidad, empleamos el término, no en su sentido habitual («propensión a dejarse llevar por afectos de compasión, humanidad y ternura»); en este sentido sería muy débil/a frontera que separa la sensibilidad de la sensiblería), sino en una acepción próxima a la que emplearon los primeros románticos, es decir, como «la facultad de sentir», de experimentar sensaciones. Para el propio Baudelaire, la esencia del romanticismo no estaba «ni en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir».

El intenso grado de sensibilidad con la que muchos románticos experimentaron lo que para ellos fueron ideas o estados del alma, estaba cimentado en una confianza casi ciega en el resurgimiento del Yo, en el individualismo y subjetivismo radical-en oposición de la escuela racionalista y empirista ilustrada- que confiere a la obra de arte la capacidad de sugerir una realidad más profunda e insondable, por detrás de aquello que percibimos habitualmente.

Ningún artista de la época fue más consciente de la historia y ninguno tampoco más ambicioso por dejar su marca original, su personal manera de ver el mundo. Su malhumorado comportamiento con el público y la crítica nos lleva a la cuestión de cómo los artistas románticos se veían a sí mismos.

Los contrastes y las fuerzas dinámicas de su arte expresan su forma de pintar, pero también son reflejo de su carácter y de su pensamiento. Fue un hombre solitario, pesimista, recluso, obsesionado con su trabajo, comprimiendo en sí mismo, más que cualquier otro artista de la época, el arrogante genio romántico.

Música⁸⁰

Se rinde culto al individuo, a la personalidad y, sobre todo al genio. Se inicia el declive del clasicismo. Participa, sin duda, de ambas tendencias Beethoven, en cuyas sonatas,

⁸⁰ Historia de la Música-Edit.Quillet, Beethoven, por E.Ludwing-Edit.Juve.Arg.- Música de Bareilles, tomos 1 y 2-Dicc. Enciclopédico U.T.H.E.A

cuartetos, sinfonías, etc. late un poderoso sentimiento romántico, encuadrado en robustas formas clásicas a las que su genio personal hace evolucionar.

Con el s. XIX aparecen nuevas formas musicales y una nueva concepción artística; predominio del sentimiento y de lo literario sobre lo puramente musical, aunque este factor primordial no quede excluido, hallan su expresión en las obras de:

Schubert- (1797-1826). Compone más de 600 lieder; Margarita en la rueda; El Rey de los Alisios. Producción abundante, espontánea y genial. Murió a los 31 años.

Weber- (1797-1826). Creó un tipo de melodrama romántico inspirado en antiguas leyendas populares alemanas. En él intervienen lo diabólico, lo fantástico y lo religioso, alternándose y contrastándose. Su ópera más famosa El cazador furtivo

Mendelssohn-(1809-1847. Es el creador de la romanza sin palabras para piano, pero como fue compositor fecundo, revelándose en otros géneros como "el más clásico de todos los románticos"

Chopin-(1810-1849) De origen polaco se estableció en París. Dio rienda suelta a su imaginación en Nocturnos y Valses, y en Mazurkas y Polonesas, a su amor a la patria. Abre el camino al nacionalismo musical. Ejerce su influencia en Liszt y más tarde en Debussy.

Schumann- (1810-1856) Fue el músico más romántico, de temperamento apasionado y sensible en extremo. En 1854, se apodera de él la locura y es internado hasta su muerte. Escenas de niños, Estudios sinfónicos.

Liszt-(1811-1886) Una de las más bellas figuras del arte musical. Protector de los artistas innovadores (Berlioz, Wagner) y virtuoso del piano. Preludios, Sinfonías

Rossini (1792-1868) Fue el maestro de la música dramática en el s. XIX La mayor parte de sus obras son óperas. *El barbero de Sevilla* *Guillermo Tell*.

Verdi-(1813-1901) Consiguió dar más patetismo a la ópera. *Rigoletto*, *El Trovador* *La Traviata* *Aída*. Su estilo sinfónico se hace más complejo en sus últimas obras; *Falstaff*.

Wagner-(1813-1883). En Alemania será donde se producirá la reforma que desquiciará las reglas tradicionales de la música dramática. Este músico restablece la unión estrecha de la poesía con la música. El drama musical que crea es a la vez psicológico, simbólico y filosófico. Su obra es casi exclusivamente dramática. La tetralogía de *El anillo de los Nibelungos*, *Tristán e Isolda*, *Parsifal*.

Esta etapa señala el máximo florecimiento del *Lied*, en el que la poesía y música se complementan con toda fidelidad.

Surgen también la música de programa en toda su vitalidad y los recitales de solistas adquieren gran difusión. Los virtuosos del violín, del piano, de la dirección de orquesta, asombran a los públicos con sus arranques pasionales y la destreza de su mecanismo.

A la cabeza de ellos Paganini y Liszt hacen gala de su extraordinaria habilidad manual.

Pero es también la época, sobre todo la segunda mitad del siglo, que señala un resurgimiento sinfónico: Brahms-Cesar **Franck- Mahler- Chaikovsky-Bruckner- Dvorak**

Y la aparición de las escuelas nacionalistas: **Glinka- Mussorgski-Grieg**

Lo más notorio de este período es la libertad con que el compositor elige sus temas y el origen de los mismos. Los elementos que no se habían utilizado hasta entonces y que fueron los inspiradores son:

- 1.- el sentimiento nacional: representado por el canto popular y el folklore
- 2.- la naturaleza y el paisaje como activadores de la acción
- 3.-la aparición de elementos fantásticos como gnomos, hadas, magos...

Las óperas de este período se proponen exponer el contenido simbólico de las fábulas y leyendas, destacando su aspecto popular y su carácter cómico, lo cual no habría sido posible de haber continuado el antiguo régimen, que pretendía imponer un arte aristocrático y un concepto de patria dinástico y no nacional.

Estructuras propias del Romanticismo:

a.- Lied vocablo alemán que significa canción. Tiene la forma A-B-A.

Schubert fue su gran exponente. Les puso música a los versos de Goethe, Schiller y Schabart.

Schumann. En un año compuso 250 lied.

Brahms. Escribió 260 obras

b. -Poema sinfónico

Berlioz; al escribir *Romeo y Julieta*, se inspiró en su homónima en literatura.

Liszt se inspiró en Lamartine al escribir *Los preludios*

Moussorgsky . Se inspiró las obras pictóricas como cuando escribió *Cuadros de una exposición*.

Smetana, en un paisaje como "El río Moldava" y "De mi patria" donde exaltó la nacionalidad del pueblo checo

Pequeñas formas del Romanticismo

Nocturno: en este período fue tratado para el piano. Mozart escribió bajo la forma de sonatas.

Balada: composición que alude a un programa, que si bien se menciona está implícito

Impromptu: Significa *improvisación*, ocurrencia momentánea, aunque en Schubert, en Chopin y Schumann, fue elaborado ajustándose a la forma lied.

Preludio: Pre=antes, ludio=juego. Se solía improvisar antes de ejecutar obras de importancia.

Chopin es el músico del Romanticismo que más ha cultivado esta especie.

Preludios para piano: C. Franck, Rachmaninoff; Debussy y G . Fauré.

Scherzo: Término italiano que significa *juego*, broma con una índole burlesca. Se aplicó a la música para designar el tercer tiempo de la sonata y la sinfonía, a partir de Beethoven y Schubert. Es de forma tripartita y está en compás ternario de $\frac{3}{4}$ o bien en compás de $\frac{3}{8}$.

El Teatro⁸¹

La Revolución Francesa y las guerras napoleónicas constituyeron la base sobre la cual se desarrolló la nueva orientación en el arte europeo y en particular en el teatral; orientación a la que por lo general, se le da el nombre de Romanticismo. En la formación de éste, le tocó un gran papel al sentimentalismo que había surgido a mediados del s. XVIII, como antítesis del clasicismo, y que promovió al primer plano, en calidad de protagonista, al hombre sensible.

Habiendo cobrado un amplio desarrollo en Inglaterra -las novelas de Richardson, la poesía funeraria de Gray y de Young- el sentimentalismo halló su fundamentación filosófica en Francia -en las obras de Rousseau- y se difundió por toda Europa.

El rasgo más característico del romanticismo fue el descontento de la realidad circundante y la tendencia a alejarse de la misma, ora hacia el pasado, ora hacia el mundo de los ensueños.

Tanto en Francia como en otros países, la Revolución no justificó las esperanzas que se cifraron en ella. La divisa de Libertad, igualdad y fraternidad, proclamada por la misma, quedó como divisa, sin hacerse carne en la vida. La pequeña burguesía tuvo nuevos dueños y señores en los grandes capitalistas, mientras que la antigua nobleza perdió sus derechos y privilegios del pasado.

La diferencia de las condiciones económicas y político-sociales que se observaban en diferentes países, determinó las particularidades en las formas literarias y teatrales en las que se manifestaba aquella insatisfacción ocasionada por la actualidad.

Con el desarrollo que había tomado la burguesía, en el teatro se imponían gradualmente los elementos realistas que encontraron su expresión en el drama burgués, con el sentimentalismo que le era característico.

⁸¹ Historia del Teatro Europeo-G.H.Boiadzhiev y A. Dzhivelegov-Tomo 111-Edic. Mar Océano-Arg. 1963

Surgía el vocablo **melodrama**, que siendo, como era, un género de índole democrática desarrollado en los escenarios de los teatros bulevarderos, con el melodrama culminó la lucha prolongada que se llevara a cabo durante todo el s. XVIII, entre el género aristocrático de los teatros privilegiados y el democrático de los teatros del bulevar.

Es característico del melodrama, como género dramático, la faz didáctico-moral que ejerce su influencia sobre los espectadores a través de la acción saturada de emociones.

Se ocupaba de predicar la obediencia a las leyes, a establecer la sociedad burguesa, a enseñar al espectador que fuese virtuoso y que hiciera las paces con su destino.

Aprovechó para esto los elementos espectaculares, los efectos escénicos, decorados complejos y la introducción de música y danzas.

La acción del melodrama era desarrollada, generalmente, por 4 personajes fundamentales: el asesino, o tirano lleno de vicios y poseído de las pasiones más bajas, la niña inocente que sufría inmerecidamente, o la mujer poseedora de gran belleza y adornada de toda clase de virtudes; y finalmente, el personaje cómico, a menudo en el papel de sirviente, cuya función en el escenario consistía en servir como pararrayos descargador de la atmósfera trágica y proporcionar un descanso a la tensión emocional de los espectadores.

También es característico, la complicación de la intriga mediante la introducción de carta o de un relato. Lo fortuito desempeñaba un enorme papel, y una de las modalidades era una carta robada o que había caído casualmente en las manos de otro personaje, o una conversación escuchada secretamente.

Toda la atención de los dramaturgos estaba centrada en la intriga, en la representación del conflicto entre la virtud y el vicio.

Por lo general era dividido en tres actos.

Gilberto Pixérécourt- fue el escritor clásico del melodrama. El hombre de las tres caras, La esposa de dos maridos, Teque!i, La Cisterna, Cristóbal Colón (para éste se montó un buque de dos pisos; en otra pieza se vio una inundación)

Teatros que representaban melodramas: Ambigu-Comique, el Porte Saint-Martin y el Gaité.

El drama romántico

Cobró su forma definitiva en las obras de Víctor Hugo, Vigny y Dumas, padre.

Víctor Hugo-(1802-1885).Según Lunacharsky fue "el romántico de la tempestad y del impulso". Su obra está unida estrechamente con la vida político-social del país y llamaba a la lucha activa. El carácter activo y opositor es el rasgo distintivo, no sólo de la obra de Hugo, sino de todo el romanticismo francés.

Su primer drama Amy Robsart no tuvo éxito, y fue sacado de cartel después de la primera representación, por el autor.

Cromwell; su prólogo- manifiesto es considerado como una nueva etapa en la lucha por el nuevo teatro, por la completa liberación de la escena francesa de los convencionalismos que la trababan, heredados del teatro clásico. Hugo establece en él una serie de principios que determinan la ideología artística y la fuerza y el carácter creadores de la nueva escuela, y que ejercieron influencia sobre todo el desarrollo del arte romántico y, parcialmente, sobre la formación de la teoría del arte realista de mediados del s. XIX.

Niega las tradicionales reglas librescas y afirma que hay que escuchar la voz de la naturaleza, de la verdad y de la propia inspiración; destaca la teoría de lo grotesco, considerándolo necesario como medio de contraste, como *riquísima fuente que la naturaleza abre ante el arte. *

Lo grotesco constituye una especie de pausa, una comparación, un punto de partida desde el cual uno se eleva hacia lo sublime, con fuerza de percepción renovada y fresca.

Importante para Hugo es que con ello se consigue, en primer lugar, la fidelidad a la naturaleza. Partiendo desde ese mismo principio, Hugo protesta contra la división, establecida rigurosamente durante el s. XVII, entre los diversos géneros dramáticos y, en contraposición a ello, promueve al primer plano a "la cumbre poética de los nuevos tiempos", a Shakespeare, a quien denomina "el dios del teatro":

"la particularidad del drama reside en su carácter realista; la realidad surge de la combinación, completamente natural, de dos tipos: el grotesco y el elevado, que se entrelazan en el drama, lo mismo que en la propia vida y en la creación, puesto que la verdadera poesía, la integral, reside en la armonía de los opuestos, de lo contradictorio".

Otro principio fundamental de Hugo, es la libertad de la creación dramática y el repudio de las reglas pedantes del clasicismo:

"El poeta debe pedir consejo solamente a la naturaleza, a la verdad y a la inspiración"

Al exigir la abolición de las célebres unidades en el drama clásico, Hugo conserva únicamente la de la acción.

La tendencia de hacer el drama veraz y realista, lleva a Hugo hacia la importante exigencia de conservar el colorido del lugar y del tiempo. El dramaturgo tiene que ubicar a sus héroes, quienes tienen que ser seres vivientes y no meras abstracciones, también dentro de condiciones absolutamente concretas. Hugo promueve al mismo tiempo la exigencia de que se conserve la verdad histórica, pero al mismo tiempo separa la realidad en el arte de la que se observa en la naturaleza:

"El drama ha de ser un espejo convergente que, sin debilitar lo más mínimo los rayos cromáticos, los hace convergir y los condensa, transforma el centelleo en luz, y la luz en llama. Sólo entonces el drama puede ser reconocido como arte."

Muchas de las exigencias de Hugo ya se hallaban realizadas por el melodrama, y esto indica los estrechos vínculos que existían entre el melodrama y el drama romántico.

Los cuentos maravillosos

La Edad Media rica en mitologías y en creencias esotéricas fue un buen espacio donde abreviar los cuentos maravillosos o los cuentos de hadas. En este mundo mágico se engloba, además, de forma imprecisa, a los duendes, gnomos, elfos, genios, trasgos, trolls, enanos, banshees, silfos, espíritus y ondinas. La imaginación folclórica no concibe la tierra de las hadas como un mundo aparte, sino que hace vivir a los duendes en parajes tan comunes como las colinas, los árboles o los arroyos, y además usan ropas, adornos, muebles, casas y otros objetos semejantes a los de los humanos.

Es hacia fines del siglo XVII cuando veremos codificarse el cuento de hadas. Los compiladores van a las fuentes y comienzan a editarse las colecciones que todos conocemos, como por ejemplo Charles Perrault con sus Cuentos de mamá oca, donde se encuentran La Cenicienta y La Bella durmiente, aunque su antecedente escrito aparece en Europa en el siglo XVI, con la obra de Giovan Francesco Straparola Noches agradables (1550). Pero es en el siglo XIX cuando Jacob Ludwig Karl⁸² y Wilhelm Karl Grimm⁸³, los hermanos Grimm, siguiendo el método Savigny de investigación histórica de estudios literarios, coronan una peregrinación científica en busca de la mitología trasvasada a la narración oral en Alemania, al publicar entre 1812-1822, los tomos de sus Cuentos infantiles y del hogar. Para ellos los cuentos son "testimonio de una fuerza poética y metafísica anterior a la misma humanidad".

Hans Christian Andersen⁸⁴, recoge versiones de cuentos orales y los une con otros, de procedencia literaria en Cuentos para niños, aparecidos en 1835.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann⁸⁵ (1776-1822), escritor y compositor alemán, una de las figuras más representativas del romanticismo alemán. Pero Hoffmann es conocido sobre todo como escritor. Sus obras de ficción, que combinan lo grotesco y lo so-

⁸² Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863), filólogo y literato alemán, el mayor de los dos célebres hermanos Grimm, considerado el fundador de la gramática histórica gracias a la ley que lleva su nombre. La ley enunciada por él en 1822,

introdujo en la lingüística la noción de perspectiva histórica y sentó las bases para la futura germanística.

⁸³ Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), crítico literario y textual alemán. Wilhelm era el menor de los célebres hermanos

Grimm, pioneros en el estudio de la filología y el folclore. Algunas de sus obras, que incluyen ediciones y discusiones

críticas sobre literatura y folclore medievales alemanes, son Antiguas canciones de gesta danesas (1811), Leyendas heroicas alemanas (1829), La canción de Roldán (1838) y El antiguo idioma alemán (1851). Fruto del trabajo conjunto de

los hermanos Grimm, así como de su interés por los antiguos cuentos tradicionales alemanes es la recopilación Cuentos de niños y del hogar (2 volúmenes, 1812-1815). Esta colección, aumentada en 1857, es conocida como Cuentos de hadas de los hermanos Grimm.

⁸⁴ Hans Christian Andersen (1805-1875), autor danés uno de los escritores de cuentos de hadas más conocidos. Abrió

nuevas perspectivas tanto de estilo como de contenido en la literatura creada para un público infantil lo que además exigía un nuevo lenguaje. Entre sus principales innovaciones cabe destacar el uso de un lenguaje cotidiano y dar salida a las expresiones de los sentimientos e ideas que previamente se pensaba que estaban lejos de la comprensión de un niño. Entre sus famosos cuentos se encuentran El patito feo, El traje nuevo del emperador, La reina de las nieves, Las zapatillas rojas, El soldadito de plomo, El ruiseñor, El sastrecillo valiente, etc.

⁸⁵ Nació en Königsberg, Prusia Oriental (ahora Kaliningrado, Rusia), hijo de un abogado. Su tercer nombre era originalmente Wilhelm, pero más tarde adoptó el de Amadeus en honor del compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Hoffmann estudió Derecho en la Universidad de Königsberg pero sólo lo ejerció un corto periodo antes de dedicarse a la pintura, la crítica musical y la composición. Compuso música religiosa, lieder, algunos conciertos, piezas para obras teatrales; su ópera Ondina (1816), influyó en compositores posteriores, como Weber.

brenatural con un poderoso realismo psicológico, influyeron mucho en el romanticismo europeo. Las más famosas quizás sean los cuentos fantásticos en los que Jacques Offenbach basó su ópera *Los Cuentos de Hoffmann* (1880) y Léo Delibes su ballet *Coppélia* (1870). Su personaje del Kapellmeister Kreislertambién inspiró la obra para piano *Kreisleriana* del compositor alemán Robert Schumann. Muchos de sus cuentos más populares los reunió en el libro *Piezas fantásticas* (2 volúmenes, 1814-1815), que además contiene una colección de crítica musical y sus propias ilustraciones. También escribió la novela *Los elixires del diablo* (1815-1816), famosa por el uso de un personaje doppelganger, ("un doble fantasmal").

Algunos de los temas comunes y motivos recurrentes del cuento de hadas:

1. el héroe es objeto de una acción del antagonista.
2. el héroe está sujeto a encantamiento
3. el héroe se libera liberando.
4. tiene pureza de intención
5. Perseverancia ante las pruebas y la frustración
6. ha superado la ira y el miedo
7. ha renunciado al placer pasajero.
8. La belleza aparece oculta tras la aparente fealdad animal.
9. las metamorfosis responden a la sustancia unitiva de todo lo creado.
10. trasgresión de una prohibición.
11. el antagonista trae consigo el mal.
12. la oposición conlleva la ruptura de la armonía universal.
13. tras el cumplimiento de las pruebas, la boda final representa el restablecimiento del orden.

Los cuentos tradicionales y maravillosos han despertado siempre un inusitado interés entre los estudiosos, por sus características peculiares de encantamientos que hacen referencia a lejanos mitos y a una conciencia colectiva histórica de los pueblos. El escritor y recopilador español Antonio Rodríguez Almodóvar expone, en el siguiente fragmento, la función histórica y social de los cuentos maravillosos por lo que tienen de simbólicos y recordatorios, razones por las que se prestan a interpretaciones psicoanalíticas.

Cuentos al amor de la lumbre (fragmento) de Antonio Rodríguez Almodóvar

Introducción.

La función histórica y social

La función histórica y social de estos cuentos [tradicionales] ha debido evolucionar, como no podía ser menos, desde la mágico-religiosa que sin duda tuvieron, en contacto con la primitiva realidad, es decir, con el contexto de los ritos propiciatorios o de iniciación en las distintas etapas de la humanidad, anteriores a la sociedad matrimonial y de propiedad privada hereditaria. Los elementos del cuento maravilloso, por consiguiente deben tener raíces históricas, conocidas o no por nosotros, en costumbres muy antiguas (tales como las de recluir a las princesas casaderas; la existencia de «casas para hombres», donde los adolescentes se iniciaban en las prácticas sexuales con una mujer, viviendo una suerte de matrimonio poliándrico temporal; o las prácticas sexuales endogámicas, entre miembros de una misma familia, hasta que se estableció el tabú del incesto); muchas de estas costumbres adquirieron forma ritual, sobre todo en torno a las ceremonias principales de la tribu o del clan, como eran las de la iniciación del neófito en los secretos de la comunidad, haciéndole creer que pasaba algún tiempo en el reino de la muerte, del que emergía ya adulto, y con grandes sacrificios personales; o como la ceremonia de consagración a los dioses, donde muchas veces se ofrecía alguna parte del cuerpo del niño, como un trozo de dedo meñique, que a su vez podía sustituir a la circuncisión.

Así, todos los elementos de un cuento maravilloso, supone la tendencia antropológica, pueden ser explicados como formas más o menos simbólicas de

aquellas prácticas. La simbolización de tales elementos, con el paso de los siglos, fue el proceso más normal que experimentó el cuento, si bien algunos quedan como vestigios no transformados de los ritos tal cual se daban. No siempre es fácil la interpretación de estos símbolos; por ejemplo, el viaje iniciático al reino de los muertos, que se convierte en el viaje que nuestra heroína de El príncipe encantado ha de realizar, andando hasta gastar siete pares de zapatos de hierro, se interpreta como símbolo de la muerte, por la lejanía del más allá que ello implica, y en castigo a su curiosidad, que ha interrumpido el proceso de desencantamiento del príncipe. Pero el viaje es otras veces de carácter sideral, como el de Lucio en El asno de oro, de Apuleyo, como parte del rito dionisiaco de la deificación del hombre, y que en los cuentos maravillosos está representado por el viaje por los aires, sobre un águila o un caballo volador o pasando por las casas del sol, las estrellas y el aire. También puede el viaje ser un simple símbolo del viaje al otro mundo.

A menudo lo simbólico de los cuentos maravillosos provoca fuertes discusiones, en las que se suele apelar a las leyendas de la antigüedad clásica para subrayar este o aquel otro sentido, o, yendo más lejos, se piensa que estos cuentos recogen ya los símbolos del inconsciente colectivo, formado con el mismo devenir de tales historias, e incluso que claramente representan los complejos de castración, de Edipo y otros conceptos propios del psicoanálisis. (Tal es el caso del dedo cortado, como símbolo de la «envidia de pene» en las niñas.) Estas interpretaciones, que parten de una cierta identidad entre el sueño y el mito o el cuento maravilloso son vistas con recelo por la escuela soviética. Sin embargo, el mismo V. Propp ha recurrido a ellas, cuando a algún elemento no le encuentra explicación en su sistema.

Sea como fuere, parece claro que, a lo largo de cientos y de miles de años, la función del cuento maravilloso, puesto que éste ha pervivido mucho después de que desaparecieran las religiones arcaicas y la sociedad de clanes o de tribus (cuya fuente principal de vida era la caza), es guardar memoria de sus orígenes, en forma más o menos figurada; tal vez con ese recordatorio, consciente o inconsciente, quiere impedir un retorno a aquellas formas de vida, como las que podrían derivarse si se rompiera el tabú del incesto, pongamos

por caso, o se tolerasen el rapto y la violación. Tal vez, en una semiología más cercana, el pueblo se da a sí mismo esas visiones fantásticas del mundo, para no perder, por contraste, la conciencia del mundo real. Las formas del cuento maravilloso pueden encubrir, en este caso, ciertos mensajes latentes sobre la sociedad estamental y clasista, sobre la formación de clanes (léase, en nuestro mundo, los grupos de presión) y sobre la libertad misma, como quiere Greimas. En este punto, lo más difícil es interpretar el sentido que tiene la forzosa utilización del objeto maravilloso por el héroe, después de haber elegido libremente la peligrosa aventura de salvar a la princesa. Se diría que es una referencia a las limitaciones humanas impuestas por los dioses, es decir, una reflexión acerca de la grandeza del hombre, en sus propios límites, el mayor de los cuales es la muerte, y la necesidad de que sea el hombre mismo el que llene de sentido el mundo.

Contexto del realismo-naturalismo

Maria Rosa Figari

Maria Marta Hovhannesian

Mientras la libertad romántica tendía al dominio de la fantasía, el realismo tuvo la franca determinación de huir de la ficción y especialmente de la idealización de la realidad y de la intromisión constante de la subjetividad del autor.

El lirismo romántico centrado en el Yo, pretendió mostrar la verdadera alma del artista; en literatura el historicismo y el costumbrismo introdujeron el factor social en la novela.

A partir del realismo, se afirma que el hombre es producto de la sociedad, que ésta determina en gran medida su comportamiento y que el hombre trasluce su vida interior en sus actos externos. Honoré Daumier⁸⁶ declaró “Il faut être de son temps” “el artista debe ser parte de su tiempo” digo, el artista ES testigo de su tiempo.

Intenta crear obras que reflejen la realidad del artista y de su época histórica.

Por lo tanto, el escritor se prohíbe imaginar nada, sólo deberá registrar la vida vista desde afuera y en sus menores detalles, en los hechos cotidianos; éstos al fin del día se volverán significativos.

El realismo no presentará individualidades sino toda una sociedad en movimiento.

Este método de observación directa de la realidad también fue llevado al teatro.

Champfleury⁸⁷, primer teórico del realismo francés, enuncia los requisitos:

- Estudiar el exterior de los individuos
- Interrogarlos y copiar sus respuestas
- Estudiar el lugar donde viven y hacer preguntas a los vecinos
- Todo el material debe ser volcado en la trama evitando al máximo la intervención del autor

⁸⁶ Honoré Daumier (Francia, 1808-1879) fue un caricaturista, pintor, ilustrador, grabador, dibujante y escultor, uno de los artistas más populares del realismo.

⁸⁷ Jules François Félix Husson, más conocido como Jules Champfleury (Francia- 1821-1889) escritor francés.

- El escritor tiene dos caminos

- a.- Describirse a sí mismo y mostrar cómo repercute el medio exterior en él

- b.- Describir la sociedad

- La obra de arte deberá ser impersonal

- El método derivado de las ciencias físicas debía ser aplicado a otras ciencias (sociología-historia-medicina) finalmente a las Artes.

- Herencias y genealogías-alcoholismo-taras hereditarias

- Hipólito Taine (raza, medio, momento) “Historia de la Literatura inglesa” (1865)

- La herencia determina anomalías psíquicas de diverso orden (Tratado de la herencia natural de Prosper Lucas- 1850)

- Intención mecanicista que entraña el determinismo.

Algunos ejemplos del Naturalismo literario:

La ralea Emile Zola

Madame Bovary Gustav Flaubert

Bola de Sebo Guy de Maupassant (1850-1893)

Historia de la Literatura Inglesa Hipólito Taine (1865) (Raza-medio-momento)

El origen de las especies- El cientificismo de Darwin (1859)

Introducción a la medicina experimental- Claude Bernard (1862)

Hacia fines de siglo, retomando una idea de Comte; Durkheim funda la sociología.

Proceso a Dreyfus (1894/1906). Zola *Yo acuso* (1896) interviene a favor.

Zola escribe *Germinal* (1885). La clase obrera protagonista *Historia natural y social* de una familia bajo el 2ª Imperio.

NATURALISMO fue la expresión literaria del Positivismo.

- Escuelas laicas (1862) Francia
- Ley de divorcio (1894) Francia
- Separación de la Iglesia y el Estado

La reacción católica se expresó en Brunetière (escritor). Bergson fue su filósofo y los simbolistas sus poetas.

- Determinismo racial
- Disposiciones innatas y hereditarias
- Diferencias de temperamento.
- Estructura corporal

El teatro finisecular

- Teatro de vanguardia (elite)
- Teatro de boulevard (gusto oficial) Obras de Ibsen, Strindberg, Ibsen

Escuela Naturalista: El teatro libre de André Antoine

Becque Henri (1823-1895) dramaturgo naturalista

Obras: *Los cuervos* - 1877

La parisiense - 1885

- Puesta en escena: minuciosa exactitud en la reconstrucción de los decorados. Los actores deben componer los personajes para ser verosímiles.

Teatro de ideas; dramas con lecciones morales o sociales.

Teatro simbolista: pretende aportar una estética diferente a la realista-naturalista.

Se crea el Teatro de atmósferas; sugerencias del detalle.

Textos poéticos; creencias simbolistas de que el mundo material no es sino un reflejo, un símbolo -a la manera platónica- de realidades más trascendentes y profundas.

1890- Paul Fort fundó el Teatro de Arte; bastión simbolista. Cuando Fort se retira de la actividad teatral, lo sucede Lugnè-Poe creando el Teatro de L'oeuvre.

Los dos exponentes típicos del teatro simbolista fueron Maurice Maeterlinck (1862-1949) *El pájaro azul* y Paul Claudel *La anunciación a María*

Alfred Jarry (1873-1907) en 1896 estrenó *Ubu Rey* en el Teatro de L'oeuvre, donde luego se convirtió en ayudante-secretario del director. Fundador de la *patafísica* ciencia de las soluciones imaginarias.

1897- Stanislavsky funda El teatro de Arte de Moscú, con Anton Chéjov.

El simbolismo

Baudelaire *Las flores del mal* - 1857 siguieron luego los "poetas malditos" (Corbière-Rimbaud-Mallarmé) Verlaine (1844-1896)

Sus premisas fueron:

- Rebelión contra naturalistas-realistas
- Rebelión contra la lógica positiva
- un mundo poblado de símbolos y elementos metafísicos
- Reacción anticientífica, antiburguesa

Verlaine, Características:

1. expresión directa de sentimientos y sensaciones
2. sacrificio de las palabras a los sonidos
3. narración métrica, verso libre
4. musicalidad, expresión directa
5. sentimiento, formas, colores, perfumes

Teatro simbolista: el documentalismo y el realismo de la escuela naturalista son reemplazados por un teatro de "atmósferas", de expresión dramática basada en la sugerencia del detalle y en la vibración poética de los textos y las situaciones, de acuerdo con la creencia simbolista de que el mundo material no es sino un reflejo, un "símbolo", a la manera platónica, de realidades más profundas y trascendentes.

El ensueño, la vida sobrenatural, cierta forma de religiosidad difusa, se convierten en elementos constitutivos del teatro simbolista.

Crisis del realismo

1. Ilusionismo escénico (reconstrucción minuciosa de sucesos verosímiles)
2. Enjuiciamiento de la conducta (crítica a las pautas de comportamiento imperantes en la sociedad).

Ambas conducían a una especie de estado hipnótico en el espectador, que no le permitían alcanzar lucidez intelectual.

El excesivo verismo impedía tipificación del conflicto social expuesto.

El realismo poético de Chejov tiende a hacer desaparecer la agresiva crudeza verista, y la existencia cotidiana adquiere la significación propia del simbolismo. ·

El autor tiene como misión mostrar las situaciones problemáticas de la convivencia humana, de ningún modo propone soluciones.

"El jardín de los cerezos" cuyo ambiguo desenlace está cargado de sugerencias. Existe un mundo (simbolizado por los cerezos) que es producto de una sedimentación cultural que ha desembocado en la absoluta inercia.

Sus habitantes desean conservarlo sin cambios, en toda la melancolía y belleza de los árboles florecidos.

Sin embargo, surge otro mundo menos poético, pero más dinámico, que arrasará con el huerto. Parece penoso, pero es casi indispensable.

En el realismo de Chejov, se advierte un desplazamiento del interés dramático, que tiende a trascender las circunstancias sociales inmediatas, para introducirse en preocupaciones básicas, elementales y permanentes como el destierro, el amor, la muerte.

Maria Rosa Figari

Maria Marta Hovhannessian

Los hechos político-sociales

Hay en la historia francesa del siglo XIX cortes muy precisos, que suelen señalarse como puntos de partida para profundos cambios político-estructurales. Esos cortes están señalados por las revoluciones de los años 1830 y 1848 y por la guerra franco-prusiana de 1870.

Creemos, sin embargo, que más allá de las revoluciones y de las cisuras, más aparentes que reales, y como una corriente subterránea, uno solo es el proceso a lo largo del siglo. Se trata de la consolidación del poder burgués, sobre la base de la Revolución Industrial. Podrán sucederse gobiernos republicanos o monárquicos, pero es siempre la burguesía la favorecida y con cada cambio de sistema político sale poderosamente reforzada.

En 1830, el descontento general frente a la monarquía de Carlos X y una oleada de malas cosechas determinan una revuelta popular, aparentemente victoriosa, en realidad gratuita. En poco tiempo se establece un gobierno monárquico de corte netamente burgués: Luis Felipe, el *rey burgués*, encarna la llamada Monarquía de Julio, que se extiende hasta 1848.

Durante este período el país adquiere una nueva fisonomía. De Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial, llegan las primeras máquinas para una agricultura racional. El aprovechamiento de la energía natural permite la creación y rápida extensión de los ferrocarriles y la navegación se perfecciona: como consecuencia se construyen puertos y caminos, los pueblos crecen, el campo se acerca a la ciudad. El telégrafo, y más adelante el teléfono, son otros medios de acortar distancias y facilitar las comunicaciones. Francia se encamina hacia su destino de moderno país capitalista.

La aristocracia pierde terreno frente al creciente poder de la burguesía que, consciente de su autonomía como clase, deja incluso de imitar las formas y costumbres nobiliarias. Se altera todo un sistema de valores: de ahora en más habrá un solo dios, el Progreso, un solo medio de alcanzarlo, el dinero.

⁸⁸ Revista El arte; pueblos, hombres y formas en el arte. Nº 3 "Hacia el Impresionismo", CEAL, 1975

Una de las primeras consecuencias de la Revolución Industrial es el rápido crecimiento urbano, motivado por la aparición de una nueva clase: el proletariado.

El establecimiento de fábricas y talleres especializados en las ciudades requiere mano de obra local. Así nacen las barriadas obreras.

En condiciones de vida deplorables, con una paga bajísima -12 a 14 horas de trabajo en lugares muchas veces insalubres, y ningún privilegio- esta clase significa un peligro para la conveniencia de los burgueses y para un gobierno aún más burgués. La presión se agudiza; tras la caída de Luis Felipe en febrero de 1848 no queda más remedio que permitir la creación de los llamados Talleres Nacionales, dirigidos por Louis Blanc, cuya finalidad era organizar corporativamente el trabajo y sistematizarlo; debían gozar de un subsidio estatal.

Por medio de Comisiones de Trabajo, supuestamente destinadas a institucionalizar los Talleres, el gobierno provisorio se encarga muy pronto de desprestigiarlos, convirtiéndolos en refugio de desocupados crónicos (pagaban a obreros sin trabajo a cambio). La reacción es rápida, cunden las protestas. Ahora el gobierno tiene motivos para suprimir los Talleres y así lo hace.

La clase trabajadora, provocada, se levanta en armas y sale a la calle.

Son las jornadas de junio de 1848.

A pesar de la aparente victoria, de la implantación de una Segunda República, de la enorme euforia y la febril actividad inmediatamente posteriores, nada se ha ganado.

Una vez más· la burguesía ha usado al proletariado como carne de cañón.

En sólo 4 años (1852) la República se convierte en Segundo Imperio y Luis Napoleón pasa a llamarse Napoleón III: la burguesía ha ganado definitivamente el poder.

El Segundo Imperio, que termina con la guerra franco-prusiana de 1870, coincide con la segunda etapa de la Revolución Industrial, llamada del capitalismo financiero.

En un· principio, al lado del inventor estaba el socio capitalista y con él se cerraba el círculo.

Ahora el, mecanismo es mucho más complejo. Se trata de enormes masas de capital, que se traducen en grandes empresas, bancos de préstamos, complicados sistemas de crédito.

Termina de gestarse la Francia actual.

En estos años París adquiere un aspecto moderno, prácticamente reconstruida la ciudad según los planes· urbanísticos de Haussmann.

Surgen palacios, hoteles, teatros, mercados. París es el centro del mundo, la capital de la diversión y la riqueza. De ello son prueba las exposiciones universales de 1855 y 1867.

La rápida expansión económica tiene un sensible termómetro en la publicidad.

Los productos, las marcas, pueden imponerse en todo el país gracias a los anuncios de prensa y a los afiches, que alcanzan gran perfección en esta época.

No es ajena a esta expansión la política exterior Imperialista, que le deja a Francia la posesión de importantes colonias en Asia y África.

Los trabajadores continúan sus estériles luchas; pocas son las mejoras que obtienen. Baste tener en cuenta que recién en 1864 consiguen el permiso de libre asociación; el derecho a la huelga, la jornada de 8 horas, las vacaciones pagas no se obtendrán hasta mucho más adelante.

Una sociedad materialista sólo puede engendrar una filosofía materialista. El positivismo de Augusto Comte nace en estos años. El individuo quiere en adelante enfrentar la realidad por medio de la razón, ser hombre de su tiempo, como decía Baudelaire. Es la reacción a la actitud romántica de la generación del '30, cuyos ideales frustrados determinaron la evasión a tierras exóticas y lejanas, como Oriente, o a lugares de fantasía, así como una actitud marcadamente individualista.

La nueva actitud frente a la vida es, en cambio, de posesión de la realidad.

Se traduce en un nombre: **REALISMO**.

Entre romanticismo y realismo no existe el corte abrupto que pueden sugerir las denominaciones. Esta división sólo es útil a efectos de una mejor comprensión.

Sin el romanticismo, que implica ya una liberación en el tema, el rechazo de valores universales y absolutos y su sustitución por otros que ponen el acento en lo contingente, el realismo no hubiera sido posible.

Hay un tema, en el que la continuidad se hace más evidente, que puede ser tomado, con cierta reserva, como puente de enlace entre ambos movimientos. Nos referimos al paisaje.

ANTECEDENTES

El paisaje en Francia en el siglo XIX

A los paisajes neoclásicos, poblados de Horneros, dioses o ninfas, suceden aquellos románticos recorridos por una ola de continuos estremecimientos. Al mismo tiempo entra en Francia el gusto por los pintores ingleses, sobre todo después del año 1815, cuando las relaciones entre ambos países quedan reanudadas. Muchos de los grandes paisajistas ingleses del siglo pasado,

Constable, Turner, Reynolds, Bonington, viajan a París. Del mismo modo, los franceses, olvidados en parte del obligado viaje a Italia -que como marco de Roma y del Renacimiento era meta escogida por los neoclásicos- se vuelven hacia Inglaterra.

Y así aprenden también a valorar a los flamencos, de larga tradición paisajística.

Se conocen colecciones de cuadros flamencos, Ruysdael, Hobbema, Brueghel, Rembrandt, etc., pertenecientes a pintores franceses.

Escuela de Barbizón

La elección de los ingleses -sobre todo en lo referente a la elección de paisajes cotidianos-; el progresivo anacronismo de las retorcidas visiones románticas y, en especial, la proximidad de lo que en el año 1850 estallará bajo el nombre de realismo, se conjugan en la llamada *Escuela de Barbizón*, pequeño pueblo cercano al bosque de Fontainebleau.

Allí trabaja en la década de 1840 un grupo de pintores hoy algo olvidados por la engeguedora fama de los impresionistas.

Sus nombres: Rousseau, Daubigny, Troyon, Díaz, Dupré.

La intención de estos artistas era la de acercarse a la naturaleza, Rousseau deseaba que la pintura fuese más objetiva. Sin embargo, su actitud es todavía romántica. Y no sólo en las obras, evidencia concreta, sino en sus postulados teóricos.

Daubigny decía: *todo lo que quería pintar ha sido destruido*. Es la actitud de oposición frente al avance de la sociedad industrial. En toda su pintura la soledad y el silencio denuncian por contraste esa sociedad que dejaban a sus espaldas. Y Rousseau: *observando con toda la religión del corazón, se siente y traduce un mundo real cuyas fatalidades os enlazan*.

Subsiste aquí el deseo de interpretar con el sentimiento lo que originalmente fue sólo sensación.

René Huyghe considera a la *Escuela de Barbizón* como eslabón de unión entre romanticismo y realismo. Su apreciación es válida. Nosotros agregamos que hay más de románticos que de realistas en casi todos sus paisajes. Por otra parte, es lógico que sucediera así. De los románticos mantienen una gran lección: la naturaleza tiene vida.

A los valores universales de lo absoluto, ellos habían opuesto el amor por los aspectos fugitivos, una nube, la tempestad, el agua.

Vía realismo, esta lección llegaría muy pronto hasta los Impresionistas.

Théodore Rousseau era el jefe del grupo, por cuya iniciativa éste se había reunido en Barbizon.

Desde la década anterior otros grupos de pintores se habían instalado, sobre todo durante el verano, en los alrededores de París o a lo largo del Canal de la Mancha, practicando la pintura al aire libre.

Ello denota un progresivo deseo de asociación. Se deja poco a poco de lado el ideal individualista caro a los románticos.

Rousseau había nacido en 1812 y pasado al frente como paisajista desde el Salón de 1840. Su fama fue muy grande en vida. Hoy poco recordada, su obra merecería una seria revisión crítica.

Los paisajes de Rousseau recuerdan de inmediato las visiones románticas. Quizás hayan desaparecido sus fantásticos pobladores, pero queda en el aire el recuerdo de su paso.

-Sus temas preferidos, árboles o chozas solitarias, visiones interiores del bosque, altos peñascos abruptos, cielos cargados, nos hablan de un sentimiento trágico de la naturaleza, de un deseo de fusión (microcosmos-macrocosmos) romántica con ella.

Con respecto a sus predecesores, incluidos también los neoclásicos, estos artistas tienen el mérito de ser más talentosos y observadores cuidadosos de la naturaleza.

Baste observar sus follajes, muchas veces magistrales. Si bien prefieren los tonos sombríos -ocres, marrones, tierras-, hay que reconocerles el haber dado un paso más hacia la conquista de la pintura clara. Lo que entonces parecían verdaderas audacias, hoy aparecen como débiles intentos. Sin embargo, Barbizon significa un peldaño importante en el proceso que lleva hacia el impresionismo.

Sus continuadores, los pintores de Honfleur y Provenza, pueden considerarse los inmediatos precursores de la pintura impresionista.

EL REALISMO

Hablar de realismo en arte es ser poco exactos. El término no es nuevo y confunde por su ambigüedad. ¿Significa que hasta el siglo XIX no hubo pintores realistas? ¿No son también realistas los flamencos del siglo XVI o los renacentistas italianos? En nuestro trabajo tomaremos esta denominación con cierta relatividad, pero la mantendremos, puesto que le fue dada al nuevo movimiento por sus propios creadores.

Año 1855. París vive la gran Exposición Universal. Al mismo tiempo se desarrolla la guerra de Crimea. Para el Segundo Imperio, la Exposición era, además, un resorte político. Había que impresionar a Europa, pero sobre todo a Inglaterra, rival económica y artística, pero aliada militar y convencerla de que los errores del año 1848 no volverían y de que, gracias al nuevo régimen, Francia entraba en una era de pujanza y desarrollo.

En medio de las máquinas Industriales, agrícolas, de las locomotoras, se levantan los pabellones de pintura, con un predominio indiscutible del romanticismo.

Y cercana a las salas oficiales se levanta otra, cuyo letrero reza: "Realismo. Exposición y venta de 40 cuadros y 4 dibujos de Gustave Courbet".

Courbet había decidido realizar una exposición personal ante la negativa oficial de mostrar todas sus telas (sólo once le habían sido aceptadas).

Así comienza la carrera pública del realismo.

Se ha jugado la primera carta. Si bien esta exposición consagrará a los románticos, el nuevo espíritu está en el aire, el Realismo no tardará en triunfar.

El credo es simple. Courbet lo expone claramente en el catálogo de su exposición:

El título de realista me fue impuesto como les fue impuesto a los hombres de 1830 el de románticos. (. . .) Estudié al margen de todo sistema o partido tomado, el arte de los antiguos y de los modernos. No quise imitar a unos ni copiar a otros; mi intención no fue nunca la de alcanzar el ocioso objetivo del arte por el arte. ¡No! Quise solamente (...) ser capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi tiempo según mi apreciación, ser no sólo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal mi objetivo.

Hacia 1846, Courbet, Chamfleury y Max Buchon, estos últimos escritores, levantaban la nueva bandera del realismo. El clima era propicio.

Se acercaba la Revolución del año 1848, se vivía una atmósfera de continua efervescencia. Las discusiones se suceden, se ganan adeptos. Es la reacción contra el arte romántico.

co, que huía a tierras exóticas y desconocidas. Ahora es necesario enfrentar la realidad cotidiana, describirla o pintarla, hasta en sus menores detalles, en todo lo que ella ofrezca de hermoso o degradado.

Esta idea, que es en el fondo el resumen de toda la teoría realista, coincide con la mentalidad de la época, que como dijimos, es materialista y positivista. No más idealizaciones: verdades.

Para las teorías positivistas de Augusto Comte el movimiento del mundo y de las cosas dependía de la ciencia. De ésta dependía también el futuro de la humanidad. Había que someterse a sus leyes, analizar la realidad según los métodos de observación y experimentación de las ciencias naturales.

En historia, literatura, música, este nuevo espíritu se hace también presente. En la novela, por ejemplo, Balzac y Stendhal preparan el camino al naturalismo de Zola.

En pintura, los naturalistas llevan el nombre de Impresionistas.

Tres son los artistas más destacados de la escuela realista francesa: Courbet, Millet y Daumier. Hay en los tres una manera distinta de interpretar la vida y costumbres contemporáneas, pero a todos los une el mismo amor por el presente, el deseo de pertenecer a su tiempo y traducirlo.

Más allá de las diferencias personales, que analizaremos a continuación, los tres rechazan el "arte por el arte" y sostienen con Courbet su deseo de hacer "arte vivo".

Gustave Courbet

Courbet había nacido en Ornans, pueblo montañoso, en 1819. Desde joven se radicó en París. Pronto ingresa en el ambiente artístico, donde su personalidad no puede pasar desapercibida. Tenía una gran confianza en sí mismo; Era vanidoso y todo lo hacía con gran ruido.

Pictóricamente Courbet no es un revolucionario. Su pintura no difiere en técnica o ejecución de la de muchos maestros anteriores, llamados con cierta vaguedad "clásicos".

Esto, a despecho de sus declaraciones o de las cuatro normas que regían en su taller de enseñanza:

1. No hagas lo que yo hago. ·
2. No hagas lo que hacen los otros.
3. Si hicieras lo que Rafael hizo, no serás nada. Suicídase.
4. Haz lo que veas y sientas, lo que quieras.

Sin embargo, estas normas revelan también al hombre Courbet y es allí donde reside el verdadero revolucionario. En medio de una sociedad complacientemente burguesa Courbet es un rebelde. Se opuso toda su vida a cuanto viniera del gobierno o tuviera un aire académico. Al punto que rechazó puntualmente los cargos honoríficos que se le ofrecieron o los encargos oficiales de pintura.

Dice Courbet: *el orden establecido, las academias de todo tipo, el gobierno autoritario, todo ello denota un estado de cosas falso y constituye una traba directa para el progreso.*

Políticamente Courbet no tuvo gran actuación. A partir del año 1848 formó parte de los reformadores sociales. Sus ideas están muy cerca de las de Proudhon, gran amigo suyo y teórico de la Revolución del año 1848.

Como aquél, es un socialista utópico: "luché contra todas las formas de gobiernos autoritarios y de derecho divino, queriendo que el hombre se gobierne a sí mismo según sus necesidades, para su provecho y siguiendo su concepción".

Como Courbet es un hombre de pueblo, su amor por el pueblo es sincero. Se acerca a él para conocerlo, para dejar una constancia de su realidad en la pintura. Y como una forma más de traducir el tiempo presente. Para él la pintura consiste en la "representación de las cosas reales y existentes".

La pintura de Courbet no es un credo político. Sólo pocos cuadros suyos pueden tomarse como testimonios de una lucha social. El deseo de denuncia es menor que el de pintar todo lo que cae bajo sus ojos, con la mayor fidelidad posible.

Crucé la tradición como un buen nadador. Los académicos se ahogan en ella La afirmación puede parecer un poco excesiva cuando conocemos su obra. Mal que le pese también él permanece en la tradición, pero nunca se ahoga en ella.

A lo largo de su obra se puede rastrear el impacto que los maestros venecianos, flamencos, españoles, produjeron sobre su espíritu. El claroscuro, los tonos sombríos, la factura cuidadosa, el respeto por la perspectiva revelan su admiración por aquella y la propia personalidad pictórica.

Es en el tema donde se aleja de sus predecesores. Después de los primeros cuadros, de sabor todavía romántico,

El hombre de la pipa, comienza a pintar personajes cotidianos, pero todavía impregnados de cierta idealización:

Campesinos volviendo de la feria en Flagey, incluso el monumental *Entierro en Ornans*.

Cuando pinta *Los picapedreros* puede decirse que ha pintado el manifiesto gráfico del realismo. Courbet olvida el escenario preparado del *Entierro*, sus figuras inmóviles, la ordenada sucesión de las cabezas.

Aquí se trata de dos trabajadores en plena tarea, ocupados en lo suyo, dinámicos. Trabajan, no posan. Ha logrado conjugar la teoría con la práctica: es un realista.

Courbet pintó mucho y muy variados temas. Gran retratista, tuvo también preferencia por la naturaleza muerta y, sobre todo a l final de su vida, por el paisaje.

Su influencia fue enorme. Su personalidad sirvió para destacar con más fuerza lo insulso del academicismo. Su pintura realza, por oposición, todo lo enfático que encerraba el romanticismo. De él los impresionistas heredan el amor por su tiempo, por todo lo real, aunque su pintura difiere enormemente de la de aquéllos. Baste comparar una marina de Courbet y una de Monet.

Courbet superpone pincelada sobre pincelada hasta conseguir un efecto macizo, denso. Los tonos son oscuros, prevalecen marrones, negros, verdosos. En Monet, en cambio, las pinceladas se tocan, apenas se superponen, son casi transparentes. Ningún negro, marrón u ocre, sólo verdes, azules y amarillos, es decir, los colores del espectro y siempre puros. Cuando miramos el agua pintada nos parece ver el sol reflejado en ella.

Monet pintaba la luz.

Siguiendo a Francastel (*Historia de la pintura francesa*) consideramos que lo importante en Courbet, como en el resto de los pintores realistas, es su posibilidad de adaptación, artísticamente hablando, a las capacidades y aspiraciones sentimentales de una sociedad moderna.

Jean-Francois Millet

Elogiado o criticado, es para algunos un pintor poco menos que genial, para otros francamente mediocre. En todo caso ya es grande su importancia desde el punto de vista histórico. Van Gogh haría croquis y pinturas tomadas de sus obras. Dalí sintió siempre gran admiración por su cuadro *El angelus*.

Y más allá de la tosquedad, del color sucio o de las acusaciones de sentimentalismo está su auténtico amor por el hombre.

Hijo de campesinos, Millet nació en el año 1814. Cuando su padre descubrió en él dotes de dibujante le permitió estudiar pintura. En el año 1836 viaja a París becado, donde permanece hasta el año 1849.

En adelante vivirá en Barbizón. De origen humilde, vivió también humildemente una existencia sin sobresaltos.

Murió en el año 1875.

En su época se lo tildó de socialista. Millet se defendía de esta acusación. No tuvo actuación política alguna y era además un católico convencido. Su intención era más bien la de acercarse al trabajador, reivindicarlo en su propio trabajo, ayudar a comprender su dignidad. Ninguna protesta, ninguna denuncia. Para él ser campesino no es deshonoroso ni degradante. Es un destino. Lo lleva en la sangre.

Millet observa y pinta.

El resultado: una amplia galería de trabajadores, en especial campesinos, donde lo esencial es siempre el hombre. Paisajes, cielos, fondos, tienen siempre importancia secundaria.

Es en algunos fragmentos de existencia, pequeñas escenas cotidianas, donde alcanza su máximo valor de poeta y artista. Por ejemplo, en *Cuidados maternales*, *Hombre con azada*, *Las espigadoras*.

Indudablemente, en el dibujo es superior, porque sus volúmenes amplios y planos macizos resultaban muchas veces toscos cuando los traducía al color. En vida se le criticaba ya el colorido pastoso -los hermanos

Goncourt- y la dureza de ciertas figuras.

En relación con Courbet, Millet se destaca por un sentimiento más profundo de lo humano, por una dedicación casi total al trabajador con quien estaba más identificado.

Menos teórico, menos politizado que Courbet, se limita a recoger una serie de interesantes documentos de la vida rural de su época.

Como Courbet es un realista, pero no está exento de algún rasgo romántico, aunque sólo fuera por la manera digna de presentar a sus trabajadores.

De formación clásica, comparte a su vez con Courbet la tradicional disposición de las figuras en los primeros planos, con un paisaje o una arquitectura como fondo, la perspectiva renacentista, el colorido sordo, donde prevalecen los tonos marrones y ocre, y el claroscuro. Como sucede con Courbet no se libera de esta enseñanza, pero no podríamos pensar en los impresionistas sin antes pensar en su pintura.

Honoré Daumier

Daumier es el típico caso del artista que, obligado por las cambiantes circunstancias políticas, tiene que variar el contenido de su arte según aquéllas. Su actividad esencial, la caricatura, le permitía vivir. Pero la caricatura política denunciaba su posición y más de una vez Daumier se quedó sin trabajo.

Entonces se dedicó a la sátira de costumbres.

Había nacido en Marsella en 1808. Radicado en París con su familia, pudo seguir estudios artísticos, a la vez que se ganaba la vida en diversos trabajos. En uno de ellos conoció desde adentro a las Cortes de

Justicia, a las que más tarde ironizaría agudamente.

Más adelante fue aprendiz de un litógrafo. La técnica de la litografía (grabado sobre piedra) adquiría en esos años grandísimo desarrollo. La utilización del color había mejorado los logros. Muchos artistas se dedican a ella y, en adelante, no es difícil ver afiches e Ilustraciones firmados por los grandes maestros. Daumier fue un gran conocedor de esta técnica.

Sobreviene la Revolución del año 1830. Daumier, que pertenecía a los círculos liberales y antimonárquicos, pasa a engrosar las filas 'de la oposición y se convierte en su caricaturista más Importante. Por poco tiempo, porque al clausurarse el diario *Caricatura*, donde él colaboraba, tuvo que transigir y disminuir el tono de su crítica.

Podrá volver a la caricatura política durante muy poco tiempo, entre los años 1848 y 1852.

Como casi todos sus contemporáneos tuvo una educación de corte clásico y esta enseñanza no podrá tener para él un tono academizante. Aprendió a amar a los maestros renacentistas y antiguos.

Personalmente sentía gran inclinación por los venecianos del siglo XVI y los flamencos del XVII. También fue admirador de Goya y Gericault, algunas de cuyas litografías podrían situarlo en las filas del realismo por basarse en escenas cotidianas.

Indiscutiblemente, Daumier es un maestro genial de la caricatura. Posee lo que todo gran dibujante necesita: poder de síntesis.

Sólo lo esencial, ningún detalle secundario, nada extraño a la acción en sus obras. Este mismo poder le permite captar con exactitud el sesgo más definitorio de una personalidad, la expresión de un rostro, el carácter de un personaje.

No se limita a ironizar sobre jueces, abogados o médicos, como suele señalarse. Desde los más viejos hasta los niños, incluidos matrimonios, comerciantes, artistas o aristócratas, toda una sociedad desfila bajo la pluma de Daumier. Y bajo ella se convierten en tipos, símbolos de una época.

Baste recordar el famoso Robert Macaire, uno de sus personajes más logrados, que aparecía en serie, a la manera de Mafalda, por ejemplo.

Más importante que lo cómico o lo grotesco, es entonces, la expresión de una conciencia social que hace de Daumier un verdadero polemista. De factura nerviosa, rápida, casi abocetada, sus dibujos están hechos de memoria, de ahí a veces la terminación descuidada, si bien tienen su origen en la observación directa de la realidad.

Hemos ubicado a Daumier dentro del realismo. Como en los casos anteriores seamos cuidadosos para no caer en esquematizaciones. Si es cierto que al menos por un aspecto de su obra puede ubicarse como un realista, si definimos ampliamente al realista como hombre de su tiempo. Podemos encontrar en su obra rasgos románticos, clásicos y hasta expresionistas. Creemos que la aclaración no es gratuita. Daumier es Daumier. Como Courbet es Courbet. Una vez más las denominaciones sólo sirven para ver con mayor claridad el panorama.

La caricatura que le dio fama, fue también un freno para su actividad como pintor. Para vivir tenía que trabajar mucho en las ilustraciones de los periódicos. Nunca pudo dedicarse a la pintura en la medida en que lo hubiera deseado. Además, una vez ubicado con el rótulo de caricaturista, todo aporte en otro sentido debía parecer casi un insulto y los Salones Oficiales no vacilaban en rechazar sus obras. Sin embargo, en sus pinturas descubrimos otro aspecto de su personalidad artística. Es cierto que hay algo de Miguel Ángel y de Rubens en algunos trabajos, por ejemplo, en el cuadro *Dos ninfas perseguidas por sátiros*, pero su visión se torna actual en otros, como es el caso de la serie del Quijote. Seguramente demasiado adelantada para su época, esta pintura pasó desapercibida. Hoy admiramos en ella los encuadres poco tradicionales, las pinceladas extendidas y estructurales, el poder de expresión que contienen.

Entre sus temas figura también el obrero ciudadano. Acostumbrado a vivir en París, protagonista él mismo de una era revolucionaria, Daumier no podía perderse este aspecto de la vida contemporánea.

Aquí no hay sátira ni ironía. En estas obras es donde descubrimos su gran ternura, que parece oculta en las caricaturas tras un velo de aparente crueldad.

Jean-Baptiste-Camille Corot

Corot parece transitar por el siglo XIX más como espectador que como protagonista.

Su vida se desliza apacible. No conoció estrecheces económicas, no tuvo que trabajar para comer, los Salones aceptaban sus obras.

Vivió mucho y aunque no tempranamente, conoció la fama. Se convirtió en un patriarca de la pintura francesa. Era el "*pere*" (padre) Corot.

Los hechos políticos lo dejaban poco menos que indiferente. Ni siquiera se enteró de la guerra franco-prusiana del año 1870.

En las revoluciones de los años 1830 y 1848 no sólo no tomó parte, tampoco tomó partido.

Su pintura es como su vida, evoluciona amablemente, sin bruscos cortes, sin transiciones dolorosas. Por ello a veces es difícil descubrir, detrás de los aparentes convencionalismos de sus paisajes, al pintor de la atmósfera. Corot es sin duda el más grande paisajista anterior al impresionismo; su legado es de primera importancia.

Hijo de comerciantes de buena posición económica, Corot nació y pasó casi toda su vida en París. A los 29 años, (había nacido en 1796), realiza el consabido viaje a Roma. En ese momento el neoclasicismo estaba en pleno vigor e Italia, con sus ruinas y monumentos antiguos, era un poderoso polo de atracción.

Paradójicamente, es en Roma donde Corot descubre la luz. Comprende que poco le habían enseñado sus maestros.

Era incapaz de apresar un momento, la luz cambiaba antes, las figuras se movían.

Se dedica con empeño al paisaje.

Como resultado de esta experiencia (que duró tres años y no debió ser fácil a juzgar por sus melancólicas cartas), Corot llevó de vuelta a Francia algunas tablillas que son obras maestras de luz y claridad.

Al mismo tiempo se ciñe al estudio del paisaje urbano de Roma y hace una serie de hermosos retratos de tipos populares italianos. En ambos casos se mantiene dentro de un espíritu clásico.

En sus paisajes parisinos no desdeña la presencia de seres ideales, héroes o diosas. Y con el florecimiento del romanticismo, Corot se torna también un poco romántico. Pero a pesar de deberle algo a todos los movimientos de su época se mantiene esencialmente independiente.

Ni siquiera le importaba ser conocido, vender.

Vivía de una pequeña renta, podía pintar cuanto quisiera. Amaba el buen tiempo y si era necesario lo esperaba largamente para ponerse a trabajar. En esencia, allí estaba su mayor interés.

En la Exposición Universal de 1855, Corot exponía al lado de otros paisajistas.

Se destacó de inmediato por la claridad de sus pinturas frente a aquellas más oscuras de los pintores de Barbizón. De Barbizón a Corot hay un nuevo paso: hacia la conquista de la luz.

Desde los primeros paisajes romanos se evidencia en Corot un cultor de la pintura clara. Poco a poco se va librando de las presencias clásicas o idealizadas y tiende a separar figura y paisaje. Muchas de sus obras son verdaderas manchas de luz.

Hacia el final de su vida realiza una serie de desnudos femeninos que hoy comienzan a llamar la atención.

Corot murió en 1875.

En sus escritos Corot indica cómo encara una tela: "El dibujo es lo primero que hay que buscar. Enseguida los valores, las relaciones de formas y de valores. He ahí los puntos de apoyo. Después el color, en fin, la ejecución"

Sobre esta progresión insiste más de una vez. Considera que es el único camino para convertirse en un buen pintor.

Por haber observado atentamente la naturaleza -le pedía a Dios que le permitiera acercarse siempre a ella como un niño-, por haber practicado la pintura al aire libre, Corot sabía por experiencia que el color no es una propiedad del objeto, algo que exista independientemente. Sabía que está determinado por la luz y la atmósfera de cada lugar y va variando según las horas y el tiempo. Por ello sus paisajes italianos tienen una claridad más uniforme. Por la calidad del aire, los hechos en Francia se tiñen de bruma.

Desde su viaje a Italia se coloca frente al motivo y lo estudia pacientemente.

Para los impresionistas fue un verdadero padre espiritual. Un paso más y Corot hubiera sentido como ellos: que en la naturaleza todo es impresión luminosa.

Cuando nos enfrentamos con un cuadro de Corot la primera impresión es de espontaneidad. Corot poseía una extraordinaria facilidad para retener durante meses la sensación primera y volcarla en sus telas. Al estudiar más detenidamente la obra van apareciendo las laboriosas pinceladas, el empaste cuidadoso, la sabia distribución de los colores.

Estudioso de la naturaleza ("Ante todo la Naturaleza", decía), retiene algo del quebrarse de la luz en los follajes, del reflejo de las laderas en el agua. Sus hallazgos luminosos son intuitivos, pero en realidad están allí. A los Impresionistas queda el trabajo de sistematizarlos.

El uso de los colores todavía quebrados (tierras y ocre), las sombras oscuras, cierto respeto por los contornos definidos, las pinceladas extendidas, lisas, he ahí los motivos por los que no llega totalmente a la pintura clara, entendida ésta como la de los impresionistas.

Finalmente recibe de los clásicos el cuidado con que "arma" sus telas, un poco como si fueran escenografías: no porque sean acartonadas, sino por la distribución de los volúmenes. Casi siempre se trata de vistas de conjunto tomadas desde algún punto lejano y frecuentemente elevado.

En síntesis, Corot tiene el enorme valor de ser un artista autónomo, de haberse trazado un camino que siguió hasta el final, fiel sólo a sí mismo. Y más allá aún: tuvo una visión más avanzada que la mayoría de sus contemporáneos.

Los eclécticos del Salón

Resulta evidente que cuando nos referimos a Goussier, Daumier o Millet no nos referimos a todo el movimiento artístico francés.

Por el contrario, estos artistas representan una minoría aventajada, una vanguardia.

Sus ideas los convierten en opositores del régimen imperante, llámese monarquía o imperio. Sus convicciones son a veces democráticas, otras incipientemente socialistas. ¿Qué sucede con el grueso de los pintores de la época? ¿Cómo funciona el sistema artístico?

Hay en el mercado de arte una realidad económica: si el artista quiere vivir de su trabajo tiene que vender, y para ello es necesario que se haga de un nombre.

Todavía a nuestros artistas les resulta relativamente fácil ser aceptados. Todavía a ellos no les toca librar la dura lucha de los impresionistas. Pero ya comienzan a ver sus cuadros rechazados por los Salones. Y la única manera entonces de salir del anonimato era exponiendo en el Salón Oficial, de donde vendrían luego encargos del gobierno y críticas elogiosas.

A pesar del íntimo gusto general por las obras pequeñas y familiares, la sociedad, y sobre todo la clase media adinerada, hacía grandes alardes de conocimiento, y a coro con una crítica casi siempre dulzona y complaciente, decía preferir los cuadros con temas de guerra, mitología, bíblicos o de desnudo.

Aun cuando Corot llegó a ser conocido y Courbet fue el promotor del realismo, dando que hablar con sus teorías, no podemos ignorar que se trataba siempre de un círculo reducido de entendidos, pocas veces superado.

Así como las teorías sociales, en general, no eran leídas por el pueblo a quien se destinan, así esta pintura es de puertas adentro.

Repetimos, se trata de la vanguardia de pintores disidentes y rebeldes.

El Salón Oficial en esa época se había convertido en refugio de un neoclasicismo academizante. Excepto los pocos años de libertad y euforia posteriores a las revoluciones de los años 1830 y 1848, años en que se acepta y expone todo lo enviado, su misión consiste en rechazar sistemáticamente las telas que no entran dentro de los rígidos cánones academicistas.

Es así como el Salón se reduce a una serie de cuadros, todos parecidos, donde las Dianas se mezclan con los Virgilio y los Adanes, los caballos sudorosos con plácidas y opulentas Venus: seres irreales en entornos aún más irreales.

Se confunde la universalidad de los clásicos con la tipificación. Las expresiones se tornan estereotipadas. Cólera, amor, disgusto, tienen *su* modo de representación. Las composiciones son necesariamente piramidales.... y las figuras del centro están ubicadas de tal manera que permitan una exacta correspondencia entre los lados izquierdo y derecho.

El desnudo, llamado "académico", es uno de los temas preferidos. Lo modelan con sumo cuidado, atentos a los matices, con una factura lisa y en lo posible brillante.

Este arte pomposo, enrarecido, es objeto de los mayores elogios. Sus autores, nombres que hoy han sido prácticamente olvidados, los Cabanel, Bouguerau, Gerome, Meissonier, son respetables miembros de la Academia, ganan todos los premios y venden su abundante obra.

Desde la óptica contemporánea no aportan absolutamente nada a la evolución artística. Se limitan a repetir esquemas, a aprender y aplicar fórmulas, a terminar lindamente sus cuadros. Poseen una sólida técnica, pero la aplican para obras repetitivas, de un clasicismo esclerotizado, que se vuelve fatigante.

Ahora se entiende más la expresión de Courbet, su deseo de hacer "arte vivo". Era imposible lograrlo en obras que tocaban temas de guerras no vividas, de seres inexistentes o fantásticos, de personajes nunca vistos.

Superar esto fue la gran tarea de los realistas primero y de los impresionistas más tarde.

Edouard Manet

En su pintura se da la más clara transición hacia el impresionismo. Por ello su figura cierra este trabajo. Es más, nos limitamos a considerar su obra anterior a la década de 1870.

De ahí en adelante, cada vez más utilizará la brillante paleta impresionista.

Nacido en 1832, Manet pertenecía a una familia burguesa y no es otra su actitud ante la vida, su postura física, su cuidadoso atavío, en una palabra, su personalidad social. Pero en pintura, quizá sin proponérselo, hace época.

Manet tuvo una educación netamente académica. Durante seis años trabajó con Couture, pintor oficial de Napoleón III. Fue un alumno dócil y llegó incluso a imitar perfectamente a su maestro. Completó su formación en los Museos. Venecianos y españoles son objeto de gran admiración. Su influencia en el Manet de la primera época es bien visible. Como casi todos sus contemporáneos sus obras juveniles no escapan a temas de la antigüedad, pero ya se nota en ellas una factura más libre. Tampoco faltó el tradicional viaje a Italia, que se extendió luego a Bélgica,

Holanda, España. Manet sabe ver, no descuida los detalles, estudia.

Con esta formación y sus aparentes preferencias cabe preguntarse cómo llegó a ser revolucionario. Tratemos de explicarlo.

Año 1863. En esta fecha el Salón Oficial había excedido todos los límites. De 5.000 obras enviadas se habían rechazado 3.000. Y no todos eran artistas noveles. Había nombres consagrados, como el de Courbet, quien vio llegar de vuelta su excelente obra *Retorno de la conferencia*.

Manet no fue excepción. Había presentado una tela hecha ese año: *Almuerzo campesino*, originalmente *Almuerzo*.

Había sido demasiado. Esta vez se levantó una ola de airadas protestas y comentarios mordaces. Hubo que abrir un salón anexo al oficial, llamado **de los rechazados**, donde se expusieron las 3.000 obras, para que el público mismo pudiera juzgar. Fue una ju-

garreta, porque la gente, amparada por la relamida crítica oficial, consciente de su papel de juez, acudía al Salón a reírse de los "mamarrachos" que veía.

El *Almuerzo* fue un escándalo. Por dos motivos: por un lado, la presencia en un mismo escenario de una mujer desnuda y dos hombres vestidos. Esto no se había visto nunca antes. Por el otro, y éste era el motivo esencial, molestaba enormemente la manera de tratar la luz, que contravenía todas las reglas del buen gusto y de la tradición, que exigían un pasaje progresivo hacia el otro polo, luz-sombra o viceversa. Aquí en cambio las zonas iluminadas dejan paso abruptamente a las tonalidades oscuras y se van escalonando de forma alternada hacia el fondo del cuadro. No hay transición. Esta es una característica de todo el primer período de Manet.

Con esta obra y la exposición del año 1863, Manet está en boca de todos. En pocas semanas era célebre, más por las duras críticas que por los elogios. Su condición de rechazado lo convirtió en el artista admirado por la generación de los más jóvenes, los futuros impresionistas, quienes en esos años todavía no habían logrado unidad ni eco en el público.

Así Manet fue el abanderado del grupo impresionista. Poco importaba que su pintura estuviera bastante lejos de las búsquedas que aquéllos habían iniciado o que nunca participara de sus exposiciones.

Ante estos jóvenes, Manet, amigo por otra parte de Zola y Beaudelaire, tenía el gran mérito de seguir adelante, a pesar de todos y de todo. Era el ejemplo de artista valiente y autónomo que no retrocede ante ninguna crítica, ante ningún ataque.

Ha y además otra razón por la que se le acusaba de mal pintor, y es su manera de tratar el espacio. A diferencia de Courbet, que sólo innovó en el tema, Manet es revolucionario, tanto en su visión como en la técnica.

Tomemos sus obras maestras del primer período, que podemos ubicar con cierta amplitud hasta el contacto directo con los impresionistas, es decir hasta la década del '70:

La música en las Tullerías, Lola de Valencia, Almuerzo Campestre, El Pífanos, Olympia, La ejecución del emperador Maximiliano.

En todas ellas Manet da escasa importancia a la perspectiva clásica renacentista, es decir, a la profundidad lograda por el progresivo achicarse de las figuras a medida que se alejan hacia un punto central situado fuera del foco visual.

El fondo parece avanzar sobre las figuras de primer plano y chocar contra ellas, o no existe en absoluto, como sucede en *El Pífan*, donde es evidente además la influencia de Velázquez.

En la *Olympia* toda la construcción se da por medio de líneas horizontales. La figura de la negra se destaca poco del fondo. Un dosel hubiera pesado del mismo modo que su presencia.

En el *Almuerzo* se repite la misma construcción. Esta vez es la mujer del centro al fondo, y a su lado el bote, los que parecen situarse a escasos centímetros de la mano del hombre en primer plano. Incluso la mancha clara que se abre detrás de la bañista parece chocar abruptamente contra alguna pared invisible. Hay más profundidad entre los primeros y segundos planos que entre estos últimos y el fondo. En todos estos cuadros, además, se da el particular tratamiento de la luz, observado antes en *Almuerzo Campes- tre*, ausencia de pasajes, oposición cerrada entre claros y oscuros, figuras notablemente realizadas por este motivo.

Aun manteniéndose dentro de una composición clásica –baste ver la construcción piramidal del *Almuerzo*– aun confesando su amor por los clásicos y su formación académica, visible por otra parte en sus obras –la *Olympia*, por ejemplo, tiene ilustres antecesores en Tintoretto y Goya–, Manet es un revolucionario.

En primer término, porque con su *Almuerzo* culmina el proceso de liberación del tema por las razones indicadas anteriormente y por su particular forma de pintar el espacio.

Finalmente, por su técnica, que, aunque deudora del claroscuro tradicional, intuye ya la claridad de los impresionistas y su pincelada rápida y nerviosa.

Finalmente, forzoso es nombrar su *Música en las Tullerías*, obra que tuvo una influencia directa sobre los impresionistas. A pesar de los pasajes netos y los colores en gran parte sombríos, Manet ha logrado una sensación de total espontaneidad, de retención de la visión primera.

CONCLUSIONES

Se desprende la total pertenencia de nuestros artistas al siglo en que vivieron, esencialmente deseosos de ser testigos de su tiempo. Y en este específico aspecto en nada se diferencian de sus herederos directos, los impresionistas.

Debido a la sed de independencia, surgen los primeros pintores malditos, “los rechazados”. En adelante y como nunca, habrá un abismo infranqueable entre el arte aceptado, el arte académico y el arte de vanguardia.

Finalmente, cuando miramos hacia atrás, a ese siglo XIX, aparecen por todos lados las marcas dejadas por los clásicos, ya se trate de venecianos, flamencos, renacentistas o españoles. Por ello, los Corot, los Coubert, los Rousseau tienen la enorme importancia de haber llevado a feliz término la primera revolución: la liberación del tema.

Faltaba aún la segunda: la liberación de la pintura de su propia carga de tradiciones. Esta es la tarea que les incumbe, primero a los impresionistas, al XX más tarde.

Indice

Cuadernillo N.º 04

Variaciones sobre el mito de la mujer blanca

Bolívar y su ideal hispanoamericano. El Congreso de Panamá. Julio 1826.

Simon bolivar y la formacion de la Gran Colombia.

Elecciones y fraudes en Buenos Aires. (1852- 1874).

Variaciones sobre el mito de la mujer blanca⁸⁹ Rosa guerra. Lucía miranda

Andrea Pontoriero

¿Cómo y desde dónde pensar los “espacios” de las “mujeres” en la “Conquista de América?”

Desde el comienzo nos encontramos con dificultades. La primera es la cuestión de la denominación: el término “conquista” implica ubicar nuestra mirada desde un punto de vista europeo. Lo mismo ocurre con el nombre “América” que fue el término que los europeos utilizaron para llamar a estas tierras una vez que se dieron cuenta de que no eran “las Indias”. Este nombre implica, entonces, una serie de silencios: el silencio al que fueron sometidos todos los otros nombres con los cuales los nativos de estas tierras llamaban a su hogar y el silencio de la historia violenta por medio de la cual se llegó a esta denominación. Y digo silencio, porque el nombre está “naturalizado”, es como si América, siempre hubiese sido América. Pero, por más que se silencie, el origen de este continente estuvo y está marcado por el horror, por el exterminio de las culturas nativas que lo habitaban antes de llamarse América.

¿Qué rol ocuparon las mujeres en este proceso?

Desde un punto de vista europeo, la conquista “fue una aventura de hombres, de aventureros, de segundones y de pobres con ambiciones de riquezas y de señoríos” (Salas: 564.) y los conquistadores tomaron estas tierras y a sus nativos y nativas como parte del botín. Este, funcionó de dos formas diferentes, como oro y como tierra. Algunos nativos y nativas fueron hechos esclavos y circularon al igual que el oro, en los mercados del “viejo mundo” o fueron obligados a trabajar por la fuerza en las colonias americanas. Pero, al estar ausente en la conquista, las mujeres españolas, algunas mujeres nativas fueron tomadas por el hombre europeo como concubinas con las cuales engendraron una tierra-mestiza: América.

⁸⁹ Presentado en las VII Jornadas de Historia de las Mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Salta, 2003

En esta mirada, los roles parecen estar divididos entre una actitud activa: el hombre europeo que viene, conquista y evangeliza y la mujer nativa que debe someterse al conquistador. En parte fue así, aunque sería un poco fácil quedarse con esa mirada simplista de los acontecimientos. Es necesario entonces, para poder pensar los posibles espacios de las mujeres en la conquista, partir de que esta fue una de las situaciones de poder de las más asimétricas de la historia de la humanidad y que, si bien los nativos y nativas se habían topado anteriormente con “conquistadores” nunca el choque cultural había sido tan fuerte, tan desmedido y tan destructivo.

Además de la dificultad que plantea la denominación de este proceso histórico, nos encontramos con el problema de cómo accedemos a las “mujeres” en dicho proceso y es aquí en donde me quiero detener. Su palabra no nos llega sino mediatizada. Sólo accedemos a ella a través de las investigaciones e interpretaciones que se hacen de las crónicas de la época, las cuales fueron escritas por los propios conquistadores, sus hijos mestizos, y, sobretodo, por los religiosos que vinieron a “evangelizar” a los nativos y nativas. La palabra de la mujer está, entonces, silenciada en el origen. Sólo nos llegan interpretaciones. Su palabra sólo puede ser imaginada, reconstruida. Y es por esto, que cuando nos adentramos en el tema, nos topamos con el mito, con la literatura, con narraciones sobre mujeres, pero nunca con narraciones de mujeres.

Se nos hace necesario, entonces, para poder abordar el tema, entrar en el campo del mito. Mircea Eliade, cuando trabaja la estructura del mito en las sociedades primitivas encuentra que el mito equivale a la realidad, que narra los hechos acaecidos en illo tempore, en el tiempo primordial de los orígenes, y que estos sucesos son re-creados, en las sociedades primitivas, a través de un ritual. Si bien esto no es lo que sucede en las sociedades modernas, en donde el mito es tomado como una leyenda, como algo ficticio, quedan intersticios de comportamiento mítico en algunas prácticas sociales modernas, como ser la literatura. Es decir, tendríamos que pensar en qué sentido se asocia el mito a la realidad en el caso concreto del “origen” de América para poder pensar en las mujeres. Para esto vamos a circunscribirnos a un mito particular que se encuentra en el “origen” del Río de la Plata: el mito de Lucía Miranda. Lo elijo por dos motivos. El primero, es que se trata de un mito del origen, está insertado en lo que fue la “fundación del Río de la Plata”, y el segundo porque este mito se estructura en base a “una” mujer.

Se trata, de un mito blanco, de una mujer blanca, de una española. Lo llamativo del caso de Lucía Miranda es que no existen documentos que prueben su existencia “real”, sin embargo, su presencia en la “historia” del origen del Río de la Plata, es muy “real” y es mi hipótesis que adquirió este estatuto de realidad debido a las múltiples re-creaciones a la que fue sometido su mito. Tan productiva fue su historia, tal fue la cantidad de relatos que generó, que hasta un eminente traductor de Shakespeare sugiere que Miranda, el personaje de *La Tempestad*, debe su nombre a Lucía (Astrana Marin: 107) Cabe preguntarnos entonces ¿por qué tanta literatura, por qué tantas re-escrituras, por qué tanta re-creación de este mito?

La primera versión que tenemos sobre este mito nos llega a través de Ruy Díaz de Guzmán, en su texto *La Argentina*. Cuenta la historia de Lucía Miranda, una de las pocas españolas que vivieron en el fuerte Sancti Spiritus. Lucía despertó la pasión del cacique de los Timbúes, Mangora y debido a esto, el cacique atacó el fuerte y tomó a Lucía como cautiva. Pero el cacique murió en batalla y su hermano Siripo heredó el liderazgo y también su funesta pasión por Lucía quien, pese a sus embates, permaneció “fiel” a su esposo Sebastián Hurtado. Este último trató de rescatar a su esposa y sólo consiguió morir ejecutado por los indios.

Luego tenemos reinterpretaciones. Una de ellas es la tragedia *Siripo* de Lavardén que se trata de la primera “tragedia” con tema americano y fue estrenada “el domingo de carnaval de 1789” (Blanco: 20). Si bien la obra se perdió, el considerarla como primera, hace que opere el carácter fundacional del mito, abriendo por primera vez el “problema americano” en el teatro.

Pero, lo que nos interesa trabajar es cómo operaron las reinterpretaciones que se hicieron desde el ámbito del “europeo evangelizador” porque esta es la visión que se naturalizó y que continúa operando aún hoy como legitimadora del orden actual. Para esto vamos a apoyarnos en la interpretación de Cristina Iglesia en donde fundamenta por qué se trata de un mito blanco y cristiano:

El mito invierte los términos estructurantes de la situación de conquista. Cuando dice con su propia retórica que el indio es el que viola, que el conquistador, su fuerte, su mujer, son violados; que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio un

usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización de todo el complejo sistema ideológico de la conquista. (Iglesia: 591)

La mujer blanca con nombre y apellido, que es raptada por el indio que violentamente irrumpe en el espacio del hombre blanco, está encubriendo la situación de esa otra mujer sin nombre, anónima, la india, que fue violentada por el hombre blanco que irrumpió en su espacio y lo modificó para siempre. Pero esto no quedó allí, las crónicas jesuitas hicieron una nueva escritura del mito transformándolo en una “epopeya sacra” (Iglesia: 592) que tuvo la intención de poner a los españoles y su evangelización, del lado del bien; en lucha contra el maligno que actuaba en nombre del indio y que tenía los “objetivos categóricos de borrar y extinguir el nombre cristiano de América” (Iglesia: 593). Veamos aquí, una vez más, cómo se invierten los términos de la conquista, cómo el mito opera ideológicamente justificando el genocidio y finalmente, cómo se “naturaliza”, llegando a plantear la situación de “hispanoamérica” como si siempre hubiese sido así.

Para ver este tema de la “naturalización”, tomaremos una nueva re-creación de este mito. Esta vez, hecha en el siglo XIX, en el año 1858, por una mujer: Rosa Guerra. Guerra le da al mito la estructura de una novela, es decir, lo ubica en el campo de la ficción, ¿por qué hace esto? Veamos qué sucedía en el “campo intelectual” de la época. Angela Blanco Amores de Pagella, en su trabajo sobre los inicios del teatro argentino nos cuenta que “[...]La novela y la poesía habían sido ya objeto de la expresión literaria femenina [...] no así el drama. Rosa Guerra, novelista y poetisa, educadora y periodista, lo intentó”. (Blanco: 100) Es decir que algunos géneros eran “objeto de expresión femenina” y otros no, y para que le fuera posible incursionar en ellos, la mujer, en este caso concreto, Rosa Guerra, tenía que apelar al padrinazgo de algún poderoso varón. Veamos las palabras que le dedicó al general Mitre con motivo de la publicación de su obra teatral *Clemencia*: *Señor: aceptad esta pequeña y humilde ofrenda como un homenaje debido a vuestros relevantes talentos. Los hombres os darán títulos y honores, nosotras sólo os damos la producción de nuestra pobre inteligencia, pero acompañada de los sentimientos más gratos del corazón. Aceptadla, pues, general Mitre, como emanada del entusiasmo de una compatriota admiradora de todo lo grande, noble y generoso.* (Blanco: 98)

Vemos en estas palabras de Guerra, además de un dejo de marcada obsecuencia, la necesidad de las mujeres de buscar algún “padrinazgo” masculino que avale su obra, pero también aparece, cómo, dentro de la literatura, las mujeres “tenían permitido” hablar del corazón, de lo sentimental: de temas “femeninos”. Es inimaginable entonces que una mujer abordase un hecho “histórico” desde una mirada histórica.

En el caso particular de su novela *Lucia Miranda*, Rosa Guerra, buscó el aval de Miguel Cané: *Advertencia. Voy a complacer al pedido del público dando a la prensa mi novela LUCIA MIRANDA. [...] No pasa de ser una novelita escrita en los ocios de quince días [...] No obstante, deseando saber la opinión de uno de nuestros mejores novelistas, se la envié; su contestación, que me honra altamente, irá al frente de mi novela en forma de prólogo. Rosa Guerra. (Guerra,1858)*

Es de notar las palabras de menosprecio que la autora manifiesta para con su trabajo “una novelita escrita en los ratos de ocio” y que por supuesto son refutadas por la “valiosa” opinión de Miguel Cané: *Señorita: [...]Le remito ahora su precioso trabajo Lucía Miranda, después de haberlo saboreado con toda mi atención, y si Ud. quiere aceptar mi elogio, puedo a Ud. repetir que es una de las producciones de nuestra literatura, que más gusto me haya causado. (Guerra,1858)* quien de todos modos no se priva de sugerir algunos cambios en el texto: *Encontrará Ud. algunos párrafos marcados por mí, que a mi juicio merecerían una reforma, no porque sean malos, sino porque no son tan bellos como los que figuran en el resto de la obra. [...] (Guerra,1858)*

Lo más interesante de esta carta, es cómo, Miguel Cané, nos marca cuál es la relevancia y la lectura que él hace del texto: *[...] Encuentro en el carácter de Lucía un encanto que siento poco por las perfecciones de ese género; pero ha puesto Ud. tanto corazón y tanta poesía en esa mujer, que me la ha hecho Ud. amar por fuerza. En ninguna creación, a excepción de Julieta y Romeo de Shakespeare, he encontrado más dulce poesía de amor, que entre los dos esposos de su novela; ella no es común entre dos seres, y será por eso tal vez que me ha seducido tanto. [...] Miguel Cané. Su casa, Noviembre 12 de 1858. (Guerra,1858)*

Encontramos aquí funcionando a pleno, el tema del “amor ideal”, perfecto, lleno de corazón y de poesía que además están planteados como atributos de la mujer, pero, por sobre todas las cosas, este “amor ideal” está enmarcado y contenido, dentro de la institu-

ción matrimonial. Ahora bien, estos atributos femeninos, que seducen tanto a Cané, también son los que quiebran el orden “ideal” que reina en el fuerte Sancti Spiriti y los que muestran cómo esta fortaleza de paz, armonía, belleza y amor que caracterizan en cuerpo y alma al mundo blanco y cristiano están en riesgo de ser destruidos y forzados por la pasión incontenible e irracional del “salvaje”. Veamos cómo Guerra describe a Lucía, su matrimonio con Hurtado y la irrupción del “amor” en el indio que curiosamente es causado no sólo por la belleza física de la española, que no es poca, sino por su palabra, por la exaltación que ésta hace, a través de su “poesía” y su “corazón”, de las maravillas de la “cultura occidental”:

Había entre los españoles una dama de extremada hermosura, llamada Lucía Miranda, mujer del valeroso Sebastián Hurtado.[...] No tenía la edad de las heroínas favoritas de los poetas, no era una niña Lucía, tenía treinta años[...] Su cacique frecuentaba, con gran gusto la sociedad de los españoles, se extasiaba oyendo hablar a Lucía de España, de las costumbres de los europeos, de su religión y modo de vivir en sociedad con los demás hombres [...] Aprendía su idioma, tomaba sus maneras, y como era joven, hermoso y amigo de instruirse, Lucía y Sebastián habían tomado a su cargo esta voluntaria tarea[...] Amaban al cacique como a un hermano, y pensaban ambos esposos completar su obra casándolo con una joven española. Para atraerle a este propósito, Lucía con un candor y gracia especial, hacía una bella pintura al cacique del amor conyugal, de los tiernos lazos que une a dos esposos que ligados al pie de los altares, juran amarse siempre[...] El indio la escuchaba silencioso, y sin percibirlo Lucía, iba encendiendo una llama en el apasionado corazón del cacique, llama que fue causa de tan espantosos infortunios tanto para los tiernos y amorosos esposos, como también para toda la colonia. Fue imposible a Mangora seguir contemplando tantos encantos y seducciones, sin quedar locamente enamorado de Lucía. (Guerra,1858)

La figura de Lucía funciona como espejo de la palabra de Rosa. Mangorá se extasía con la palabra de Lucía, Cané con la de Rosa. Su poesía y su sentimentalismo son el detonante de la pasión.

La historia de la mujer como centro de la discordia se remonta a los tiempos antiguos: Helena es el ejemplo más común. Pero ahora, no sólo es peligrosa la belleza física de la mujer, sino también su palabra. Ésta funciona como detonante del horror, por esto

debe ser controlada, supervisada, corregida y encausada. Pero lo más interesante es, cómo esta palabra de Rosa-Lucía, tiene un tinte pedagógico. Está intentando hacer entrar al “salvaje” en la “civilización” a través de la educación. Pero esto resulta infructuoso: el indio no “comprende”. Su pasión lo domina. Su “salvajismo” puede más. La educación no da resultados. Es necesario el uso de la violencia. El “mito de la mujer blanca” vuelve a funcionar nuevamente, esta vez encubrirá un nuevo avance blanco: lo que eufemísticamente la historia dio en llamar “la conquista del desierto”.

La Conquista de América, la Conquista del Desierto. América como si fuera un desierto, sin personas, sólo tierra. Tierra a ser conquistada. Es aquí, en el siglo XIX, cuando el mito de la mujer blanca llega al punto máximo de su naturalización y este momento es importante porque marca un punto de inflexión en la historia de lo que damos en llamar Argentina. Es en este momento cuando se comienza a construir la idea o el ideal de “nación”. Y precisamente, vemos cómo nuevamente, en este momento fundacional, se apela a Lucía Miranda, al “mito de la mujer blanca” para dar como “natural” y “necesario” el exterminio del “salvaje” que se “niega a ser asimilado”. Se apela al mito de la “mujer blanca”, una vez más, para invertir, los términos de la conquista y justificar la masacre. Pero, esta vez, el mito está en boca de una mujer. Rosa Guerra reinterpreta el mito y le otorga a Lucía la palabra que “educa”, que le permitiría al “salvaje” entrar en la “civilización”. La lucha se aggiornó y en lugar de ser una batalla del “bien” contra el “maligno”, los términos se transformaron en “civilización” contra “barbarie”. La educación juega aquí el rol de una “violencia civilizada”. Se trata de “cambiar” al otro, de hacerlo entrar en la cultura propia.

La palabra de Lucía intenta ser “educadora” pero es ineficaz por naturaleza porque en la forma en que está expuesta, el indio está llamado a no comprenderla, a moverse por parámetros primarios, a actuar como un “salvaje” y de esta forma transformase en una amenaza para la “civilización cristiana”. Entonces, la “civilización amenazada” está justificada a actuar con todo su barbarismo para eliminar a la “barbarie”. La palabra de Rosa, en cambio, es muy eficaz, justamente por marcar la ineficacia de la palabra de Lucía. Su reinterpretación “educadora” del mito, funcionará como justificación del horror que se va a desencadenar: como el indio no puede ser asimilado, “educado” en los ideales de “nuestra civilización”, será pues necesario, transformar la tierra en un desierto.

Bibliografía

AA.VV. (1993) *Historia de las Mujeres*, [2000] adrid: Taurus

ASTRANA MARIN, Luis (1961) *Estudio Preliminar. Vida y obra de Shakespeare* in SKAKESPEARE, W., 1961, 13-119)

BLANCO AMORES DE PAGELLA, Angela (1972) *Iniciadores del Teatro Argentino* Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas.

BOURDIEU, P. (1967) *Campo intelectual y proyecto creador. AAVV Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 135-182

ELIADE, Mircea (1963) *Aspects du Mythe* New York. Harper & Row Publishers. (tr. Esp. Mito y Realidad, Barcelona: Labor, 1992)

GUERRA, Rosa (1858) *Lucía Miranda*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1956, in www.biblioteca.clarin.com

IGLESIA, Cristina (1993) *La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera*, in AA.VV., 1993 [2000] Tomo 3, 583-597.

ROMANO, Ruggiero y TENENTI, Alberto (1971) *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media Tardía, Reforma, Renacimiento*. [1999] México: Siglo XXI.

ROMERO, José Luis (1987) *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del Siglo XX* Buenos Aires: Ediciones Nuevo País

SALAS, Alberto (1993) “El mestizaje en la Conquista de América”, in AA.VV., 1993 [2000]:Tomo 3, 563-582.

SÉJOURNE, Laurette (1971) *América latina. Antiguas culturas precolombinas*, [1997]. México: Siglo XXI

SHAKESPEARE, William [1961] *Obras Completas*, (tr. esp. Astrana Marin, Luis) Madrid: Aguilar

Simon bolivar y la formacion de la Gran Colombia.

Maria Rosa Figari.

Nuestro presente latinoamericano nos lleva a reflexionar acerca de este tema que tiene profunda significación actual. Vivimos hoy una circunstancia inusitada. La mayoría de nuestros contemporáneos maduró y envejeció en el convencimiento de que estábamos hechos a imagen y semejanza de Europa. Nos enseñaron y nos convencieron de que nuestra Patria era algo así como “una isla europea” en medio de una “América bárbara”. Nuestras instituciones, nuestros planes educativos, la literatura, la filosofía, las artes visuales, toda nuestra cultura y hasta la ciencia se negaban a buscar la vía autóctona. Tratábamos de imitar los modelos europeos y norteamericanos, perdiéndonos en vericuetos laberínticos, sin darnos cuenta que pertenecemos a la GRAN PATRIA GRANDE.

Acontecimientos recientes nos han mostrado que esta América nuestra está con nosotros, nos apoya, nos incita y nos ofrece fraternalmente su ayuda. Parecería que el sueño del Libertador Simón Bolívar de ver convertida a la América en una NACION DE REPUBLICAS tomaba cuerpo. Muchas ilusiones brotaron de la imaginación ardorosa del Libertador, pero la más deslumbrante, sin duda, la más persistente y con proyección futura fue la de reunir las colonias recientemente independizadas de España en una poderosa Confederación que les permitiera encarar al resto del mundo con ventajas.

Es una idea grandiosa- anticipaba Bolívar en su Carta de Jamaica en 1815- pretender formar en todo el nuevo mundo una sola nación, con un solo vinculo que ligue sus partes entre sí. Ya que tienen un origen, una lengua, unas costumbres y una religión, deberían por consiguiente tener un mismo gobierno... ¿Qué bello seria que el Istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el de Corinto para los griegos?

Esta carta preanunciaba el futuro credo político del libertador para quien cualesquiera que fuesen los problemas que aun debía enfrentar estos no sería obstáculo. Estaba totalmente convencido de que llegaría un día que América asumiría una posición predominante entre las otras naciones del mundo entero.

Intuía una América Latina unificada que crearía una nueva era en las relaciones internacionales, recreando un equilibrio entre las potencias europeas y estableciendo un merca-

do nuevo para la economía mundial; perspectiva que llego a resultar incomprensible para muchos de sus contemporáneos. Pero ello no lo disuadió. Fue coherente con sus principios a lo largo de su vida, ajusto su conducta a ellos y sacrifico todo para llevarlos a cabo.

CONVOCATORIA AL CONGRESO DE LA ANGOSTURA.

Los fracasos de 1815 y 1816 habían servido de lección a Bolívar. Su estrategia futura demostró cuanto había aprendido. Comprendió la necesidad de tener una organización política eficiente que permitiera mantener unión y en actividad ejército. Al mismo tiempo, que estuviera en condiciones de administrar los territorios que les fueran arrebatando a los españoles.

La falta de organización central había sido una de las causas del fracaso de las campañas anteriores. En esa hora crucial para los destinos de América no podía permitirse equivocación alguna. Por lo tanto, trato de acercarse con tacto y habilidad a los hombres más importantes, al mismo tiempo que consolidaba el poder dentro del ejército. Se preocupo porque todos entendieran que era el, el Comandante y que todos debían cumplir sus órdenes. Sin una disciplina rígida era imposible concentrar un ejército, ya que había disidencias internas. El año 1818 fue dedicado en su mayor parte a reorganizarlo, junto con las actividades políticas y administrativas.

El 22 de octubre de 1818 mediante un decreto, Bolívar dispone la convocatoria a elecciones para celebrar una Congreso Nacional en la ciudad de Angostura. Las provincias llamadas a participar fueron: Caracas, Barcelona, Cumana, Barinas, Guayana y Margarita. Cada una con cinco diputados para un total de treinta.

Se consideraba, además, la posibilidad de que enviaran representación las provincias de Mérida y Trujillo, así como Casanare, ligadas a Venezuela por el común esfuerzo de la independencia.

Con una pléyada de patriotas, se inauguró el Congreso Angostureño, en el curso del cual se irían incorporando figuras notables de Venezuela y de Nueva Granada que coadyuvarían con sus luces a la obra maravillosa que allí se realizaba bajo la inspiración directa del ideal bolivariano.

El día de la inauguración, Bolívar leyó ante los congresales uno de los más importantes documentos políticos, conocido como el Discurso de la Angostura. Allí expondría con maestría los principios fundamentales de su pensamiento político, que no experimentaría modificaciones substanciales a lo largo de su vida. Aparecía entonces, un Bolívar idealista y realista, democrático y monárquico, ciudadano y jefe, optimista y pesimista, en una palabra, el HOMBRE, con todas sus contradicciones internas que reflejaban, además, las contradicciones que atormentaban a los países que se proponía liberar del yugo español.

Para un republicano como Bolívar, el Congreso que había convocado era fuente de autoridad legítima, depósito de la voluntad soberana y arbitro del destino de la Nación.

Para él, la Jefatura Suprema era una pesada carga que llevaba sobre sus hombros por una necesidad forzosa y por imperio de las circunstancias. Consideraba que la permanencia de la autoridad de un mismo individuo ponía en peligro la democracia, porque *el pueblo se acostumbra a obedecerlo y el gobernante a mandarlo*, de donde viene la usurpación y la tiranía.

Para un ciudadano de su talla, solo la democracia era susceptible de una absoluta libertad. Pero se quejaba de que, en la historia de los pueblos, la realidad no favoreciera a esta forma de gobierno. Enfatizaba que las bases del gobierno de Venezuela no podían ser otras que la soberanía del pueblo, la división del poder público, la libertad civil, la abolición de la esclavitud y la erradicación del sistema monárquico y de los privilegios injustos.

Pero lo más importante que quedaba planteado era la necesidad de incorporar a Nueva Granada y formar la unión de los pueblos venezolanos y neogranadinos en una Nación que llevaría el nombre de COLOMBIA. Esa había sido su meta y para ello se disponía a trabajar.

HACIA LA FORMACION DE LA GRAN COLOMBIA.

Para Bolívar como para los militares y civiles patriotas que operaban en Guayana y que gozaban de las excelencias del régimen republicano, era una preocupación fija, la independencia de Nueva Granada, aplastada por el poder realista.

No olvidaban los venezolanos que después de la caída de la Primera Republica en 1812, aquella tierra hermana había sido el refugio generoso de los independentistas, y más aún, que la campaña de 1813 para reconquistar Venezuela fue llevada a cabo gracias a los bienes, el sudor y la sangre de los neogranadinos. Por esto, el 12 de agosto de 1818, el Libertador confirió al Coronel Francisco de Paula Santander, el grado de General de Brigada, además lo designo Gobernador y Comandante General de la Provincia de Casanare dándole el encargo de formar una división de vanguardia para liberar Nueva Granada.

Bolívar conocía la capacidad política y militar de Santander y los deseos de ver libre a su patria. De allí, que le encomendara semejante tarea y que de antemano contara con el éxito. En proclama dirigida a los granadinos, Bolívar les pido que reunieran refuerzos junto a sus hermanos de Venezuela que marchaban para darles su libertad y ahogar a los destructores de la Nueva Granada.

Dos batallas bastaron para sellar la liberación de Nueva Granada: PANTANO DE VARGAS Y BOYACA. La batalla de Boyacá no se prolongó tanto como la de Pantano de Vargas, pero fue de extraordinaria importancia por cuanto allí se dio el golpe definitivo a los españoles.

Esta victoria fue hija del genio del Libertador y del perfecto enlace existente entre él y los jefes de las divisiones, Santander y Anzoátegui.

El Libertador entro en Bogotá el 10 de agosto en medio de una manifestación popular. Era el reencuentro con su pueblo colombiano, el que había dejado un 23 de agosto de 1815, en circunstancias muy diferentes. Esta vez volvía triunfante y solo saldría de esa tierra para buscar y traer nuevos laureles.

Conforme a sus facultades de General en Jefe Libertador, Bolívar organizo el gobierno de Nueva Granada y asigno a Santander el cargo de vicepresidente con atribuciones iguales a las que en Venezuela tenía Francisco Antonio Zea.

Vuelto a Venezuela, Bolívar dio cuenta al Congreso Angostureño de sus éxitos en la campaña neogranadina. Sugirió entonces concretar su gran anhelo: crear la GRAN COLOMBIA. Los representantes del pueblo acogieron con beneplácito su propuesta y comenza-

ron a estudiar la forma del surgimiento del nuevo estado. El 17 de diciembre de 1819 el proyecto se convirtió en realidad. El día 25 fue proclamada solemnemente la creación de la nueva República de Colombia, un estado de América nacido a orillas de uno de los más grandes ríos.

Por Ley Fundamental del 17 de diciembre de 1819, Venezuela y la Nueva Granada se reunían en una sola república bajo el título de COLOMBIA.

El Poder Ejecutivo sería ejercido por un presidente y en su defecto por una vida.

El territorio de la unión abrazaba una extensión de más de 2 millones y medio de kilómetros cuadrados, comprendido por el de la antigua Capitanía General de Venezuela y el del Virreinato de Nueva Granada.

Este territorio se dividiría en tres departamentos: VENEZUELA, QUITO Y CUNDINAMARCA, cuyas capitales respectivas serían, CARACAS, QUITO Y BOGOTÁ.

Cada departamento sería regido por un vicepresidente. Las armas y el pabellón serían los de Venezuela hasta que oportunamente el Congreso estableciera los de la Unión.

El Congreso de la Angostura debía cesar el 15 de enero de 1820, debiendo llamarse a nuevas elecciones para llevar a cabo el Congreso General de la Gran Colombia a reunirse en la Villa del Rosario de Cúcuta, el 1 de enero de 1821, con el objeto de sancionar una constitución para el nuevo Estado.

Bolívar fue designado Presidente y como vice fue nombrado Francisco Antonio Zea para Colombia, Roscio para Venezuela y para Quito se designaría cuando dicho país consolidara definitivamente su liberación.

El Congreso de la Villa del Rosario de Cúcuta comenzó a sesionar el 6 de mayo de 1821 y el 12 de julio fue firmada la LEY FUNDAMENTAL que conformaba LA GRAN COLOMBIA. En términos generales se ratificaba los pactos surgidos del Congreso de Angostura.

El sueño continentalista de Bolívar estaba en marcha. Los pueblos de Nueva Granada y Venezuela ahora estaban unidos en una Nación.

La GRAN COLOMBIA aparecía después de una lucha larga y sangrienta. Pero las cosas no terminan allí. La política bolivariana se encaminaría hacia otros pueblos, para darles su liberación, llevando el estandarte victorioso desde los pantanos de la Guayana hasta la cima del argentoso Potosí.

No ahorra esfuerzos ni medirá sus fatigas hasta ver constituida en América, una NACIÓN DE REPUBLICAS. La convocatoria al Congreso de Panamá va a ser su gran intento.

No pudo, sin embargo, concretarse la tan ansiada unión. Pero si bien no arrojó los resultados que se esperaban y con los cuales había soñado el Libertador, constituyó el más claro precedente de Unión Americana.

El saldo del Congreso Anfictiónico fue altamente positivo dado que se sentaron las bases de un nuevo derecho internacional americano, así como también se robustecieron los principios jurídicos en los cuales se fundamentó la soberanía, la independencia y la estabilidad de las repúblicas de América.

Cabe agregar que se desprenden del mismo una serie de premisas que aun hoy nos sirven de guía y de fuente primordial para realizaciones futuras.

La unión de los tres estados no duró mucho tiempo. En el seno de las comunidades y en el pensamiento de sus hombres anidaban cierto descontento que muchas veces afloró a la superficie y llegó paulatinamente a la desmembración total.

Al decir de Dr. Antonio Pérez Amuchastegui: *“hay intencionalidades en los pueblos que duran”*. La Unión y Confederación de Hispanoamérica se plasmó a través de la formación de la Gran Colombia primero y del Congreso de Panamá después.

Tiempos vendrán que esta aspiración tenga concreciones de real unificación en la práctica y el sentir de los pueblos americanos.

Bolívar aparece así, como el numen permanente de la Unión. Desde el silencio de su tumba pareciera que el Libertador aguarda que los pueblos nacidos de su espada y su pensamiento independiente y soberano, ejecuten su legado principal: la unión de América Latina sobre las firmes bases de buena fe y convivencia fraterna. Que así sea.

Buenos Aires. 11 de junio de 1984.

Bolívar y su ideal hispanoamericano. El Congreso de Panamá. Julio 1826.

Maria Rosa Figari.

Es dable destacar que no son pocas las personalidades que pensaron en planes para lograr la independencia de las naciones americanas. Algunos pueden ser considerados utópicos soñando con la coronación de una realidad imposible de lograr; otros, en cambio, trataron de llevar adelante sus proyectos, ya sea desde la teoría o desde el campo de las ideas. Es así que varias de ellas ejercieron una influencia a través de grupos que cobraron vitalidad y coherencia. Aquellos que las expresaron se distinguieron como verdaderos pioneros del ideal independentista, cuyo numen fue el jesuita Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

Entre esas personalidades podemos considerar, además a Francisco de Miranda, precursor por antonomasia, quien tuvo la visión de los grandes destinos de la América Republicana. Entablo relaciones con los criollos de las colonias, centralizo y dio objetivo a los trabajos revolucionarios de los sudamericanos dispersos en Europa. Fundo la primera asociación política a la que se afiliaron todos ellos, con el objeto de preparar la empresa de emancipación sobre la base del dogma republicano de la logia de la “Gran Reunión Americana”.

Diversos fueron los proyectos de Miranda para lograr la independencia. El primero concebía la emancipación de América Hispánica con la ayuda inglesa, quien a cambio obtendría ventajas en el comercio. Otro proyecto era crear la triple alianza de colonias españolas, Estados Unidos e Inglaterra para la emancipación de aquellas.⁹⁰

Luego de Miranda hubo otros precursores que se destacaron por sus ideas independentistas, contándose entre ellos a Simón Bolívar y su proyecto de unidad americana.

Como decía German Arciniegas en su libro *El estudiante de la mesa redonda*:

*...Bolívar no tiene sino dieciséis años cuando pone en contacto su inquietud revolucionaria con los muchachos de México y cuando escandaliza al virrey de la Nueva España, afirmando en sus barbas, que América no puede concebirse sino independiente y libre...*⁹¹

⁹⁰ Ricardo Carrasco: Francisco Miranda, precursor de la independencia hispanoamericana. Bs.As. ED. Beel, 1955. Págs. 375-425.

⁹¹ German Arciniegas. El estudiante de la mesa redonda .Bs.As. Ed.Edhasa, 1959, Pág. 165.

Desarrolla el Libertador, esta persistente idea suya cuando en el año 1806 y encontrándose en el Monte Sacro de Roma, ante su maestro Simón Rodríguez le dice

*...Juro por mi honor y juro por la Patria, que no daré descanso a mis brazos ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español...*⁹²

De su imaginación frondosa y sus muchas ilusiones surgen con más brío una ampliación de las ideas básicas mencionadas, su concepción de reunir a las colonias americanas emancipadas de la Madre Patria en una Confederación de Republicas.

Diría en 1815, en la Carta de Jamaica

*...Es una idea grandiosa pretender formar en todo el Nuevo Mundo una nación, con un solo vínculo que ligue sus partes entre si y con el todo. Ya tienen un origen, una lengua, unas costumbres y religión, deberían por consiguiente tener un solo gobierno que confederarse los diferentes estados que hallan de formarse, mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes dividen a la América. Que bello seria que el Istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el de Corinto para los griegos...*⁹³

Ideal Hispanoamericano.

Bajo el epígrafe de “*Contestación de un americano meridional a su caballero de esta isla*”, escribió Bolívar el 6 de setiembre de 1815 la epístola conocida con el nombre de Carta de Jamaica.

Formalmente explicitaba todas sus ideas respecto al futuro de América, ideas que luego iría desarrollando en vida y que quedarían como legado para el continente americano. Su deseo era formar una gran unidad política sobre la base de la hermandad de los países que estaban en trance de emancipación. Advertía la necesidad de crear alianza sólida para el futuro, y a esta finalidad consagro los mayores esfuerzos de su vida.⁹⁴

La serie de tratados bilaterales firmados con anterioridad entre las naciones americanas, tales como el de Lima de 1822, entre Perú y Colombia; el de Santiago de Chile del 21 de octubre de 1822 entre Colombia y Chile; el de Buenos Aires del 8 de marzo de 1823 entre Colombia y las Provincias Unidas del Río de la Plata y el de México del 3 de octubre

⁹² Cornelio Hispano: El libro de oro de Bolívar. Paris, Gamier Hnos.1931. Págs. 55.

⁹³ Academia Nacional de la Historia: Simón Bolívar, ideas fundamentales. Caracas, 1980. Pág.81.

⁹⁴ ídem anterior. Pág. 51 a 85.

de 1823 entre Colombia y México, todos ellos sirvieron de incentivo a Bolívar para reunir el Congreso de Panamá en 1826.

Después de la Batalla de Ayacucho, desembarazado Bolívar del proceso emancipador, se dio a la tarea de enviar una circular a todos los países de América en 1824, indicándoles la necesidad de reunir un congreso internacional.

No todos los países respondieron de la misma manera. La Provincia de Buenos Aires, a cargo de las relaciones exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata, se negó a enviar sus delegados luego de aceptar la invitación.⁹⁵

Otro país que también faltó a la cita fue Chile. Por su parte Brasil, dado el estado de convulsión política interna, tampoco nombro delegados.⁹⁶

Muy distinto fue la actitud de Bolívar hacia Inglaterra y hacia los Estados Unidos. Respecto de la primera, la consideraba como la aliada natural de Hispanoamérica, habida cuenta que, para el Libertador, en aquellos momentos, de la única potencia que podría recibir ayuda era de Inglaterra. Por lo demás sostenía que la alianza con Gran Bretaña les daría gran importancia y respetabilidad. “A su sombra nos presentaremos entre las naciones civilizadas y fuertes”, llegó a decir en cierta ocasión. En suma, para él, era importante contar con el auspicio de la gran potencia hegemónica de la época.⁹⁷

En cambio, no era partidario de la invitación a los Estados Unidos, en razón de que este país no estaba en su mente, a tal punto que siempre se refería a la integración de América española. En rigor de verdad, la idea de Bolívar era la exaltación del Hispano americanismo.

Pero es del caso saber que habiendo delegado el gobierno de Colombia en el vicepresidente Santander, este juntamente con el presidente de México Guadalupe Victoria, resolvieron desoír el propósito de Bolívar e invitaron a los Estados Unidos. Tras muchos debates, los norteamericanos resolvieron nombrar dos delegados; Anderson que murió antes de llegar a su destino y Sargeant, quien demoró su salida y no llegó a tiempo a la

⁹⁵ Mariano J. Drago: El Congreso de Panamá. Bs.As. Abeledo y Perrot, 1970. Págs. 142/143

⁹⁶ Ídem anterior. Págs.118/121 y 225/227.

⁹⁷ Ídem anterior. Págs.215/222.

Asamblea. Esto hizo que se consolidara el propósito hispanoamericanista del Libertador caraqueño.⁹⁸

Digamos finalmente que además de Inglaterra, asistió al Congreso en calidad de observador, Holanda. En tal sentido, y al decir de Sánchez y Sánchez corresponde a América la creación de un nuevo tipo de agentes diplomáticos: el observador.⁹⁹

Respecto al desarrollo mismo del Congreso, no respondió a las expectativas que había despertado. Se firmaron solamente tres tratados, siendo el de mayor relevancia el “Tratado de Unión, Liga y Confederación Perpetua”. Los otros dos convenios- el del traslado para la celebración de un Nuevo Congreso y el de Contingentes sobre Fuerzas Armadas- fueron formados al solo efecto de desarrollar los artículos 11 y 3 del Tratado de Unión. Este tratado tenía disposiciones referentes a la defensa común, arreglo pacífico de disputas surgidas entre los miembros de la federación, mantenimiento de la integridad territorial de los distintos Estados y completa abolición del tráfico de esclavos. Es dable destacar que estos tratados firmados por los plenipotenciarios no tuvieron ratificación alguna, excepto la de Colombia.

No es necesario hacer demasiado hincapié en la especial significación del Tratado de Unión, Liga y Confederación, para advertir las analogías y sugerencias que en el encontraron no solo las autoridades americanas en posteriores convenciones sino incluso los redactores del Pacto de la Sociedad de la Naciones. A modo de ejemplo se pueden citar: la periodicidad de las asambleas de plenipotenciarios, los procedimientos de buenos oficios, mediación, conciliación y arbitraje, la garantía de la integridad territorial y de la soberanía de las partes. Se ha dicho con verdad que el Congreso de Panamá ha quedado como paradigma y símbolo de lo que significa una autentica unión y no solo como antecedente del llamado Panamericanismo.

La idea hispanoamericanista no comentada en Panamá no pudo renacer en el Congreso de Tacubaya, el que no llegó a reunirse, ya que los intentos de realizarlo fueron saboteados por el embajador norteamericano Pionsset. El resultado negativo de Panamá tuvo como consecuencia futura: México desmembrado, Panamá separada de Colombia, las pequeñas repúblicas centroamericanas y las Islas del Mar Caribe sujetas a tutela decla-

⁹⁸ Ídem anterior. Págs. 195/212.

⁹⁹ Ídem anterior. Págs. 223/224.

rada, que muchas veces se ha extendido incluso a los gobiernos hispanoamericanos del Sur.

Invitación a Inglaterra y Francia.

La nota remitida al primer Secretario del Foreign Office, George Canning, explicaba el plan del Congreso de Panamá que reconocía como objeto principal de la reunión la seguridad de los estados de América, independizados de la Corona Española, aun a costa de extender el conflicto a lo que consideraban su deber y derecho para proteger su territorio así como su comercio. Otro de los temas a tratar en el seno del Congreso sería el de los problemas de límites entre los estados americanos a efectos de evitar conflictos que pudieran llevarlos a un enfrentamiento armado entre los que precisaban no solo la paz en lo externo, sino también en lo interno (en este caso considerado como las unidades políticas de Hispanoamérica).

El objeto básico sería entonces *la paz, presente y futuro de América, ya sacando de su imán nuevas fuerzas contra el actual enemigo exterior, ya removiendo motivos de desavenencia entre las naciones que ocupan su suelo.*¹⁰⁰

Harían presente en forma expresa que tampoco era intención del Congreso vulnerar la soberanía de los nuevos estados de la América Española, o sea que no intervendrían a efectos de diluir las fronteras de los estados para conformar un centro de división política que dirigiera todo, ya que esto no era posible por cuanto no era el objeto de los estados participantes. No lo aceptarían porque ninguno de ellos tenía fuerza suficiente para imponerse al respecto.

También la invitación explicitaba el reconocimiento que el gobierno de Colombia daría a la política de equilibrio de la Gran Bretaña, equilibrio este que también era cierto entre el viejo continente y el nuevo. Por todo ello era que el gobierno de Colombia tenía confianza en la política de Gran Bretaña.

El Gobierno de Su Majestad aceptaba la invitación y enviaría un comisionado que tendría por misión no inmiscuirse en los asuntos internacionales de los estados americanos, debiendo velar por el resguardo de los intereses británicos en la región, pero evitan-

¹⁰⁰ Drago; Mariano: op. Cit. Pág. 195/212

do situaciones que pudieran comprometer la posición neutral de Gran Bretaña frente a España, aunque si debería tratar de lograr la paz que sería la seguridad entre el nuevo y el viejo mundo.

Bolívar, que apreciaba mucho las buenas relaciones con Gran Bretaña y que aspiraba a cimentarla, al enterarse de la publicidad de la nota de invitación, temió que la misma no fuera aceptada, pensando precisamente por su concepto del vínculo y posición de Inglaterra, que un rechazo y el conocimiento público del mismo serian perjudiciales para los estados de reciente independencia. Es decir que Bolívar entendía que la presencia de la potencia prestigiaría al Congreso y ello permitiría que aquellos países que no habían aceptado la invitación tal vez se sentirían desplazados al no estar, y probablemente cambiarían de parecer. Por ello es que Bolívar hubiese deseado mantener la invitación en secreto.

Gran Bretaña designaría comisionado a Mr. Edward Dawkins, Bolívar no demoró en hacer conocer a la Corona su beneplácito manifestando su agradecimiento y su deseo de que la Gran Bretaña no fuera un mero espectador en el Congreso sino un consejero imparcial y juicioso, pues sin esta condición nada práctico ni bueno podrían hacer los diplomáticos hispanoamericanos.

También Bolívar hizo llegar al Ministro Canning un memorando en el que expresaba su pensamiento sobre el Congreso. Los puntos más relevantes eran los siguientes:

- 1.- El Nuevo Mundo se constituiría en naciones independientes, ligadas todas por una ley común que fijase sus relaciones externas y les ofreciese el poder conservador de un Congreso general y permanente.
- 2.- La existencia de estos nuevos Estados obtendría nuevas garantías.
- 3.- La España prestaría su reconocimiento a estas nacientes naciones por respecto a la Inglaterra, y dentro de poco tiempo se la admitiría a las costas de América del Sur, como amiga: los demás poderes europeos seguirían sus pasos y serian libres para celebrar con los nuevos Estados, los Tratados comerciales que se juzgasen más conducentes a sus mutuos intereses.
- 4.- El orden interno se conservaría intacto entre los diferentes Estados, y dentro de cada uno de ellos.

- 5.- Ninguno de ellos será débil con respecto a otro, ninguno sería más fuerte.
- 6.- Un equilibrio perfecto se establecería por este pacto social.
- 7.- La fuerza de todos concurriría al auxilio del que sufriese por parte del enemigo externo o de las facciones anárquicas.
- 8.- La diferencia de origen y de colores perdería su influencia y poder.
- 9.- La América no tomaría más a ese tremendo monstruo que había devorado a la Isla de Santo Domingo, ni tampoco tomaría la preponderancia numérica de los primitivos habitantes.
- 10.- La reforma social se habría alcanzado bajo los santos auspicios de la libertad y de la paz, pero la Inglaterra debería tomar necesariamente en sus manos el fiel de la balanza.

Por su parte, el gobierno británico, que tenía sus claros intereses en la región, compartía con Bolívar el interés por el tema, pero con la prudencia lógica, ya que Inglaterra por un lado debía conservar la arquitectura del equilibrio en el continente, tanto como su posición en América ante el probable rol hegemónico de los Estados Unidos. Así lo hizo presente en sus instrucciones a Dawkins... *cualquier proyecto de poner a los Estados Unidos a la cabeza de la Confederación Americana, la oposición a Europa seria altamente desagradable al gobierno de Su majestad.*

Tanta era la preocupación de Canning sobre el nacimiento de una liga continental liderada por los Estados Unidos que volvió a plantear el tema a su Comisionado, recordando el Tratado que se había celebrado entre Colombia y México en el año 1823, en el cual se había establecido lo siguiente: 1.- Confirmar y establecer intimas relaciones entre todos y cada uno de los estados americanos. 2.- Servir de consejo en los grandes conflictos, de punto de contacto en los peligros comunes, de fiel interprete de los tratados públicos, en caso de ocurrir alguna duda: como árbitro y conciliador en disputas y diferencias.

Canning centraba su interés y preocupación en determinar exactamente que debía entenderse por “estados americanos” y delimitar las funciones del Congreso ya que el Art. 2 estaría dando al Congreso facultades que Inglaterra consideraría peligrosas para su interés.

Un aspecto importante de ser destacado era que Dawkins debería dejar perfectamente aclarado que *los principios de derecho marítimo que adoptaran los Estados Unidos fueran los sostenidos siempre por la Gran Bretaña, por ser los verdaderos de las Naciones: principios de antigua practica y de prescriptiva autoridad en el Viejo Mundo*¹⁰¹

Respecto de esta cuestión, hacia Canning la aclaración que estos principios no serían alterados por ninguna combinación que pudieran hacer los estados de América.

Las otras dos cuestiones respecto de las que recomendaba Canning a su comisionado se referían a que las colonias negociaron su independencia de España mediante indemnizaciones pecuniarias. A estos efectos el Gobierno de Su Majestad Británica actuaría como mediador ante Su Majestad Católica. Finalmente quedaba la cuestión de Cuba, la que era codiciada tanto por Inglaterra como por los Estados Unidos y era posesión española. Ante el problema entendía que la mejor solución sería que la isla obtuviera independencia, vía negociación con España.

Por su parte Francia no aceptó la invitación informándoles a los delegados colombianos, el gobierno francés en carta del 28 de mayo de 1826 en donde decía: *La Francia ha declarado que no enviara al Istmo comunicado ninguno suyo. No sé si antes he dicho de UU. Que se le hizo una invitación a este intento; más añadiré ahora la firme confianza que tiene el vicepresidente en que aquella delegación ha sido dictada exclusivamente por el deseo de no desagradar al Rey de España.*¹⁰²

La invitación al gobierno de Estados Unidos.

El plan de Bolívar era reunir en el congreso anfictionico a los nueve Estados de la América Española, pero por iniciativa de Santander, a la que adhirió el gobierno de México, se invita a Estados Unidos.

Bolívar veía peligrosa la inclusión de Estados Unidos porque podía comprometerlos con Inglaterra, o sea, la alianza con Inglaterra acariciada por el Libertador.

Se reafirmaría la doctrina Monroe, proclamada en 1823, contra los planes de la Santa Alianza, incluso también la abolición del comercio de esclavos africanos.

¹⁰¹ Drago Mariano: op.cit. Pág. 212/213.

¹⁰² Carta de José Rafael Revenga. Ministro de Relaciones Exteriores de Colombia a los delegados de su país Pedro Gual y Briceño Méndez. En Drago, Mariano, op. Cit. Pág. 224.

El 2 de noviembre de 1825 los ministros de Colombia y México presentaron al Departamento de Estado la invitación oficial al Congreso de Panamá.

El Congreso se ocuparía de asuntos relativos a los beligerantes y los relativos a beligerantes y neutrales. Los primeros no interesaban a EE.UU. y respecto a los demás EE.UU. podía fijar algunos principios de ley internacional que interesaban a la humanidad.

El Presidente Adams nombrara a los señores Anderson y Seargeant como ministros plenipotenciarios. Este nombramiento provocara desaprobaciones en el Congreso, por un lado, de los que sostenía la volubilidad de estos pueblos y su incapacidad para el gobierno propio; y por el otro lado muchos de los enemigos de la medida eran del Sur y representaban electores esclavistas.

En el Congreso de Panamá. Como ya se ha señalado, se quería discutir con EE.UU., la abolición del tráfico de esclavos.

Se pensaba también que este Congreso suscitaría resentimientos de la Santa Alianza y de España, pero Adams sostenía que ninguna de las medidas a tomarse ofendería tanto a la Santa Alianza o cualquiera de sus miembros, ni a España.

El debate en el Senado estadounidense termino el 11 de marzo de 1826 con la confirmación del nombramiento de Anderson y Seargeant.

El Congreso norteamericano expidió una ley de fondos para el envío de la misión a Panamá, acompañada de una resolución donde la Cámara de Representantes se oponía a la presencia del gobierno en el congreso convocado.

El Secretario de Estado H.Clay, en sus instrucciones a los delegados rechazaría toda pretensión de establecer un Consejo Anfictiónico, que tratase de arrogarse facultades para decidir controversias entre los diversos estados americanos o arreglar su conducta. Se desechara una alianza ofensiva y defensiva con los nuevos estados y se reprobaba la idea de una paz a trueque de concesiones comerciales o indemnizaciones.

En las discusiones que se dan internamente en EE.UU. vemos que se restringía el mensaje de Monroe de 1823 en su aplicación a la América del Norte, con la consiguiente sorpresa que provocara en las nuevas republicas.

Esta doctrina había sido proclamada por los EE.UU. pero competía a cada estado hacerlo respetar en su propio territorio y con sus recursos. No podía contarse con la Unión para hacer observar los preceptos del mensaje de 1823.

La suerte de Cuba y Puerto Rico cuya independencia por la acción concertada de los estados americanos figuraba en los temas a debatir en Panamá, fue otra de las

Causas del retraimiento de los EE.UU. ya que significaban gran interés para sus proyectos presentes y futuros.

Los EE.UU. no tomarían Cuba pero vigilarían que ninguna otra potencia la tomara, especialmente Inglaterra, y anunciaban su intervención para el caso de que Colombia o México quisieran conquistarla o agregarla a sus dominios.

Ningunos de los dos representantes participo en las deliberaciones de la Asamblea. Anderson murió en el viaje y Seargeant llego cuando el Congreso de Panamá había entrado en receso y trasladado su sede a Tocubaya. En reemplazo de Anderson fue designado Mr.Poinsett.

No se cambiaron las instrucciones del Departamento de Estado norteamericano, pidiéndose que se les comunicaran, los tratados, las convenciones y todas las negociaciones de Panamá.

La concurrencia de los EE.UU. no hubiera ejercido mayor influencia en los resultados de la Asamblea de Panamá por su neutralidad al tratado de alianzas y convenciones conexas y por la forma de aplicación de la Doctrina Monroe.

La invitación al Gobierno de Buenos Aires.

La invitación al gobierno de Buenos Aires fue hecha por sugerencia del representante argentino en Lima, don Ignacio Álvarez Thomas y la cancillería peruana. Esta invitación

fue descripta en Lima con fecha 2 de mayo de 1825 por el Presidente del Consejo de Gobierno, Hipólito Unanue y los ministros, José Maria Pando y Tomas Heres.

Al recibir la invitación del Gobierno del Perú, el gobierno de Buenos Aires, encargado del Poder Ejecutivo Nacional, sometió el asunto al Congreso General Constituyente de las Provincias Unidas. Al par que se declaraba adverso a la aceptación, solicitaba, con el fin de no aparecer en discrepancia con los demás gobiernos de América, autorización legislativa, innecesaria en el caso, para nombrar plenipotenciarios.

Estos debían ceñirse en su misión a los preceptos consignados en el proyecto de ley que acompañaba. Ambos documentos tuvieron entrada en la sesión del 20 de agosto de 1825.

La comisión de negocios constitucionales y extranjeros, a la cual se adhirió el dictamen, se expidió en la sesión del 1 de setiembre de 1825 en rechazo del proyecto del Ejecutivo y la aprobación de un decreto por el que se autorizaba la inversión de las sumas necesarias para la dotación y auxilios de los dos ministros plenipotenciarios concurrentes al Congreso de Panamá.

El despacho de la comisión, favorable al envío de plenipotenciarios al Congreso de Panamá, origino un largo debate parlamentario. El Ministro García arguyo cuanto pudo contra dicho congreso.

Dijo que la Republica de Colombia envió a Buenos Aires un ministro plenipotenciario, tratando por todos los medios posibles que la Provincias Unidas del Río de la Plata aceptasen la idea de reunir un Congreso en Panamá. El gobierno constituyente que sesionaba en Buenos Aires en 1825 considero todas las consecuencias que esta idea podía envolver, atendiendo el estado actual de cada una de las repúblicas que debían concurrir a ese Congreso. El gobierno consideraba que al adoptar medidas y enviar una autoridad a ese Congreso Anfictiónico, podía traer el inconveniente de una intervención peligrosa en cada una de las repúblicas independientes. El gobierno debió rechazar de plano la invitación de concurrir, pero ello presentaría a la Republica de las Provincias Unidas como sola en disidencia con las demás. El gobierno creyó que la manera de conciliarlo todo era acceder con ciertas limitaciones al voto general de las demás republicas del conti-

nente. El Diputado Valentín Gómez observo que no existía constancia de que todos los estados de América concurrieran al Congreso de Panamá.¹⁰³

El Diputado Agüero considero que asistir a un congreso convocado con el principal objeto de establecer autoridad soberana que intervenga en los negocios de los estados independientes, traería graves y funestas consecuencias y el que todos o la mayoría de los estados de América hayan decidido presentarse a este Congreso, y que enviar sus plenipotenciarios, la disidencia del Estado del Río de la Plata se presentaría bajo un aspecto de vista poco favorable.¹⁰⁴

Si el Congreso a que es invitado este estado tiene por principal objeto establecer una autoridad suprema en el Istmo de Panamá, este es el único motivo que debe considerar el gobierno para dar instrucciones a los plenipotenciarios que nombre y para contestar a los gobiernos su diferencia a la reunión del Congreso, pero manifestando al mismo tiempo su resistencia al establecimiento de esa autoridad suprema. Por lo tanto, no hay necesidad de una autorización especial del gobierno.

En la votación fue rechazado el proyecto del Poder Ejecutivo y aprobado por afirmativa general el despacho de la comisión que autorizaba la inversión de las sumas necesarias para el envío de dos ministros plenipotenciarios al Congreso de Panamá.

Por nota fechada el 9 de setiembre de 1825, suscripto por el Gral. Las Heras y el Ministro de Relaciones Exteriores Manuel José García, al Consejo de Gobierno de la Republica del Perú, se sirve comunicar que la Republica de las Provincias Unidas se halla dispuesta a concurrir con sus plenipotenciarios a la Asamblea convocada al Istmo de Panamá. A Las Heras no le llegó el momento de escoger los ministros que se había comprometido a nombrar por el cese de funciones como gobernador de Buenos Aires, al crearse la Presidencia de la República, para la que fue elegido Rivadavia.

El 25 de abril fue nombrado el ex ministro de gobierno Manuel José García como Enviado Extraordinario de la Republica de las Provincias Unidas del Río de la Plata para concurrir a la Asamblea de Ministros convocada en Panamá. García, quien se había opuesto durante su gestión a dicha asamblea, no acepta el cargo.

¹⁰³ Drago, Mariano: op.cit. Pág.163/172.

¹⁰⁴ Drago, Mariano: op. cit. Págs. 172/175.

Se nombro delegado entonces al Dr. José Miguel Díaz Vélez, quien se hallaba en Chuquisaca. Debía regresar a Buenos Aires para luego emprender viaje a Panamá.

En carta al plenipotenciario, Bolívar comentaba que Buenos Aires no solo no había convidado o instado a que formara parte de esta liga, sino que había sido rogado para ello. Díaz Vélez acepto la designación por nota de la fecha 15 de junio de 1826. Llego a Buenos Aires luego de un penoso viaje respecto a la integridad de su persona. No se comenta nada del Congreso de Panamá. El envío de plenipotenciarios a la Asamblea no suponía adhesión anticipadamente a sus decisiones. Debidamente instruidos, los plenipotenciarios argentinos hubieran podido participar en las deliberaciones con entera libertad de acción para aceptar o rechazar los tratados debatidos en la Asamblea, sugerir enmiendas o proponer otras convenciones.

Nunca llegaron los representantes argentinos a Panamá. Las autoridades argentinas no tuvieron la intención seria de entrar sin reservas en el plan colombiano continental.

No consideraron viable los planes bélicos de la Santa Alianza, así como también había en ellos una profunda prevención contra lo que estimaban un crecimiento de la hegemonía colombiana en el continente.

Estimamos que estas son las causas profundas de la no participación de las Provincias Unidas del Río de la Plata al Congreso Anfictiónico convocado por el Libertador Simón Bolívar en Panamá.

Países que concurrieron al Congreso de Panamá.

Los países asistentes fueron: **PERU, BOLIVIA, GUATEMALA. MEXICO, GRAN COLOMBIA (integrada por Colombia, Venezuela y Ecuador).**

Cada país envió dos plenipotenciarios que concurrieron con sus respectivas instrucciones.

PERU: Fue el primero en enviar a sus representantes ya que llegaron a Panamá el 18 de julio de 1825.

Estos fueron:

Manuel José Vidaurre, nacido en Lima en 1773, se había graduado de abogado. En 1811 fue designado oidor de la Real Audiencia del Cuzco. Más tarde es designado por Bolívar en Lima, como Presidente de la Corte Suprema del Perú, magistratura que ejercía al ser nombrado para viajar a Panamá.

José Maria Pando, nacido en Lima en 1787, fue educado en España. Más tarde desempeñó el cargo de Ministro de Estado en el Gabinete Liberal, que le fue impuesto por Fernando VII. Vuelto a Lima, Bolívar le encomienda la cartera de Hacienda, la que desempeñara alternándola con la cartera de Relaciones Exteriores.

Las instrucciones que llevaban ambos eran las siguientes:

- 1.- Reafirmar el sentido americanista de la Doctrina Monroe.
- 2.- Realizar un tratado por el cual quedasen unidos en estrecha alianza ofensiva y defensiva todos los nuevos estados americanos que tengan parte en el Congreso, determinando el continente de fuerza de mar y de tierra, y los demás auxilios con que cada uno debería contribuir en ayuda del estado invadido.
- 3.- Se les encomienda hacer adoptar por el Congreso un plan combinado de hostilidades contra España para obligarla a hacer la paz y reconocer la independencia del continente americano; en relación con España, se procuraría no permitir el comercio con ella; se impedirían que vuelvan a América los españoles que hubiesen emigrado durante el curso de la revolución hasta que se celebre la paz; mantener en secuestro las propiedades de estos emigrados por el mismo termino; etc. Se le impondría a España como condición sine qua non, para la paz o tratados de comercio, el reconocimiento solemne de la independencia de todos los Estado Americanos, en forma total.
- 4.- Se procuraría fijar los límites de los Estado Americanos, con puntos conocidos como grandes ríos, montañas, montes, etc. O sea, optar por límites naturales.¹⁰⁵

BOLIVIA: Los plenipotenciarios bolivianos fueron José Maria Mendizábal y el Dr. Mariano Serrano. Las instrucciones a los delegados bolivianos que serian dictadas por Bolívar no fueron recibidas a tiempo por estos, ya que Bolívar se abstuvo de dictarlas y las

¹⁰⁵ José Victorino Lastarria y otros: Unión y Confederación de los pueblos Hispanoamericanos. México, Universidad de América Latina, 1979. Págs. 20 y 21

dejo encargadas a Sucre y a Don Facundo Infante, Presidente y Secretario de la Republica Bolivariana, respectivamente.

Las instrucciones redactadas fueron:

- 1.- La Asamblea tendría un carácter permanente y una función arbitral.
- 2.- Procurar el reconocimiento de la independencia boliviana por los EE.UU. y Gran Bretaña.
- 3.- Procurar además, una alianza con Gran Bretaña.
- 4.- Aprobar el proyecto colombiano para que los buques de guerra, propiedad de EE.UU. se consideraran como los de la Confederación, precediendo el justo precio de ellos para de este modo calcular lo que correspondiera a cada Estado en la escuadra federal.
- 5.- Fijar una liga de fuerzas terrestres que seria en primer término defensiva, pero se la autorizaba para emprender expediciones contra Cuba y Puerto Rico, además contra la misma España.
- 6.- Seguir en todos los términos, la trayectoria de los sueños bolivarianos.

GUATEMALA: Los plenipotenciarios enviados por Guatemala fueron Antonio Larrazabal y Pedro Molina. Guatemala manifestó en forma introductoria en el Congreso sus ideas dependicistas y se declararon adversarios de la agresión cometida a México.

MEXICO: En nota que suscribe el Presidente de la Republica, Guadalupe Victoria, manifestaría :*la comunicación de V.E. relativa al proyecto de convocar la Asamblea de Plenipotenciarios de la Republicas Americanas que sirvieron de base a los intereses y relaciones que las unía recíprocamente ha sido de tanta satisfacción que, fundado en los mismos principios y animados por los mismos deseos he resuelto despachar en breve un Oficial que condujese pliego a V.E. tomando la iniciativa y proponiendo esas mismas medidas.*¹⁰⁶

¹⁰⁶ ídem anterior. Pág.21.

Coincidiendo con Santander, el gobierno de México tomo la iniciativa de invitar a los Estado Unidos. En el mes de junio de 1826 llegaron a Panamá los delegados de México Gral. José Maria Michelene y José Domínguez Manso.

COLOMBIA.: Podría decirse que fue la gestora de la Confederación. Acepto fervientemente la invitación al Congreso y tomo iniciativas para su mayor éxito. Trasmitió invitaciones oficiales al gobierno de EE.UU. y también a Gran Bretaña, invito a Brasil e inicio gestiones ante Francia.

El Gral. Santander expresaba: *es mi deseo la concurrencia de la mayor parte de los gobiernos americanos así como de los beligerantes y neutrales interesados en remitir aquel supuesto derecho de intervención de que ya han sido víctima el mediodía de Europa.*¹⁰⁷

El 11 de diciembre de 1825 llegaban a Panamá los plenipotenciarios colombianos, Pedro Gual y Briceño Méndez. Ambos, enviaron notas a los ministros de relaciones exteriores de México, Guatemala, Chile y Buenos Aires para que enviaran a sus representantes.

La misión colombiana tenía como objetivos precisos los siguientes:

- 1.- Renovar el Pacto de Unión, Liga y Confederación Perpetua entre todos y cada uno de los estados americanos, es decir lo que no se había logrado por pactos regionales.
- 2.- Fijar el contingente de fuerzas terrestres y marítimas de la Confederación.
- 3.- Dar una declaración o manifiesto de los motivos y objetos de la Asamblea de Panamá.
- 4.- Arreglar negocios mercantiles.
- 5.- Detallar los derechos y funciones de los cónsules respectivos.
- 6.- Proponer la abolición del trafico de esclavos de Afrecha y declarar a los perpetuadores de este comercio incurso en el crimen de piratería convencional.

Los ausentes al Congreso de Panamá.

¹⁰⁷ ídem anterior, Pág.21.

La característica de ese momento histórico latinoamericano era la anarquía política manifestada en la búsqueda de un orden para los nacientes países. Se ensayaban estilos y se implementaban modelos teóricos, consecuencia de las influencias de las ideas de la Revolución Francesa, los clásicos liberales de Inglaterra y los Estados Unidos.

Las Provincias Unidas del Río de la Plata enfrentaban a la expansión lusitana, Paraguay cerrado sobre si mismo bajo la providencia del Dr. Francia, Chile sumido en la anarquía y luchando para expulsar a los españoles de su ultimo reducto, la Isla Grande de Chiloe.

Diferentes fuerzas se jugaban en este escenario americano. El Gral. Bolívar había creado la Republica de Bolivia y le había dado acceso costero, Chile veía un potencial peligro en las actividades hegemónicas de Bolívar y la Gran Colombia. Perú también participaba de esta actitud respecto a su vecino, que hacia peligrar la tradicional situación de liderazgo de la época del virreinato.

Chile tenía otro motivo coyuntural para ser renuente al llamado bolivariano.

Bolívar apoyaba a O'Higgins, Freire temía que este fuese restituido en el cargo de Director Supremo; había además manifestaciones políticas concretas de Bolívar en el sentido de dar apoyo a la provincia opositora de Concepción.

Contemporáneamente, las Provincias Unidas del Río de la Plata enfrentadas a la guerra con el Brasil, enviaban a Álvarez Thomas en misión diplomática oficial a Santiago de Chile. Este solicita apoyo aludiendo el deber de los nuevos países libres a enfrentar el último reducto monárquico en América. Aunque el trasfondo de esta guerra tenía causas geopolíticas específicas, fue positiva la respuesta al enviado argentino, quien logro comprar tres de los cuatro navíos de la escuadra chilena, en algo que es un síntoma del vigor que animaba a los patriotas de entonces.

En este marco, tanto Chile como las Provincias Unidas aun compartiendo los ideales de una Confederación Americana, por razones de política contingente no asistieron.

Ambos países en efecto, creyeron político no aportar sus esfuerzos para la creación de una fuerza armada confederada. Brasil invoco neutralidad, comprometía su presencia pero el plenipotenciario no llego a destino. Hubo si un oyente lusitano, diplomático a la sazón en Colombia, que asistió extraoficialmente.

Paraguay no fue ni siquiera invitado ya que la presión que el Dr. Francia había sumido al sabio Bompland, amigo entrañable de Bolívar, creaba en este una animosidad manifiesta hacia la gestión del Dictador Paraguayo.

Desarrollo del Congreso de Panamá.

La sesión inaugural del celebre Congreso de Panamá se realizó en el Istmo Colombiano el día 22 de junio de 1826 a las 11 horas de la mañana en la Sala Capitular del antiguo Convento de San Francisco.

Hubo una reunión preliminar la noche del 19 de junio donde tras variadas opiniones sobre si el congreso debía o no tener presidente, se votó que el mismo fuese rotativo y por sorteo, fijándose el siguiente orden: Colombia, Centroamérica, Perú y México.

Los aspectos más sobresalientes de esta sesión fueron:

1.- El deslumbrante discurso de Vidaurre (Perú) como saludo al Congreso. Tras variadas citas históricas hizo airadas críticas a Gran Bretaña que se había negado a reconocer la independencia del Perú por considerar que ese país carecía de un gobierno regular al estar bajo “la dictadura de Bolívar”.

Exhortaba hacia la constitución de una buena familia americana, Además planteaba la necesidad de que no se registren los efectos americanos en ninguna aduana, exigiendo pruebas de confianza, amistad y desinterés.

2.- Se comenzó a tratar el proyecto de bases hacia un PACTO DE UNIÓN LIGA Y CONFEDERACIÓN, donde se manifestaron diversas opiniones.¹⁰⁸

La segunda conferencia tuvo lugar el 23 de junio y su aspecto más destacado fue el que *Vidaurre manifestó que no tuvo el ánimo de injuriar a nadie. Los representantes de Colombia dijeron que no exigían satisfacción y solamente aspiraban a una resolución general.*¹⁰⁹

La tercera conferencia se realizó el 10 de julio de 1826, destacándose:

¹⁰⁸ José Victorino Lastarria y otros: ídem anterior. Págs. 11 a 21.

¹⁰⁹ Ídem anterior, Pág. 21 a 23.

1.- Se elaboro un contraproyecto de las propuestas de Perú, interviniendo los plenipotenciarios de Colombia, Centro América y México. Este se había hecho en reuniones confidenciales, en la Casa de Larrazabal, representante de Guatemala.¹¹⁰

De la cuarta a la sexta conferencias del 11 de julio de 1826 se produjeron las siguientes disposiciones:

1.- La delegación de Centro América se arrogaba el derecho sobre la provincia de CHIA-PAS contra México y sobre las costas de MOSQUITOS sobre Colombia.¹¹¹

2.- Durante las tratativas y enunciación de distintas opiniones acontecieron momentos y discusiones poco cordiales. Se decía que había graves dificultades cada vez que se utilizaba la palabra “límites”.

En los días siguientes se llevaron a cabo varias conferencias, específicamente en los días 13 y 14 de julio se discutieron los artículos de los concursos que firmarían en 15 de julio de 1826.

Firma del Tratado el 15 de julio de 1826.

En esta fecha se firma el TRATADO DE UNIO, LIGA Y CONFEDERACION PERPETUA ENTRE LAS REPUBLICAS DE COLOMBIA, CENTRO AMERICA, PERU Y MEXICO, la convención de contingentes y dos conciertos adicionales.

La Liga, tal como lo propuso Colombia era ofensiva y defensiva para sostener la soberanía e independencia de todas y cada una de las potencias confederadas de América contra la dominación española y asegurar así una paz duradera.

Entre otras cosas se disponía:

a.- Se obligaban y comprometían a defenderse mutuamente de todo ataque que ponga en peligro su existencia política y a emplear las fuerzas marítimas o terrestres según los contingentes determinados por convención separada.

b.- Se acordaba libre tránsito por el territorio de cualquiera de las partes contratantes a los contingentes de tropas que fueren en auxilio de cualquiera de los confederados.

¹¹⁰ Ídem anterior. Pág. 23.

¹¹¹ Ídem anterior. Pág.24 y 25

- c.- Libre entrada y salida de los puertos de todas y cada una de las repúblicas confederadas a los buques de guerra de cualquier número y calidad.
- d.- Ninguno de los aliados podía hacer la paz con los enemigos de la independencia sin incluir a los demás, o sea que se buscaba el reconocimiento pleno de todos.
- e.- La Asamblea se reunía cada dos años en tiempo de paz y cada año en tiempo de guerra.

Objetivos principales

- 1.- Contribuir al mantenimiento de una paz inalterable y duradera.
- 2.- Por el artículo 26 se permitió la incorporación de los Estados que no concurrieron. Al año había que ratificarlos.
- 3.- Se comprometían los Estados a la abolición de la esclavitud proveniente de África y declarar piratas criminales a los tratantes de esclavos.
- 4.- El tiempo de vigencia del tratado se fijó hasta tanto durara la guerra con España.
- 5.- En documento separado se convino que la próxima asamblea se trasladara a Tacubaya y seguiría reuniéndose allí periódicamente.
- 6.- Por la convención de contingentes se estipuló que el ejército que defendería a dicha UNION sería aproximadamente 60.000 hombres distribuidos de la siguiente forma, México 32.000, Colombia 15.500, Centro América 6.000 y Perú 5.500.
- 7.- En caso de ser invadido un país firmante, los demás debían socorrerlo no solo con las armas sino también con un subsidio de 200.000 pesos cada uno. Las tropas se ponían bajo las órdenes del gobierno auxiliado.

Con la firma de los convenios nominados con anterioridad, se procedió a clausurar las deliberaciones, no sin antes firmar un convenio sobre “la traslación de la Asamblea”¹¹², por el cual se establecía que el Congreso deliberaría en la Villa de Tacubaya, cercana a la ciudad de México.

“Art. 1: Esta Asamblea se traslada a continuar sus negociaciones a la Villa de Tacubaya, una legua de la ciudad de México; seguirá reuniéndose allí periódicamente, o en cual-

¹¹² Ídem anterior. Pág. 62.

quier otro punto del territorio mejicano mientras la razón, las circunstancias lo exijan que se varíe a otro lugar que tenga ventajas de salubridad, seguridad, buena disposición para las comunicaciones con las naciones de Europa y de América”.¹¹³

El Congreso de Panamá considerado como la expresión más clara y concreta del ideario americanista del Libertador Simón Bolívar se resume en su expresión: HISPANOAMERICA NACION DE REPUBLICAS.

Si bien no arrojó los resultados totales que se esperaban y con los cuales había soñado el Libertador, constituyó el más claro precedente de UNION AMERICANA.

Aun con los defectos y virtudes se expresó posteriormente en nuevos intentos de lograr tal unificación.

Al decir del Dr. Antonio Pérez Amuchastegui a cuya memoria ofrecemos el presente trabajo... **“Hay intencionalidad en los pueblos que duran...”** Por lo tanto, podemos concluir que La Unión y confederación de Hispanoamérica se plasmo en el Congreso de Panamá y en su manifiesta intención de seguir manifestándose en Tacubaya.

Los sueños de ambos Libertadores: Simón Bolívar y José de San Martín. Se cumplieron parcialmente, pero el concepto de Patria Grande permaneció como una intencionalidad duradera en la mentalidad de los pueblos latinoamericanos.

Tiempos vendrán que esta aspiración tenga concreciones de real unificación en la práctica y en el sentir de los pueblos americanos.

Bolívar y su ideal hispanoamericano plasmado en el congreso de Panamá. Julio de 1826. Formó parte de un curso que el Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca tituló **Política Exterior Bolivariana**. Buenos Aires, Museo Roca, 11 de junio de 1984.

¹¹³ Ídem anterior :Pág. 62

BIBLIOGRAFIA

Academia Nacional de la Historia (Comité Venezolano de Ciencias Históricas): *Simón Bolívar. Ideas Fundamentales*. Caracas, XV Congreso Internacional de Ciencias Históricas, Bucares, 10 a 17 de agosto de 1880.

Arciniegas, German. (1950) *El estudiante de la mesa redonda*. Buenos Aires, EDHAS.

Blanco Bombona, Rufino (1950) *El pensamiento vivo de Bolívar*. Buenos Aires, Losada.

Bolívar, Simón (1957) *Ideas políticas y militares (1812-1830)*. Buenos Aires, Ediciones selectas.

Bolívar, Simón (1975) *Discursos, proclamas y epistolario político*. Madrid, Editora Nacional.

Busaniche, José Luis (1960) *Bolívar visto por sus contemporáneos*. Buenos Aires, FCE.

Bulcourn, Carlos G.A. (1982) *Bolívar, La Misión Díaz Vélez y la Guerra del Brasil*. Trabajo inédito llevado a cabo en el seminario sobre acotaciones sobre la historia de Bolívar. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Carrasco, Ricardo (1950) *Francisco Miranda, precursor de la Independencia Hispanoamericana*. Buenos Aires, Editorial Bell.

Drago, Mariano (1970) *El Congreso de Panamá*. Buenos Aires, Abeledo y Perrot.

De Vedia, Mariano (1954) *El Deán Funes*. Buenos Aires, Editorial Kraft.

García Hernández, Manuel (1942) *Bolívar, realidad continental*. Buenos Aires, Sociedad Impresora Americana,

Gil Quesada, Manuel (1918) *Historia diplomática Latinoamericana*. Buenos Aires.

Hispano, Cornelio (1931) *El libro de oro de Bolívar*. Paris, Garniéri.

Ibarguren, Carlos (1979) *De Monroe a la Buena Vecindad. Trayectoria de un imperialismo*. Buenos Aires, Dictio.

Lastarria, José Victorino y otros (1979) *Unión y Confederación de los pueblos hispanoamericanos. Seleccion documental*". Mexico, Universidades de América Latina.

Lecuna, Vicente (1955) *Relaciones diplomáticas de Bolívar con Chile y Buenos Aires*. Caracas, Imprenta Nacional.

Newton, Jorge (1968) *Bolívar, el profeta de América*. Buenos Aires, Ed. Claridad.

Noriega, Luis Carlos (1976) *Bolívar y su doctrina: Soberanía y Anficciónia*. Panamá, Ed. Del autor.

O'Leary, Daniel Florencio (1920) *El Congreso de Panamá en 1826. Desgobierno y anarquía en Colombia*. Madrid, América.

Ortega, Ezequiel (1973) *Bolívar y la Revolución Sudamericana*. Buenos Aires, Desalma.

Pereyra, Carlos (1931) *El mito de Monroe*. Madrid.

Pérez Amuchastegui, Antonio J. (1973) *Ideología y acción de San Martín*. Buenos Aires, Eudeba.

Pérez Amuchastegui, Antonio J. (1978) *El Federalismo bien entendido y la integración latinoamericana*. En: Memoria del VI Congreso. Bs.As. Sociedad Bolivariana.

Pérez Amuchastegui, Antonio J.-Sabsay, Fernando (1973) *La Sociedad argentina. Génesis del estado argentino*. Buenos Aires, La Ley.

Pérez Vila, Manuel (1976) *Simón Bolívar, el Libertador*. Caracas, Sociedad Bolivariana de Venezuela.

Perkins, Dexter (1964) *Historia de la Doctrina Monroe*. Buenos Aires, Eudeba.

Peterson, Harold F. (1970) *La Argentina y los Estado Unidos (1810-1960)*. Buenos Aires Eudeba.

Silva, Carlos A. (1946) *La política internacional de la Nación Argentina*. Buenos Aires, Ministerio del Interior.

Wiznitzer, Louis (1976) *Bolívar*. Revista Los Hombres nro. 38. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Whitaker, Artur Preston (1964) *Estados Unidos y la Independencia de América Latina. (1800-1830)*. Buenos Aires, Eudeba.

Elecciones y fraudes en Buenos Aires. (1852- 1874).

Maria Rosa Figari

El presente trabajo tiene por objeto analizar cómo se llevó a cabo el fraude en las elecciones registradas en una etapa de la vida política del país, partiendo desde Caseros (1852) hasta la culminación de la década de 1870, inclusive.

Elegimos este periodo porque consideramos que es una etapa clave en la historia de nuestro país. En ella comienzan a surgir las primeras agrupaciones políticas y a perfilarse los futuros partidos políticos. Por lo tanto, queremos ver de qué manera funcionaban esos grupos como representantes de las instituciones republicanas y que medidas auspiciaban para acceder al gobierno de ese estado nuevo que querían formar. Trataremos las agrupaciones políticas surgidas después de la Batalla de Caseros y mostraremos valiéndonos de testimonios de la época, como eran las elecciones y de qué manera se implementaba el fraude en ellas. Describiremos algunas elecciones del periodo, solo aquellas que consideramos más significativas.

ELECCIONES DEL 30 DE MARZO DE 1856.

Buenos Aires vivía una intensa agitación y era un hervidero político en vísperas de las elecciones. Los periódicos que proliferaban en la Ciudad desde 1852 eran en extremo críticos y personalistas. Se hacían eco del clima político que se estaba viviendo. *El Orden* apoyaba a los conservadores y *La Tribuna* y *El Nacional* a los progresistas.

Sarmiento desde *El Nacional*, aprovechaba para matizar la campaña política con artículos doctrinarios de educación cívica y política. En ellos se refería al fraude llevado a cabo en elecciones anteriores y proponía que se tomara el ejemplo del régimen electoral del Estado según Maine, para corregir los vicios políticos y electorales de la época.

Desde *La Tribuna*, Juan Carlos Gómez, exaltaba los ánimos y combatía al adversario. Por su parte Bartolomé Mitre escribía desde *Los debates*, procurando unir y consolidar su partido.

Los **Pandilleros** se presentaron con la lista Blanca y los **Chupandinos** con la Lista Amarilla. Lo curioso del hecho es que en ambas listas había no pocos candidatos comunes.

El día del acto comicial se repitieron hechos que ya venían dándose. Perturbaciones, votos reiterados de las mismas personas, venta de votos, lucha por la posesión de la mesa, disparos, muertos y heridos.

En las elecciones debían elegirse legisladores para integrar la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. Triunfaron los Pandilleros o conservadores después de una fraudulenta y convulsionada elección.

ELECCIONES DEL 29 DE MARZO DE 1857.

El clima político de Buenos Aires se espesaba cada vez más. Esta vez la propaganda era más intensa y violenta que en las elecciones del año anterior. Los electores concurrían armados a los clubes y los cafés. Recorrían las calles de Buenos Aires, alterando el orden y alarmando a la población. Los Pandilleros y los Chupandinos se disputaban el dominio de la ciudad que vivía en constante convulsión electoral. El comercio, por temor a los disturbios, cerraba sus puertas y los teatros suspendían sus funciones.

La prensa porteña también se plegaba a la lucha y establecía los antagonismos. Los Chupandinos desde *La Prensa*, *La Reforma Pacífica* el diario de Nicolás Calvo y *La Constitución* órgano político de Lorenzo Torres, a la sazón candidato a gobernador.

Los Pandilleros escribían en *El Nacional*, *La Tribuna* y *El Orden*. Controvertidos y jugosos artículos aparecían en estos periódicos dominados por uno y otro bando.

El Partido Liberal, con su facción conservadora, era el dueño de la situación. Controlaría la elección dado que el gobierno estaba representado en él.

La elección se desarrolló en un clima de violencia, falsificando los registros, con inclusión de muertos o nombres supuestos, a veces indecentes, aprovechando que el voto se hacía a viva voz.

Estaba en vigencia la Ley Electoral sancionada en tiempos de Rivadavia. Disponía entre otras cosas, que el voto fuese público, que los sufragantes que se presentaran a votar en los atrios de las parroquias dieran su nombre y apellido para ser anotados en un registro electoral. Al no existir Registro Cívico, previo al acto comicial, los Registros Electorales eran llenados con nombres falsos y a veces inventados.

Tanto Pandilleros como chupandinos llevaban su gente al atrio parroquial y el día mismo de la elección se apostaban en lugares estratégicos para controlar su marcha. Si uno de los bandos veía que la elección estaba pareja o se perdía, comenzaban los disturbios con una lluvia de piedras que iban de una vereda a otra y luego continuaba la refriega con armas blancas y disparos de revólveres. Cualquier método era válido para suspender el acto eleccionario.

Así los expresaba el Senador Provincial Rafael Hernández en un discurso pronunciado en la Legislatura, refiriéndose a estas elecciones:

*...Y sabe el señor presidente como fue que se nos ganó dos elecciones entonces? como se habían ganado y se ganaron después Entonces no había registros cívicos, padrones, como hoy, cada elector daba su nombre y a falta de uno y otro se tomaban los almanaques y se copiaban los nombres, llenándose enormes cantidades de pliegos para que las cámaras partidarias y exclusivistas aprobasen las sarcásticas elecciones. Puedo mostrar en un libro de Sesiones de la Cámara de Diputados unas textuales palabras del entonces Diputado Doctor Mariano Varela, que decía que para salvar las instituciones de tal época había sido preciso que se hicieran tantos fraudes que “cada una de nuestras casas se había convertido en un verdadero taller de votos falsos”. Esa era la verdad, y así aparecían aquellos nombres grotescos y ridículos que ha conservado la tradición de Benito Camelas. Felipe Lotas, Serapio Joso y otros más extravagantes...*¹¹⁴

No menos turbulentas fueron las elecciones en la campaña. Allí también el fraude presidió la elección. Los gauchos convocados a votar masivamente, si no lo hacían o se resistían podían llegar a sufrir cualquier tipo de atrocidades.

Sarmiento escribe una carta a Domingo de Oro el 7 de junio de 1857, y así se refiere a las elecciones de ese mismo año:

¹¹⁴ Fermín Chávez: José Hernández. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973. Pág.30.

*...Los gauchos que se resistieron a votar por los candidatos del gobierno fueron encarcelados, puestos en el cepo, enviados al ejercito para que sirvieran en las fronteras con los indios y muchos de ellos perdieron el rancho, sus escasos bienes y hasta su mujer...*¹¹⁵

Parece ser que el grupo pandillero, fiel representante del gobierno, controlaba los resortes del poder para ganar las elecciones. Un extranjero francés, que firma la carta con el nombre de Saint Hilaire, describe así la situación:

*...En suma la Pandilla había reunido y poseía todos los elementos de éxito, tales como la influencia gubernativa, mando sobre las tropas, hombres comprados al efecto, disposiciones tomadas para todo evento; mientras que la Chupandina había retrocedido aun ante algunos gastos para adquisición de armas. El día de las elecciones la oposición huyo vergonzosamente delante de algunos desalmados, abonándole al Gobierno una mayoría de votos y autorizándolo a que llegase hasta la arbitrariedad...*¹¹⁶

Demás esta decir que los comicios fueron ganados otra vez por los Pandilleros oficialistas.

LEY ELECTORAL Nro.75 de Noviembre de 1863.

Buenos Aires se había unido a la Confederación. Mitre había sido electo Presidente y el país se preparaba para comenzar una nueva etapa. En materia electoral, Mitre auspiciaba la sanción de una ley que corrigiera los vicios de la anterior. El proyecto fue presentado por los Diputados Elizalde, García y Zavalía.

Paso a la Comisión de Asuntos Constitucionales el 3 de agosto de 1863. Luego fue tratado en la Cámara de Diputados el día 24 de octubre bajo la presidencia del Sr. Uriburu y con la asistencia del Ministro del Interior. El Diputado D.A.D.Obligado se opuso a la discusión del proyecto de ley pretestando que “una ley de elecciones exige ser meditada”. Sin embargo, el Diputado Zubiria logro que se discutiera el proyecto.

¹¹⁵ Ídem anterior. Op.Cit. Págs.31 y 32.

¹¹⁶ Citado por Ezequiel Ortega: Quiera el pueblo votar? Bahía Blanca, Giner, 1963. Págs. 168 y 169.

El 5 de noviembre, la Comisión de Asuntos Constitucionales se expidió ante el Senado. Este puso en consideración el proyecto, con algunas enmiendas. El 7 de noviembre de 1863 fue sancionada la Ley nro. 75.

Esta Ley establecía que se abriera la inscripción del Registro Cívico, el primer domingo de octubre de cada año.

Cada parroquia constituya una sección electoral en la ciudad; en la campaña, cada Juzgado de Paz.

El acto eleccionario duraba un día, desde las 10 hs. Hasta las 16hs. Cuando el votante concurría a inscribirse en el Registro Cívico, recibía una boleta que acreditaba su inscripción. El día del comicio debía presentarla para poder emitir su voto.

Sin embargo, la ley no obligaba a dicha inscripción, solo establecía que podían hacerlo todos aquellos que se presentasen personalmente.

Evidentemente, la alternativa de inscribirse o no en el Registro Cívico, podía transformarse en un factor coactivo de selección; fuera para inscribirse obligadamente (por ejemplo, los empleados públicos) o para negar la inscripción a los reconocidos opositores. A los rechazados, les quedaba el recurso de recurrir a la Junta Calificadora, cuyo fallo podía apelarse en el plazo de 10 días, ante el Juez Nacional en la provincia.

Como la causa se complicaba con pruebas y testigos, era evidente que tenía que ser mucho el fervor opositor para llevar adelante la apelación en procura de sobreseimiento.

Con respecto a la constitución de las mesas receptoras de votos, la Ley nro. 75 establecía que debían elegirse cuatro personas que estuviesen presentes en el atrio de la parroquia entre las 9 10 horas de la mañana. A estos se sumaba el Juez Territorial, dos vecinos respetables por la Legislatura, por sorteo entre 10 o 20 vecinos cuya postulación no se precisaba. Este mecanismo aseguraba la composición oficialista de la mesa receptora de votos que continuaba siendo también mesa escrutadora de votos.

Con estas disposiciones se trataba de apartar a la Iglesia y al cura párroco, como intervinientes en el comicio para dar supuestamente, ciertas garantías.

No podían votar los menores de 18 años, salvo que cumplieran servicio en la Guardia Nacional, ni los incapaces, eclesiásticos y milicianos.

El voto sería público. Esta determinación se había tomado después de largos debates entre los parlamentarios. Algunos eran partidarios del voto secreto, pero otros se inclinaban por el voto público porque *...es más propio de las libertades y los derechos que deben tener los países republicanos...* según palabras del Diputado Subiría en la sesión del 24 de octubre de 1863, en la Cámara de Diputados.

El 5 de octubre de 1866, la Ley nro. 209 modificó en parte la anterior. Por esta, las elecciones nacionales se escrutarían en las Legislaturas y se reconocerían si se hubiesen realizado en los dos tercios de las secciones electorales. De todas formas, ambas leyes dejaban el camino abierto al fraude electoral.

LA CUESTION CAPITAL. AUTONOMISTAS Y NACIONALISTAS.

Como Presidente de la Nación, Bartolomé Mitre rectificó su posición sobre el problema de la Capital. De inmediato reclamó se le diera jurisdicción sobre la ciudad de Buenos Aires. Mandó al Congreso Nacional un proyecto de ley que federalizaba todo el territorio de la Provincia de Buenos Aires. La Legislatura de la Provincia rechazó la Ley del Congreso Nacional. Ante estos acontecimientos, ambos organismos decidieron sancionar la llamada *Ley de Compromiso* según la cual las autoridades nacionales residirían en la ciudad de Buenos Aires con jurisdicción sobre la Aduana y las demás reparticiones dependientes del Poder Ejecutivo Nacional.

A partir de esta actitud de Mitre, se fortalece la división del Partido Liberal en dos ramas. Los Autonomistas o Crudos partidarios de la autonomía de la Provincia de Buenos Aires y de su capital. Los Nacionalistas o Cocidos partidarios de nacionalizar la ciudad de Buenos Aires.

La bandera de los autonomistas contenía el principio de integridad no solo política sino territorial de la Provincia de Buenos Aires. Se oponían por esto, a la capitalización de la

ciudad. Como no sostenía el predominio de la Provincia de Buenos Aires sobre las demás poco a poco la idea autonomista, con bases federales, se fue introduciendo en el interior del país, en contra de las actitudes centralistas del Gobierno Nacional.

Los Nacionalistas sostenían que se debía limitar la excesiva autoridad de las provincias para fortalecer el gobierno central y asegurar la unidad de la Republica.

La escisión del Partido Liberal contribuyo a su vez dividir a la sociedad bonaerense en dos facciones opuestas de acuerdo con sus intereses políticos y económicos.

Los terratenientes y los viejos federales, los “rosines” como los Alvear, los Sáenz Peña y don Bernardo de Irigoyen, que habían sido olvidados, apoyaban a don Adolfo Alsina, jefe indiscutido del autonomismo.

Los antiguos grupos Chupandinos fueron partidarios también del autonomismo. El pobreño, el bajo pueblo y los orilleros perseguidos después de la caída de Rosas, vieron en Alsina su protector eficiente. De allí que el mayor caudal de votos lo encontraba el autonomismo en las orillas que manejaban los compadres y guapos. Alsina no descuidaba, sin embargo, a las clases altas, dado que estaba unido a ellas por vínculos personales.

En el otro extremo, estaba Mitre y su grupo, formado por la burguesía mercantil, los pequeños y medianos hacendados, los criadores de ganado ovino, los grupos intelectuales, la naciente clase media y no pocos adeptos de las clases más bajas.

Los Autonomistas o crudos estaban agrupados en torno al Club Libertad y los Nacionalistas o cocidos en torno al Club del Pueblo.

Militaban en el Club Libertad: el General Conesa, Carlos Tejedor, Pastor Obligado, Mateo Martínez, los hermanos Varela (Héctor, Rufino, Luis y Juan Cruz), Adolfo Alsina y Bernardo de Irigoyen. La prensa que los apoyaba era el diario “La Tribuna”, editada por los hermanos Varela.

“El Nacional” de Martín Piñero, donde escribía Sarmiento y Vélez Sarfield, se mantenía equidistante entre ambos grupos.

En el Club del Pueblo actuaban: Bartolomé Mitre, Rufino de Elizalde, José María Gutiérrez y Eduardo Costa, entre otros. Para apoyar sus ideas políticas, los Nacionalistas fundaron el 13 de setiembre de 1862 el diario “La Nación Argentina”, que redactaban Rufino de Elizalde y Juan María Gutiérrez bajo la dirección del Presidente don Bartolomé Mitre.

El autonomismo tuvo desde sus comienzos la ventaja de contar con un grupo juvenil entusiasta que sería el grupo de hombres descollantes del futuro. Nos referimos a Manuel Quintana que contaba en esa época con 29 años, Dardo Rocha que tenía 27, Leandro Alem y José Manuel Estrada con 23 años ambos, Eduardo Wilde con 21 años, Amancio Alcorta con 20, Carlos Pellegrini y Pedro Goyena con 19, Aristóbulo del Valle con 18 y Adolfo Saldías de 15 y Roque Sáenz Peña de 14 años. Todos ellos formaban un valioso capital humano dentro de las filas del autonomismo.

ELECCIONES del 14 de febrero y 27 de marzo de 1864.

Las consideramos en forma conjunta pues el clima electoral de fraude y violencia era el mismo. La ciudad estaba convulsionada. Los diarios agresivos y personalistas acusaban y amenazaban. Los Clubes del Pueblo (nacionalista-mitrista) y Libertad (autonomista-alsinista) activaban su propaganda y preparaban sus listas.

En la primera elección triunfaron los nacionalistas y en la segunda los autonomistas.

En realidad, hubo cuatro elecciones entre marzo de 1863 y marzo de 1864. En marzo de 63 para legisladores provinciales, en diciembre para municipales, en febrero del 64 para diputados nacionales y en marzo del 64 para legisladores provinciales. Las dos últimas son las que nos ocupan. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar un artículo publicado por “La Tribuna” el 21 de diciembre de 1863 refiriéndose a las elecciones municipales. El artículo se titula *Las elecciones del domingo* y es harto ilustrativo con respecto al fraude y la violencia de los comicios. Dice así:

*Lo ocurrido el domingo no tiene ejemplo. La sangre ha corrido y dos semejantes han dado la vida, quedando muchos heridos y contusos. La excitación que se adivinaba ha producido sus resultados. En la Piedad donde alcanzaron a reunirse 400 hombres y donde la elección tenía carácter puramente personal y de amor propio, se trabó una lucha tenaz, primero a piedra y luego, durante cortos segundos, a puñal y revolver. Un muerto quedó en el campo y otro muy mal herido fue a morir poco después según nos dicen. El número de heridos y contusos llega a veinte. No hubo elección en la Piedad. En la Merced, la elección fue tranquila hasta las dos de la tarde. A esa hora los defensores de los señores Miguel Martínez de Hoz y Álvaro Barros, se presentaron en grupos y pretendieron apoderarse de la mesa. Entonces empezó la lucha. Las piedras empezaron a volar hacia el atrio y la torre, y el atrio a devolverlas a la calle. En medio de una lluvia de piedras, los revólveres jugaron su rol, haciendo más de veinte disparos. No hubo felizmente ningún muerto, pero sí muchos heridos y contusos. El calor fue tan grande que la vereda del Café de París fue completamente deshecha y convertida en proyectiles (...) Ahora, ¿que podemos decir sobre las elecciones del domingo? ¿Que palabras que no resalten del hecho mismo? Una sola y es que el Gobierno Nacional cortando esta cuestión de excitación y de amor propio, ponga empeño para que no se repitan escenas como las del domingo, ya que los encargados del orden público son impotentes para sostenerlo y la ley no evita estos males. Nunca deploraremos bastante el abuso en que en materia de elecciones; quiere hacerse de la fuerza...*¹¹⁷

Este verdadero parte de batalla, crónica de una elección simple, municipal, ganada por los nacionalistas, se repetirá en cuantas elecciones hubo el año siguiente.

En febrero de 1964 los comicios fueron ganados por los nacionalistas, pero en marzo del mismo año, los autonomistas desplegaron todo su poderío para no dejarse vencer. Es entonces que, “La Nación Argentina”, órgano del mitrismo, protestaba acusando de fraude y violencias en las elecciones. Acusaba a los autonomistas de haberse calido de “hordas de forajidos” que no dejaron acercarse a la “gente decente” a votar en la ciudad, y que los jueces de paz habrían arreado a los votantes en la campaña.

La Tribuna, dolorida por la acusación respondía:

¹¹⁷ Citado por Ezequiel Ortega: Op.Cit. Págs.185 y 186.

...Ella (La Nación Argentina) acusa de fraudes y violencias cometidos el domingo. Nosotros les contestamos que si el Club Libertad ha hecho fraude, no ha hecho mas que imitar al Club del Pueblo que le ha mostrado como se multiplican los votos, como se hace votar a los muertos, como se llenan los registros, como se gana una elección...Todos sabemos aquí a que atenernos, a partir del año 52 no hay elección, una sola, que no haya ganado al amparo de la mayor o menor destreza de los partidos. El que se ha amparado de las mesas, ese ha ganado la elección. Así fue en el año 52 cuando Urquiza desprendió sus batallones a votar en las parroquias de Buenos Aires; así cuando las famosas lista blanca y amarilla; así cuando la pandilla y la chupandina. Así en marzo anterior, así el domingo y así será siempre... ¿De que fraude hablan? Del mismo que ellos hacen; del mismo que habrían ejecutado si hubiesen tenido el poder de ampararse en las mesas escrutadoras. No nos hagamos los mojigatos...”¹¹⁸

Ambos párrafos son los suficientes ilustrativos y probatorios del clima electoral y del fraude practicado por ambas facciones, no reparando medios para llevarlo a cabo. Todo esto trajo aparejado una indiferencia y pasividad de parte de los ciudadanos que temían cada vez más acercarse a una mesa parroquial, el día del comicio.

Las estadísticas demostraban que cada vez era menor el número de votantes. Queda de esta manera diseñado el mecanismo de las elecciones a grandes rasgos: el fraude en parte violento, en parte consumado por los jueces de paz en la campaña y por los guapos y compadritos en las parroquias de la ciudad.

Elecciones y fraudes en la década del 70.

El Partido liberal fue la principal agrupación política organizada en Buenos Aires, después de la caída de Rosas, Inspiraba a sus miembros el deseo de liberar la patria de gobernantes autoritarios, arraigar la libertad y la democracia para elegir a sus representantes y organizar las instituciones que nuestro país requería.

A pesar de la confusión que en sus comienzos provocaron las diferentes facciones, tanto los liberales de Buenos Aires como a los federales del interior, los unía un mismo sentimiento: organizar el país creando leyes e instituciones necesarias para el progreso de la Patria. Ese ardiente sentimiento liberal, agitado y excluyente estaba vivo en los defenso-

¹¹⁸ José Maria Rosa: Historia Argentina.Tomo 7. Buenos Aires, Oriente, 1974. Págs. 51 y 52.

res y sostenedores de las nuevas ideas, cuyo sinceramiento se puso de manifiesto en las discusiones de la Asamblea Constituyente de Santa Fe y en los primeros actos de gobierno del Presidente Justo José de Urquiza.

Las posturas ideológicas que se exteriorizaban en la época de la Organización Nacional, presentaban un matiz significativo: la tendencia general consistía en polemizar en torno a problemas planteados por ideologías foráneas, sin una previa valorización de la situación real del país. El liberalismo político y económico aparecería como un común denominador de proyectos en pugna. De esta manera las elites argentinas adoptaron el liberalismo tal y como se daba en Europa en esa misma época, es decir como ideología que sustentaba un sistema socioeconómico avanzado, como el capitalismo. No tomaron en cuenta que ese sistema no podía trasplantarse tal y como funcionaba en Europa, dado que las condiciones objetivas de nuestra patria eran marcadamente diferentes.

En el decenio 1852-1862 la lucha polaca quedó planteada en torno a dos posiciones del Partido Liberal porteño por un lado y el proyecto del Partido Federal por el otro.

Tanto unos como otros se proponían la organización del país como algo apremiante.

El grupo liberal porteño necesitaba para ejercer su predominio sobre el resto del país, que el tipo de organización que fijara la Constitución Nacional estableciera el asiento del gobierno en Buenos Aires y acordara con exclusividad los atributos de dominio. Este proyecto chocaba con los intereses del Interior. Pero aquí conviene diferenciar el Interior del Litoral.

El Litoral se sentía mucho más ligado a los intereses económicos de Buenos Aires. Sus provincias consideraban que su destino estaba vinculado a Buenos Aires, en razón de las características físicas y porque, debido a estas, toda posibilidad de desenvolvimiento y progreso estaba ligada a la proximidad del mar. Los ganaderos bonaerenses en cambio, si bien propiciaban la organización nacional, no iban más allá que en la defensa de las rentas de la Aduana y el manejo de las relaciones exteriores.

Se suponía que el federalismo como forma de gobierno, sería aceptado por todos luego que Urquiza venciera a Rosas en Caseros. Sin embargo, las cosas no resultaron simples. En realidad, no era el Interior quien se había levantado contra Rosas sino las provincias

del Litoral contra Buenos Aires. Los intereses políticos coincidían con los intereses económicos. Lo correcto sería decir que tanto el “grupo de Buenos Aires” como el “Grupo de Paraná” no tenían una preocupación fundamentalmente distinta en lo referente a la edificación del país que deseaban crear. Para ambos el país era el Litoral, es decir la zona de las tierras fértiles donde se podía criar ganado, en las condiciones y con la finalidad que se realizaba en Buenos Aires, mantendría al país en el atraso y la despoblación. El “Grupo de Paraná” pugnaba por la agricultura y a su vez imponía la colonización, es decir la entrada de inmigrantes europeos, así como también el mejoramiento y mestización del ganado ovino y bovino. En las preocupaciones de los hombres de Paraná encontramos no solo la necesidad de obtener predominio político sino, enmarcados en una concepción más amplia del país, la urgencia de propender a un desarrollo económico a través de la apertura de rutas fluviales de navegación y la absorción de mano de obra extranjera para el fomento agrícola del país.

Este proyecto no encajaba con la conjunción de fuerzas que integraba el frente bonaerense, por lo tanto, se rechazará el Acuerdo de San Nicolás y luego de la Revolución Septembrina, sobrevendrá la Segregación.

Dos tratadistas enunciaron proyectos políticos-económicos si se quiere contrapuestos, pero a la vez con algunos puntos de coincidencia. Nos referimos a Juan Bautista Alberdi que redactó “Las Bases” y a Mariano Fraguero que inició un análisis de los problemas del país a través de su libro “Cuestiones Argentinas”. Ambos consideraban que el momento era propicio y además apremiante para la organización nacional. No solo se planteaban la forma de gobierno que debía darse el nuevo estado sino también la manera de conciliar intereses económicos de las diferentes regiones del país.

Los bonaerenses representaban la postura más dura y con intereses económicos irreconciliables. Les disgustaba sobre manera la apertura de los ríos interiores al comercio exterior y no querían ver el grado de madurez de las provincias litoraleñas.

Durante el periodo de segregación, Buenos Aires adquirió autonomía propia y acaparó los resortes de vinculación con el exterior a través del Puerto y la Aduana. Justamente, dado que las posibilidades de progreso dependían del mercado externo, Buenos Aires se empeñaba en ejercer el exclusivo control sobre la Aduana que le proporcionaba las rentas para mantener y ensanchar el aparato del Estado.

Tanto Alberdi como Fraguero estaban imbuidos de los postulados liberales. Ambos coincidían con los representantes del Congreso Constituyentes de Santa Fe, en no admitir la discrecionalidad ilimitada que provenía de la “economía clásica” y proclamaban la preeminencia de los derechos individuales. El capitalismo que había prosperado a su amparo, se hallaba en una etapa de desarrollo que imponía la modificación de las concepciones políticas en el sentido de someter a una sensible reducción, el interés individual, a fin de concordar con el interés social. Este sería el punto neurálgico de las discrepancias entre los ideales progresistas de la generación que contribuyó a elaborar la Constitución Nacional y los intereses portuarios de Buenos Aires.

Si la Carta Magna sería redactada atribuyendo una adecuada gravitación a los intereses de la comunidad argentina en su conjunto, y si esta habría de formar una nación; ningún argumento era válido para apoyar la negativa de compartir recaudaciones de la aduana porteña y aceptar otros puntos de acceso al comercio exterior, fuera de Buenos Aires.

Si se eliminaban estos obstáculos, el camino de la nacionalización de Buenos Aires estaría allanado.

Sin embargo, el predominio de los intereses ganaderos llevaría a Buenos Aires a imponer una reforma constitucional que sería aceptada por la Convención de 1860. De esta manera quedaba sancionado como norma política, el liberalismo en su más extenso sentido.

Cada provincia constituiría una individualidad en cierto modo independiente, de manera que de acuerdo con la teoría, podía entrar en concurrencia con todas las demás hasta supeditarlas a sus intereses particulares. Esto justificaría que Buenos Aires se empeñara en mantener sus privilegios tradicionales y al usufructuarlos, que pudiera predominar sobre las otras provincias. En esas condiciones, el problema de la Capital, quedaba sin solución temporariamente.

Si Buenos Aires pudo someter el país a los arbitrios de su Aduana, al funcionamiento del puerto único, a la centralización de las transacciones comerciales y de las manifestaciones culturales; el largo proceso que precedió a la solución del problema de la fijación de

la Capital, no fue mas que la consecuencia parcial de la aplicación de la “libre concurrencia” practicada en el plano nacional.

Resuelto el problema de fondo en 188, Buenos Aires podía proclamar, en momentos en que estas teorías declinaban en el mundo, la aplicación del liberalismo en su forma más cruda, agresiva y a la vez displicente, tal como fue planteada al comenzar el período presidencial de 1880. De esta manera quedaría planteada la problemática interna del país, en los comienzos de su organización.

SISTEMA DE GOBIERNO.- ELECCIONES- FORMULA ALBERDIANA.

Una de las cuestiones fundamentales que quedaba por resolver, y que había sido advertida por Juan B. Alberdi en “Las Bases”, giraba en torno a la forma de gobierno y a la manera de perfeccionar el sistema representativo.

La formula alberdiana reflejaba por un lado, la necesidad de organizar un poder central que fuera lo suficientemente fuerte como para controlar los poderes locales, y a la vez suficientemente flexible como para incorporar los gobiernos provinciales a una unidad política mas vasta e integrada. De esta alquimia política surgió el sistema Representativo, Republicano y Federal que marca nuestra Constitución. Lo que en la práctica equivalía a tener un Poder Ejecutivo fuerte pero no tiránico. Un Poder Legislativo donde se combinaran la representación de las provincias a través del Senado y la representación nacional a través de la cámara de Diputados. Un Poder Judicial, con tribunales provinciales y federales bajo el control de la Corte Suprema, a quien correspondía en última instancia, el control constitucional de las leyes.

En la formula alberdiana aparece resuelto además, el problema eleccionario. El Diputado será elegido directamente por el pueblo, pero el Senador y el Presidente serán elegidos de acuerdo a una elección de segundo grado, es decir en forma indirecta, ya sea a través de las legislaturas provinciales o bien en el seno del Colegio Electoral. De esta manera se articulaban los resortes del poder provincial y nacional.

El punto de vista alberdiano es restrictivo en cuanto a los límites que debían fijarse a los ciudadanos para poder elegir a sus representantes. Consideraba que solo una pequeña

minoría podía gobernar y por lo tanto elegir. Había que alejar el sufragio de la ignorancia. ¿Que hacer entonces con el resto? El resto o sea la mayoría podía gozar de libertades civiles, pero no políticas. De esta manera la política quedaría reservada para los más aptos y cultos.

En esta “Republica Alberdiana” coexistían por un lado los habitantes nacionales y extranjeros con plenas libertades civiles, y una elite culta integrada por ciudadanos capacitados para intercambiar sucesivamente el papel de electores y representantes, de acuerdo a las circunstancias- Se controlarían a si mismo y a la vez al resto. Solo ellos tendrían el privilegio de gozar de la libertad política además de la civil, primando la voluntad reflexiva de conducir el país hacia mejores destinos. Como los roles de elector y elegido debían ser intercambiables, se hacía necesario diferenciar entre “pueblo político” y “pueblo civil”, dado que tanto unos como otros eran cualitativamente diferentes.

La idea de “sufragio universal” era condenada severamente por Alberdi. No podía entregarse un derecho tan preciado a las mayorías ignorantes y por lo tanto irresponsables. Condenaba duramente a Rivadavia por haberlo instrumentado en nuestro país (Ley del 14 de agosto de 1821) y fustigaba a Rosas por haberse valido del voto de la “chusma” para perpetuarse en el poder.

Tanto para Alberdi como para muchos hombres de su generación, primero había que consolidar la unión nacional a través de un control efectivo del poder político. Mejorar el sistema eleccionario era una cuestión que debía resolverse mas adelante. Esto explicaría que estos hombres fueran **liberales** en cuanto a las reformas económicas que había que instrumentar para lograr un país progresista, pero **conservadores** en cuanto a implementar reformas políticas.

Según José Luis Romero: *El liberalismo fue para ellos un sistema de convivencia deseable, pero pareció compatible aquí con una actitud resueltamente conservadora(...) Su propósito fue desde entonces deslindar lo político de lo económico, acentuando en este ultimo campo el espíritu renovador en tanto se contenía, en el primero, todo intento de evolución*¹¹⁹

¹¹⁹ José Luis Romero: Las ideas políticas argentinas, México, FCE, 1969. Págs. 182 y 186.

De acuerdo a lo expuesto podríamos llegar a pensar que Alberdi asume un rol aristocratizante, en cuanto hace una división tan tajante acerca de las libertades civiles y políticas, o cuando condena la implementación del sufragio universal.

Sin embargo creemos que su idea acerca de la Libertad de la Igualdad tiene que ver con su postura conservadora. “**Todos hombre tiene derecho a ser, todo lo que puede ser.**” De alguna manera, la **Igualdad y la Libertad** del pensamiento conservador tienden a estimular a los hombres a ser **igual** a los mejores.

No es una **Igualdad** que nivela o masifica sino que eleva y propicia imitar a los más capaces. Esta postura que toma Alberdi es coherente con la época que le toca vivir. Nos dice Dardo Pérez Guilou al respecto: *Pero la Argentina de 1852 esta enferma de desierto, despoblación e ignorancia, y mientras no se superen esas enfermedades hay que darles gobiernos y derechos. Hasta tanto no todos sean mejores hay que conducirlos para llegar a tal aptitud.*¹²⁰

También es coherente Alberdi en cuanto a la idea que tiene del gaucho. No lo desprecia o subestima como Rosas que lo usa pero no lo educa. Tampoco comparte la manera que Sarmiento y Mitre tienen para exterminarlo. Para él, el gaucho es la resultante de un país despoblado y desierto. Acepta que el gaucho es inculto, bárbaro e incivilizado, pero considera que hay que incorporarlo a la nueva Argentina, educándolo y cruzándolo con el inmigrante.

Retomando la idea alberdiana acerca del sistema eleccionario, debemos hacer hincapié en que tanto el como los jóvenes de la generación del 37 estaban inspirados en la Ley Electoral francesa de 1831 que fijaba como condición para ser elegido el pago de 500 francos y para ser elector el pago de 200 francos. Esto significaba que en la práctica votaran 200.000 franceses sobre un total de 35 millones de habitantes.

También tenían como ejemplo la ley de Reforma de 1832, sancionada por el Parlamento Británico donde extendían los derechos políticos virtualmente a la clase media. Podían votar los padres de familia que pagaran una renta anual determinada, así como también los propietarios y los arrendatarios que pagaran anualmente determinada cantidad de impuestos.

¹²⁰ Dardo Pérez Guilhou: El pensamiento conservador de Alberdi. Buenos Aires, Depalma, 1984. Pág. 89.

Si bien el voto censitario a la manera inglesa no prospero en nuestro país, el voto restringido a la manera francesa tenia bastantes adeptos entre nuestros compatriotas. La calificación por la renta, como condición para ser elegido miembro del Poder Legislativo tenía como antecedente nacional a la Constitución de 1819. Lo mismo sucedía con la Constitución de 1826, respecto a las condiciones para ser considerado ciudadano, entre las cuales figuraba saber leer y escribir o tener un empleo apropiado.

Estos ejemplos son hartos ilustrativos. De ello se desprende que tanto Alberdi como muchos de sus contemporáneos pensaran que para que pudiera plasmarse la idea de país que concebían, debían limitar libertades políticas y reservar el control del estado a los más capaces.

La Legislación electoral sancionada después de Caseros cumplió el precepto alberdiano de voto restringido, solo a medias. Las razones que se argumentaban para no poder votar, en términos generales se referían a “razones de estado o condición” (Ej. Eclesiásticos regulares, tropas de línea, policía), “razones de incapacidad física” (Ej. dementes o sordomudos), “razones de indignidad” (Ej. Condenado por delitos); “razones de edad” (Ej. la edad tope que se fijaba oscilaba entre los 17 y 21 años según la ley que consideremos).

La ley nro.623 de 1873 restringía el ejercicio del voto a los analfabetos. De la lectura y análisis de todas ellas, se desprende que buscaban mejorar las prácticas electorales, solo en apariencia. La libertad política no se restringía a través de las leyes sancionadas, sino en la práctica.

No bastaba perfeccionar las leyes y aplicarlas honradamente como decía Sarmiento. Los males que aquejaban al país en materia comicial no se arreglaban perfeccionando la ley. Se hacia necesario dismantelar la intrincada red preparada especialmente para instrumentar el fraude y mantener el control del poder político.

Nos preguntamos: ¿Querían o estaban dispuestos los sectores que gozaban del privilegio de elegir y ser elegidos, mejorar el sistema electoral? Si tenían la valentía de denunciar

el fraude en el parlamento o a través de artículos periodísticos, ¿porque no mejoraban el sistema?

Creemos que no estaban dispuestos a renunciar a sus privilegios. Hacer uso del fraude y perfeccionarlo cada vez mas, era conveniente. Estaban convencidos que de esta manera podían mantener los resortes del poder y conducir el país hacia un destino venturoso. La libertad e igualdad política que se traslucía en la legislación electoral era formal. La realidad reflejaba un escenario comicial diferente.

EL FENOMENO FEL FRAUDE COMICIAL.

El fraude y la violencia en las elecciones fueron constantes a lo largo de esta época. Los periódicos no dejaban de mencionar esta situación, así como tampoco dejaban de hacerlo los legisladores a través de los debates parlamentarios. Todos eran conscientes de que el fraude existía. Ganar una elección llevo a constituir un acto de coraje.

El hombre que actuaba en política debía ser al mismo tiempo un hombre cabal, un buen orador para ganar adeptos y por sobre todo un hombre valiente, capaz de usar un arma si fuera necesario. Su oratoria debía captar con habilidad a la masa de votantes, que por lo visto cada vez era menor.

En realidad, el día del comicio solía dejar una suma considerable de muertos y heridos como saldo. Por lo tanto muchos de los ciudadanos se quedaban en sus casas para salvaguardar su integridad personal, no ejerciendo de esta manera su derecho a elegir a quien debía representarlo.

Las dos primeras leyes electorales (Ley nro.75 de 1863 y Ley nro. 623 de 1873) sancionadas por el Congreso Nacional suscitaron largos y calorados debates que reflejaban en mayor o menor medida la necesidad de perfeccionar el sistema, enmendar las practicas y evitar el fraude.

La Ley Electoral nro. 75 promulgada el 13 de noviembre de 1863 tuvo la virtud de generar un interesante debate, permitiéndonos comprender en alguna medida, la mentalidad de los hombres que ocupaban una banca en el Parlamento.

La Ley establecía la apertura del Registro Cívico Nacional, el primer domingo de octubre de cada año. Los ciudadanos que espontáneamente se anotaran recibían un certificado o boleta que debía presentarse el día de la elección. El Registro Cívico espontáneo generaba algunos problemas sobre todo en la campaña, dando lugar al fraude. Así lo denunciaba el Diputado Adolfo Alsina:

*Yo me pongo en el caso práctico. Respecto de la Ciudad de Buenos Aires no diré nada; pero en nuestra campaña no ira mas que la persona idónea a inscribirse. De manera que todas las boletas van a ser repartidas por el Juez de Paz o por el Comandante o por el capataz que esta en la estancia.*¹²¹

Con respecto a los debates acerca del voto secreto o público, tenemos un testimonio valioso en las palabras del Diputado Zubiría:

*Si bien el voto secreto garante la libertad, es mas propio que una vez que los individuos tienen toda la libertad que necesitan, que voten públicamente. Además, el voto público es mas propio de las libertades y los derechos que deban tener los países republicanos; por la razón fundamental que el voto publico, no solamente es un derecho, sino que implica un deber. El voto secreto no puede regir sino en las dictaduras, donde los individuos no pueden ejercer libremente sus derechos a la luz del día, donde los individuos no proceden sino por egoísmo o por intereses bastardos.*¹²²

Tanto el Registro Cívico espontáneo como el voto público son a nuestro juicio los elementos más significativos que dan paso al fraude eleccionario. Sabemos que en 1864 se registraron elecciones donde se confrontaron autonomistas y nacionalistas, ambas fracciones de un mismo tronco: el Partido Liberal Porteño.

Los hombres representativos que participaron en ellas, se valieron de la legislación para implementar el fraude.

La mayoría de la población desertaba de los comicios porque se sentía burlada frente al pequeño círculo de profesionales del fraude. Aquellos que deseaban alcanzar posiciones en la vida política se valían del comicio sangriento y fraudulento. Gozaban de impuni-

¹²¹ Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados del 24 de octubre de 1863. Pág. 717.

¹²² Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados del 24 de octubre de 1863. Págs. 706 y 707.

dad, jugaban a ser democráticos pero en el fondo aspiraban a gobernar en representación de un pueblo que estaba ausente en los comicios.

Los artículos periodísticos que apoyaban a uno y otro bando son fiel reflejo de una realidad que puede ser considerada como el momento más oscuro, escandaloso y corrupto de la civilidad porteña.

Si tuviéramos que caracterizar el fraude durante esta etapa podríamos resumirlo en algunos puntos fundamentales:

- Registros Cívicos falsos con nombres inventados.
- Listas de sufragantes fraguadas.
- Sustitución de personas.
- Batallas campales y uso de la fuerza publica el día del comicio.
- Asalto a la mesa comicial.

Durante los meses de julio y agosto de 1873, los Diputados Nacionales iniciaban los debates en torno a la sanción de una nueva ley electoral. El Diputado Benjamín Igarzabal, miembro de la Comisión de Reformas puso a consideración un proyecto que fue rechazado precisamente, debido a que según el Diputado Elizalde no era necesario inventar una nueva ley sino reformar la anterior, teniendo en cuenta las fallas de su aplicación. Elizalde estaba verdaderamente muy entusiasmado, sobre todo si se tenía en cuenta que se aproximaban las elecciones presidenciales. En una carta que le dirige a su amigo Bartolomé Mitre le dice que la nueva ley de elecciones será ***“un golpe al fraude”***.¹²³

Su optimismo llegaba al extremo de querer instrumentar el voto secreto como garantía de pureza comicial. Igarzabal se constituyó en ferviente defensor de esta postura, considerando que el voto secreto permitiría expresarse con mayor libertad a la ciudadanía, así como también evitar los disturbios el día de la elección, junto con la venta de votos que aparecía como una especie de negocio, donde el ciudadano vendía su voto y recibía a cambio recompensa, ya sea en dinero o trabajo. De todas las reformas propuestas, creo que esta era la más molesta y a la vez decisiva. Elizalde, Montes de Oca, Igarzabal y Elia insistían en la defensa del voto secreto. Recordemos que el antecedente mas importante

¹²³ Carta de Rufino de Elizalde a Bartolomé Mitre del 6 de julio de 1873.

al respecto era el Proyecto de 1857, elaborado por Sarmiento, estableciendo el voto secreto en la Provincia de Buenos Aires.

Sin embargo el ferviente optimismo de estos Diputados fue poco a poco apagado por la mayoría de la Cámara, que mediante argumentos no demasiado contundentes, lograron la aprobación del voto público.

Era evidente que no confiaban en la capacidad y criterio populares para resolver cuestiones de gobierno. La masa no podía resolver nada por si misma, dado que no estaba preparada para hacerlo. Muchos de los miembros de la elite gobernante creían que paulatinamente irisan perfeccionando el sistema, pero que aun no era tiempo. La síntesis de las posturas reflejaba el concepto romántico de “*necesaria experiencia y trayectoria histórico-educativa*” y el concepto positivista de “*lenta y necesaria evolución*”.

Inmersos en el “*optimismo progresista*” de finales del siglo XIX, los grupos que gobernaban el país estaban convencidos que ellos debían controlar el poder político y económico para conducir a la Argentina hacia mejores destinos. Nuestro sistema democrático llegaría a la máxima perfección, según ellos, cuando la masa fuera educada y pudiera elegir.

Como ocurría habitualmente, los periódicos se hicieron eco en forma inmediata de los debates parlamentarios. Tomaron partido en defensa del voto público o del voto secreto. Las críticas fustigaban al Presidente. Teniendo en cuenta que en otras épocas Sarmiento había sido un ferviente defensor del sufragio secreto, no entendían la actitud prescindente del mismo.

Por otro lado, no debemos dejar de considerar que los debates parlamentarios estaban expresando en alguna medida las posturas que se tomarían ante los próximos comicios presidenciales. *La Nación*, órgano mitrista propiciaba desde sus artículos una transformación del sistema electoral, apoyando el voto secreto.

Nadie ignoraba que se estaba gestando una combinación entre el “autonomismo” con elementos del interior, para auspiciar la candidatura de Nicolás Avellaneda.

El Nacional apoyaba esta gestión dando lugar a la Liga de Gobernadores, a la vez que no estaba de acuerdo con cambiar el régimen electoral imperante, por lo tanto estaba con el voto publico.

Durante el mes de julio de 1873, “La Prensa” publicaba una serie de artículos de significativa relevancia, donde analizaba el régimen electoral y sus practicas. Consideraba acertada la iniciativa del Diputado Igarzabal en pro de la reforma y de vital importancia apoyar el proyecto de voto secreto, para lograr un gobierno que fuese representativo de la voluntad popular.

Elegimos un artículo del día 25 de julio, donde La Prensa elogia el proyecto de Igarzabal y se expide acerca del voto secreto.

El voto hasta hoy ha sido publico. Que inconvenientes ha producido (...).Nosotros creemos que muchos; pero principalmente el de convertir a los atrios de los templos en teatro de un pugilato vergonzoso o de una feria innoble, que ahuyentaba $\frac{3}{4}$ partes de los electores, hombres decentes, ancianos, enfermos, timoratos, etc. Con el voto público el ejercicio del sufragio quedaba exclusivamente librado al pueblo inconsciente e ignorante. (...)Con el voto público no existe entre nosotros la libre representación. (...)El voto público esclaviza la conciencia del elector, el miedo, la adulación o el interés son las pasiones mezquinas que le sirven de móvil. Un caudillo prestigioso, un comandante, por ejemplo, tienen en el voto publico el miedo de averiguar si sus subordinados han cumplido sus ordenes votando.¹²⁴

Esta descripción, por demás ilustrativa, nos muestra un aspecto de la realidad electoral y al mismo tiempo nos sirve para avalar expresiones vertidas en párrafos anteriores

NÚCLEOS ELECTORALISTAS EN VÍSPERAS DE LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES DE 1874.

Las futuras elecciones presidenciales alentaban el reacomodamiento de las fuerzas políticas de acuerdo con sus aspiraciones y apetencias. La candidatura de Avellaneda parecía un naípe que algunos sectores se guardaban en la manga. Las opiniones se polariza-

¹²⁴ Citado por Ezequiel Ortega “Quiera el pueblo votar”.Pag.231.

ban en torno a dos figuras que atraían la atención y suscitaban chismes y corrillos en la “City Porteña”. Por un lado Bartolomé Mitre, representante del sector nacionalista del Partido Liberal, y por el otro don Adolfo Alsina, jefe indiscutido del autonomismo.

La gran mayoría de la alta burguesía terrateniente, la llamada “oligarquía vacuna”, los viejos federales, los “rosines” como los Alvear, los Sáenz Peña, encontraron en el autonomismo un conducto que les permitía canalizar su actividad política tras años de ostracismo. Los antiguos “Chupandinos” fueron succionados por el nuevo autonomismo. La mayoría del bajo pueblo, la gente del suburbio, el pobrерío arrastrado por sus compadres de pulpería, de reñideros de gallos, la gente “cruda” capaz de ganar las elecciones a tiros o puñaladas, de jugarse hasta la vida en una elección se sintieron conquistadas por ese orador vehemente y torrentoso que era Adolfo Alsina.

La burguesía mercantil, los pequeños y medianos hacendados, los criadores de ovejas, los grupos intelectuales profesionales, la incipiente clase media y una buena porción de elemento popular apoyaron a Bartolomé Mitre. En términos generales suele decirse que el NACIONALISMO tendió a ser un movimiento urbano y el AUTONOMISMO a predominar en la campaña. En cuanto al Interior, ni Mitre ni Alsina eran allí populares. Mitre contaba en varias provincias con núcleos intelectuales, no numerosos pero si influyentes. En cambio Alsina no tenía apoyo en ese momento.

A favor de Alsina opero una circunstancia especial. Desde el nacimiento, el AUTONOMISMO contó con el apoyo de un núcleo juvenil excepcionalmente brillante, que habría de descollar en los cuarenta años siguientes. Militaban en el “Alsinismo”, Manuel Quintana, Dardo Rocha, Leandro Alem, José Manuel Estrada, Eduardo Wilde, Amancio Alcorta, Carlos Pellegrini, Pedro Goyena, Aristóbulo del Valle, Lucio López y Roque Sáenz Peña. Este capital humano valorizo de manera singular el Autonomismo.

Los puntales del Mitrismo eran Rufino de Elizalde, Eduardo Costa y José Maria Gutiérrez.

Es preciso señalar que no todos los autonomistas eran compadres orilleros como aseguraban los nacionalistas. Tampoco el partido de Mitre estaba constituido solo por doctores y hombres de letras. La masa había que ir a encontrarla en el denso, extendido suburbio que rodeaba al limitado Buenos Aires de entonces.

Había que ir a las pulperías, interesar a los guitarreros y galleros que también eran hombres capaces de sostener su lista de candidatos, cuchillo en la diestra, a ponchazos o a patadas.

Frente a un Bartolomé Mitre sereno hay un Adolfo Alsina impetuoso. Pero...que programa tenía cada grupo? La bandera era la misma: La Patria. Se la flameaba en todos los discursos, se le prometía fidelidad y abnegación, se le ofrendaba la vida. La bandera era la misma, diferentes los hombres: Mitre y Alsina.

Expiraba el mandato presidencial de Sarmiento y el panorama político se presentaba hartamente complicado. Por un lado volvían a surgir los viejos adversarios Mitre y Alsina con aspiraciones presidenciales.

En el interior, muerto Urquiza en 1870, los adeptos al Partido Federal se habían dividido. Algunos apoyaban al jefe del autonomismo porteño y otros inclinaban la balanza a favor de un personaje que había trabajado durante la presidencia de Sarmiento como Ministro de Instrucción Pública, Nicolás Avellaneda. Era un provinciano de ilustre prosapia, tan seductor en su trato como elocuente en su discurso. El mismo Adolfo Alsina refiriéndose a su personalidad diría: ***Temole mas a ese chiquilín en los atrios, que a un ejercito compuesto por las tres armas.***

Avellaneda resultaba ser un astuto político de escuela provinciana, con experiencia porteña. Comprendía que no podía tener aspiraciones presidenciales si no lograba conciliar los grupos antagónicos de Buenos Aires. Tenía que neutralizar a Mitre y a Alsina.

Don Adolfo viendo sin perspectivas su triunfo decidió pactar con Avellaneda. Desde ese momento los autonomistas de Buenos Aires y las provincias se confundieron en un gran partido que sería bautizado PARTIDO AUTONOMISTA NACIONAL. Estas dos palabras unidas expresaban la asociación de dos grandes fuerzas que militaban en la política argentina: el Partido Autonomista de Buenos Aires y el Partido Nacional de las otras provincias restantes.

Las elecciones presidenciales no fueron menos violentas que las anteriores. El fraude y la violencia estuvieron a la orden del día. Los mitristas solo triunfaron en Buenos Aires, Santiago del Estero y San Juan, mientras que el nuevo partido, el PAN triunfo en el resto del país.

Estos resultados aseguraron la victoria de la formula NICOLAS AVELLANEDA- MARIANO ACOSTA. El gran Jefe del Autonomismo, Adolfo Alsina paso a ser Ministro de Guerra y Marina. De inmediato se aboco a la tarea de emprender una campaña al Desierto. Mitre por su parte no quedo conforme con los resultados comiciales y decidió apelar a las armas para imponer sus ideas, pero fue vencido.

El nuevo presidente llego al gobierno no sin antes soportar algunos tropiezos. Tenía por delante para resolver, problemas muy difíciles. Por un lado ganar tierras al indio y asegurar la tranquilidad en las fronteras; y por el otro, solucionar la Capitalización de Buenos Aires que había quedado pendiente desde la presidencia de Mitre.

El problema del fraude y la venalidad en los comicios constituyeron un serio inconveniente a lo largo de esta etapa. Las elecciones eran meros simulacros. Todo era una farsa. El fraude se fue perfeccionando con el transcurrir del tiempo. En épocas posteriores, ya casi no había asalto a las mesas, robo de registro, votantes corridos a balazos. Los ciudadanos se alejaron de los comicios, absteniéndose de ejercer tanpreciado derecho. Todo estaba hecho, medido y planeado con anticipación. El Partido Autonomista Nacional, paso a ser una fuerza organiza, prácticamente única en el país, que contaba con recursos, hombres, poder y técnica para instrumentar y perfeccionar el fraude. Con el correr de los años conformo una verdadera maquinaria electoral que funciono con precisión y al mismo tiempo prácticamente sola, dentro del panorama político argentino.

La democracia representativa era formal y enunciativa. La elite gobernante seguía afe-rrada a ciertos rituales básicos. Convocaban a elecciones y conservaban la fachada mediante la representación escénica de tipo convencional que se vivía el día del comicio.

BIBLIOGRAFIA.

- Anales De Legislación Argentina.** (1954) Buenos Aires, Editorial La Ley.
- Alberdi, Juan Bautista.** (1966) *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina.* Buenos Aires, Eudeba.
- Armesto, F.** (1969) *Mitristas y Alsinistas.* Buenos Aires, Sudestada.
- Barba, Fernando E.** (1982) *Los autonomistas del 70.* Buenos Aires, CEAL.
- Carcano, Miguel Ángel** (1977) *Sáenz Peña, la revolución por los comicios.* Buenos Aires, Eudeba.
- Chávez, Fermín** (1973) *José Hernández.* Buenos Aires, Plus Ultra.
- Chiaramonte, José Carlos** (1971) *Nacionalismo y Liberalismo económicos en Argentina. (1860-1880).* Buenos Aires, Solar Hachette.
- DAmico, Carlos** (1952) *Buenos Aires, sus hombres y su política. (1860-1890).* Buenos Aires, Americana.
- Fragueiro, Mariano** (1954) *Organización del Crédito.* Buenos Aires, Raigal.
- Noble, Julio** (1960) *Cien años, dos vidas.* Buenos Aires, Bases.
- Ortega, Ezequiel** (1963) *¿Quiere el pueblo votar?* Bahía Blanca, Giner.
- Pérez Guilhou, Dardo** (1984) *El pensamiento conservador de Alberdi y la Constitución de 1853* Buenos Aires, Desalma.
- Rosa, José Maria:** (1974) *Historia Argentina.* Buenos Aires, Oriente. Tomo 7.
- Romero, José Luis** (1975) *Las ideas políticas en Argentina.* Buenos Aires, FCE.
- Scenna, Miguel Ángel** (1977) *Adolfo Alsina, el mito olvidado.* En Revista Todo es Historia, Buenos Aires, diciembre 1977.
- Scenna, Miguel Ángel** (1981) *1874: Mitre contra Avellaneda.* En Revista Todo es Historia, Buenos Aires, abril de 1981.

Indice

Cuadernillo N.º 05

De Anarquistas y Feministas. Mujeres latinoamericanas a principios del siglo XX

Una mujer descentrada: Salvadora Medina Onrubia

Evita y sus estigmas.

Evita. Un homenaje paródico.

El mundo después de la Segunda Guerra Mundial

La Plaza de Mayo Espacio mítico y ritual.

Las flores al poder: Reflexiones sobre un equinoccio de primavera en tiempos de pandemia.

Locas, santas y brujas. Deconstrucción de la imagen femenina

“Sirvienta”, “chica”, “doméstica”. Su representación en el arte y la construcción del discurso social

La familia peronista, su representación y el arte de elite.

Ritualidades Performáticas y corporalidades en Capital Federal, 1970

Reflexiones sobre la construcción política de los cuerpos en los años 60 en las Artes Visuales. Los casos Di Tella y Tucumán Arde

Años ´70. La política y los cuerpos

Cuerpos disidentes y poder. En dictadura y posdictadura

Disrupción escénica. De las Gambas al Ajillo a la youtuber Verónica Llinás.

De Anarquistas y Feministas. Mujeres latinoamericanas a principios del siglo XX

María Rosa Figari

María Marta Hovhannessian

Laura Sacchetti

Serie Centenario – Bicentenario. Con motivo de los doscientos años de vida independiente de los países de América Latina, El Ágora juntamente con el Centro Cultura, Arte y Género, abordan una línea de exploración destinada a recorrer con perspectiva histórica la producción cultural, los logros y las materias pendientes de nuestras democracias comparando, cuando corresponda, con las expectativas generadas un siglo atrás en temas como equidad de género, derechos humanos, migraciones, desarrollo urbano, inclusión social, educación, salud.



En anteriores notas de la serie Centenario – Bicentenario, nos referimos a la situación de las trabajadoras (Tísicas y Neurasténicas) y a la organización del Primer Congreso Femenino Internacional, que reunió a profesionales y mujeres de la elite en ocasión de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo.

Este panorama de la situación de las mujeres no estaría completo si no nos ocupáramos de las luchas y resistencias emprendidas por quienes veían avasallados sus derechos de múltiples formas y de manera cotidiana: en los conventillos donde vivían, en los talleres en donde trabajaban, frente al confesionario...

“... El gobierno y el capital necesitan un fraile que con la cruz embrutezca a las masas, un juez que castigue y un militar que asesine cuando noten síntomas de agitación en el pueblo.”

(Virginia Bolten) *Discursos como éste enunciados por las anarquistas del siglo XIX han sido acallados por la historiografía hasta no hace mucho. Coincidiendo con la intención de visibilizarlos, el cine nacional le dedica por estos días el primer largometraje que hace honor a un puñado de activistas*¹²⁵.

Desde finales del siglo XIX la prensa se constituye en el dispositivo de mayor difusión no solo para la propagación de noticias sino también para el comentario editorial, la polémica, la formación de un público lector en franca expansión. El gobierno, los partidos de izquierda, diferentes colectividades recurrieron al periódico para construir destinatarios de distinto signo. Nos interesa particularmente la existencia de *La Voz de la Mujer* que circuló durante 1896/1897, siendo el primer periódico de tendencia anarco feminista de la Argentina, cuyo lema era "Ni Dios, ni patrón, ni marido".



Su directora era Virginia Bolten, hija de un vendedor ambulante alemán. No existe acuerdo sobre su lugar de nacimiento: algunos sostienen que fue Uruguay, mientras que otros afirman que fue Argentina, proponiendo las ciudades de San Luis, San Juan y Rosario. Fue obrera en una fábrica de zapatos y luego en la empresa azucarera Refinería Argentina de Rosario. Se casó con un anarquista uruguayo de apellido Manrique, activista del gremio de los zapateros.

El 1 de mayo de 1890, encabezó la primera manifestación en conmemoración de los Mártires de Chicago, enarbolando una bandera negra y letras rojas con la consigna: "1 de Mayo, Fraternidad Universal". Luego de pronunciar un discurso revolucionario y difundir propaganda anarquista, es detenida bajo el cargo de atentar contra el orden social. Este constituye el primer testimonio de una mujer oradora en una concentración obrera.

¹²⁵ *Ni Dios, ni patrón ni marido*. Dir. Laura Mañá, Guión: E.Goris y G. Maglie



Organizó junto a otras anarquistas la "Casa del Pueblo", lugar de realización de eventos político-culturales, debates, discusiones, lectura de poesía y teatro para los obreros. Por entonces el proyecto libertario se ofrecía como un modelo cultural alternativo, generando y practicando una cultura donde los trabajadores fueran protagonistas en la construcción de un mundo nuevo.

Para comienzos del siglo XX existían en Buenos Aires más de 50 centros, la mayoría concentrados en los barrios obreros: Boca, Barracas, Parque Patricios, Villa Crespo. Algunos de sus nombres eran Tierra y Libertad, Mártires de Chicago, Germinal, Los Caballeros del Ideal... Otras ciudades de la Argentina vieron multiplicarse estos centros libertarios: Rosario, Bahía Blanca, el corredor fluvial del Paraná: Campana, Zárate, Baradero y centros urbanos del área pampeana: Bolívar, Pergamino, Junín, entre otros¹²⁶.

Virginia Bolten formó parte del Comité de Huelga Femenino organizado por la Federación Obrera Argentina, movilizando a los trabajadores del Mercado de Frutos de Buenos Aires. En 1907, participó como dirigente en la huelga de inquilinos como parte del "Centro Femenino Anarquista". Este fue un conflicto llevado adelante por los habitantes de los conventillos con el fin de obtener una rebaja en los alquileres, mejores condiciones de vida y garantías contra los desalojos. Cabe recordar que una pieza de conventillo era la única vivienda posible para los trabajadores que llegaban a la ciudad en busca de un porvenir. Dirigía la represión el jefe de Policía, Ramón Falcón, y a este feroz represor se virgina Bolten la Ley de Residencia, que implicaba la deportación inmediata de quien atentara contra el orden: fue expulsada al Uruguay, siendo Montevideo su lugar de radicación definitiva. Su casa se convirtió en una base de operaciones de los anarquistas deportados desde Argentina. Trabajó en la Asociación Femenina Emancipación, organizando a las mujeres anticlericales y a las operadoras telefónicas-

Uno de los temas recurrentes en *Ni Dios...* es la denuncia del estamento clerical como ámbito de abusos y corrupción. En el ejemplar del 15 de mayo de 1896, bajo el título *La*

¹²⁶ Suriano, J: El anarquismo

inmunda cloaca clerical, artículo firmado por Luisa Violeta, se denuncia: “Francisco Ponza, violador de Catalina Toninetti en la Colonia Trébol, continúa impune ¿No habrá algún lector que sepa dónde anda?”... Los fetos de Puente Alsina, bien de salud. Las dignas madres... tan tranquilas en su casa. El presbítero Iglesias, violador de una niña de diez años en la Colonia San Justo, continúa diciendo misa en el Convento de San Francisco, en Santa Fe. Esas monjas Catalinas prosiguen el sistema de las palizas con sus pobres dementes y a pesar de nuestras denuncias nada se ha hecho para evitar que siga realizándose este método de curación¹²⁷.”

También están presentes las noticias internacionales, a través de una postura claramente antibelicista: “Veréis también aquella juventud española que, obligada por la fuerza, parte para los campos de Cuba a defender en nombre de la integridad de la patria y del honor de la bandera, los intereses de sus verdugos que se ven amenazados por la Revolución.

Los civilizadores italianos bajo pretexto de desarrollar las ciencias y las artes, devastan los campos, incendian las aldeas y la sangre de los infelices soldados italianos, hijos del pueblo y abisinios, riega los fértiles campos de la Abisinia...¹²⁸”

En el número 9 del periódico, de fecha 1 de enero de 1897 se denuncia: “Allá por el año 1880, si mal no recordamos, el civilizador gobierno argentino envió parte de su ejército en misión civilizadora también, a la conquista del desierto. Como la civilización iba en las puntas aceradas de las lanzas y bayonetas de tal ejército, claro está que la cosa produjo óptimos resultados y la civilizadora cosecha fue espléndida. Se cazaron, queremos decir se civilizaron a medias unos 800 indios, amén de los que se civilizaron del todo, que de esos no conocemos el número porque los civilizadores no dijeron a cuánto alcanzaba el número de muertos. Los indios a quienes sólo a medias se consiguió civilizar fueron traídos a ésta y distribuidos (de la manera más civilizadora posible) los varones en el ejército permanente y las hembras entre las distinguidas y decentísimas matronas que todos los días se confiesan, que todos los días van a misa, que todos los días desprecian a la plebe (vulgo proletariado) (que según ellas y su Dios es hermano suyo) y que todos los días también pegaban de la manera más cariñosamente civilizadora posible a aquellas

¹²⁷ La Voz de la Mujer, pág. 104.

¹²⁸ La Voz... pág. 86

infelices algunas de las cuales están aún continuando su aprendizaje de civilización, apenas interrumpida por las faenas de mucama, cocinera, etc., pero no se crea por esto que trabajan gratis ¡qué esperanza! Reciben una espléndida remuneración en azotes, palos, cachetes y ayunos forzados ¡oh, civilización!¹²⁹”

Abortos, discriminaciones, levas forzosas, son tópicos recurrentes en estas páginas, que interpretan de manera multiforme la opresión de las mujeres, ampliando el estrecho mundo de la vida privada hasta adquirir dimensiones políticas.

El feminismo anarquista en Latinoamérica

Los difusores de las ideas anarquistas, sea por su carácter de extranjeros y por los frecuentes traslados que debían efectuar para huir de las persecuciones, actuaron como divulgadores de ideas, encontrando en la prensa un vehículo excelente. La tribuna, la formación de gremios y centros culturales fueron actividades revolucionarias para un grupo de mujeres que desafiaron el mito de la domesticidad femenina transgrediendo fronteras materiales y simbólicas.

En 1901 aparece en Guanajuato el periódico *Vesper*, editado por la periodista anarquista Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, con el objetivo de combatir al gobierno de Porfirio Díaz. Con diversas interrupciones a causa de las clausuras, el periódico se mantiene hasta 1936. Juana Belén sufrirá persecución política y cárcel a lo largo de los años. Trabajó en relación con los hermanos Ricardo y Jesús Flores Magón, figuras centrales del anarquismo mexicano.

En 1902 es creada en Chile la Federación Cosmopolita de Obreras en Resistencia, de orientación anarquista. Ángela Muñoz Arancibia tiene destacada actuación en la creación de este espacio.

A partir de 1905 circula en Valparaíso *La Alborada*, “publicación quincenal defensora de las clases proletarias” periódico obrero de tendencia anarquista, fundado y dirigido por la obrera tipógrafa Carmela Jeria, con el propósito de “defender muy en particular a las vejadas trabajadoras...”. Un año después, luego de una interrupción debida al terremoto que sufre Valparaíso, reaparece en Santiago bajo la denominación de “publicación femi-

¹²⁹ La Voz... pág. 157

nista”. Desde 1906 la Asociación de Costureras de Santiago inicia la publicación del periódico La Palanca. Se abordan temas acerca del movimiento obrero y artículos específicos sobre la condición de las mujeres y la opresión masculina.



Otra importante activista latinoamericana es Luisa Capetillo, escritora, periodista y sindicalista anarco feminista de Puerto Rico quien participa desde los 15 años en huelgas agrícolas de su pueblo natal, Arecibo; a partir de 1910 edita la revista Mujer. El VI Congreso Obrero de la Federación Libre de Trabajadores (FLT), de orientación anarquista, aprueba la resolución de crear una organización femenina dentro de sus filas.

En 1906 en Brasil por iniciativa de la activista anarquista Ernestina Lesina se crea la Asociación de Costureras de Sacos. Lesina lanza una convocatoria invitando a las trabajadoras a unirse a la lucha para lograr la reducción de la

jornada laboral. Funda en Sao Paulo, el periódico Anima e Vita. En esa misma ciudad las obreras anarquistas, Maria Lopes, Teresa Fabri y Teresa María Carini, lanzan un Manifiesto dirigido a las trabajadoras. Publicado en el periódico anarquista Terra Livre, las convoca a participar en el movimiento huelguístico y las incentiva a denunciar las pésimas condiciones laborales que tienen que soportar, las jornadas excesivas de trabajo y los salarios miserables que perciben.

Belén de Sárraga que había nacido en Puerto Rico en 1873, antes de la guerra de independencia, por lo tanto con nacionalidad española fue una activista a nivel continental. Para 1908 la encontramos en Uruguay dirigiendo El Liberal donde escribe artículos en defensa de los hijos ilegítimos, la educación laica y la separación de la Iglesia y el Estado. En 1913 llega a Chile para dictar una serie de conferencias sobre laicismo y libre pensamiento. Bajo su inspiración se crean en Valparaíso la Liga de Mujeres Librepensadoras y el Centro Femenino Anticlerical y en Antofagasta el Centro Femenino “Belén de

Sárraga”. Paralelamente, aparecen centros similares en Iquique y otras ciudades del norte.



El clericalismo en América a través de un continente, libro de su autoría, es fruto de sus visitas a México, Guatemala, Costa Rica, Panamá, Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú, Argentina y Chile.

En Paraguay aparecen a principios de siglo las primeras organizaciones de mujeres obreras: Cartoneras y Perfumistas Unidas, Cigarreras Unidas, Costureras Unidas,

Pantaloneras y Chalequeras que se integran a la Sociedad de Resistencia de Oficiales Sastres.

La segunda década del siglo XX fue testigo de un movimiento de organización de estos diferentes grupos. En 1918 surge la Organización Internacional del Trabajo (OIT) que declara que uno de sus objetivos esenciales es acabar con las discriminaciones salariales que sufren las mujeres, creando las condiciones apropiadas para brindar “iguales oportunidades a todos los seres humanos sin distinción de raza, creencia o sexo”. El reconocimiento del principio “a igual trabajo, igual salario” esperará hasta 1951, con la Convención que los Estados miembros adoptaron al respecto. Pero su aplicación todavía es una asignatura pendiente.

Bajo este impulso, en 1916 el Grupo de Mujeres Ácratas de Méjico se integra a la Casa del Obrero Mundial, encabezado por la costurera Esther Torres. Por su parte otra militante, Juana Belén Gutiérrez de Mendoza obtiene dinero y tierras para organizar una Colonia Agrícola Experimental Comunitaria. El proyecto no prospera por falta de apoyo sindical. Similar idea tiene Luisa Capetillo, quien tampoco logra interesar a los dirigentes sindicales. Ambos proyectos son vistos como “demasiado idealistas”.

Siguiendo la tradición de prensa crítica también en Méjico es fundado el Centro Radical Femenino dentro de la corriente anarcosindicalista de la Casa del Obrero Mundial. El

Centro publica un periódico El Iconoclasta y con una retórica propia de la época dice ser una publicación producida por “afanosas luchadoras, destinada a crear conciencia de la mujer esclavizada por el vampirismo romano” (en referencia al clero católico “que chupa sangre a las mujeres”).

En 1919 en Río de Janeiro estalla una huelga de costureras liderada por la Unión de Costureras, Peleteras y Oficios Anexos, logrando un aumento de salarios y jornada de 8 horas. También se extiende la lucha al Perú, donde se crea el Comité Femenino de Lucha Pro Abaratamiento de las Subsistencias, de inspiración anarquista que acuerda convocar a un “mitin femenino por el hambre”. Las activistas de la ciudad de Huacho crean el Centro Femenino “Luz y Libertad” de inspiración anarquista, presidido por Luzmila La Rosa.

En Chile nace la Federación Unión Obrera Femenina, apoyada por la Industrial Workers of the World (IWW), central sindical anarquista mundial.

En 1925 se realiza en Bolivia, en la ciudad de Oruro el II Congreso Obrero al que asisten dos delegadas mujeres: Angélica Ascui y María de Macedo, quienes denuncian la explotación de las mujeres y de los niños y niñas trabajadoras. Exigen una legislación a favor de las trabajadoras embarazadas, creación de universidades populares y escuelas para la clase obrera. En 1927 nace la Federación Obrera Femenina (FOF), rama de la Federación Obrera Local (FOL) de tendencia anarquista que agrupa en su mayoría a empleadas del servicio doméstico, trabajadoras del mercado (recoveras) y cocineras. Acuerdan mantener una línea autónoma respecto de las organizaciones masculinas. Además de levantar una plataforma de reivindicaciones laborales, demandan el divorcio absoluto, la creación de guarderías y la igualdad ante la ley de todos los hijos/as.

Quisimos rescatar a través de este ligero recorrido, tantas luchas libradas en nuestros países, que representan el nivel de conciencia crítica de aquellas mujeres que se enfrentaron a las duras condiciones represivas de ese momento histórico y a la ideología que nos había asignado roles domésticos que reforzaban el conservadurismo.

Una mujer descentrada: Salvadora Medina Onrubia

Maria Rosa Figari



Lo mas acertado para definirla es recurrir a sus propias palabras: ***“soy en mi carne la Argentina misma”***.

La historia oficial suele invisibilizar el rol de las mujeres en nuestra sociedad. En este caso, Salvadora es recordada sólo como la mujer de Natalio Botana, el célebre director del diario “Crítica”.

Es frecuente que cuando una mujer no conforma los ideales del estereotipo de su época, sea considerada la oveja descarriada o la fémina marginal.

Por su militancia en el anarquismo se la llamo la Venus Roja.

La sociedad porteña de principios del siglo XX, acartonada y pacata la llamo la oveja descarriada ***“aquella a quien no se respeta”***, por ser mujer, por ser militante de un movimiento que no aceptaba ningún cercenamiento a la libertad de las personas. **Salvadora Medina Onrubia**, poseía una belleza extraordinaria unida aun apasionamiento por las causas libertarias.

Dueña de un indómito espíritu revolucionario, anarquista y madre soltera, fue una mujer singular que participó en numerosos acontecimientos de la vida política y social de la Argentina, como por ejemplo en las refriegas entre obreros y ejército durante la Semana Trágica, en donde fue oradora de los mitines políticos.

Vista a la distancia no debería asombrarnos su participación en la vida política, sin embargo no debemos olvidar los prejuicios de la época, que condenaban a la marginación a las madres solteras. La maternidad se legitimaba a partir del matrimonio, y los hijos fuera del mismo eran estigmatizados como “guachos”.

Salvadora es sumamente inteligente, dotada de una mente brillante que se desarrolla como periodista, escritora y poeta.

Debido a su compromiso político es encarcelada bajo el prontuario N° 21.849 de la Policía Federal.

Tenía 15 años cuando abrazó la causa en defensa de un militante, el joven anarquista, Simón Radowitzky quien ejecutó al Cnel. Ramón I. Falcón, jefe de la Policía Federal. Se propuso pelear y luchar incansablemente por su libertad, incluso entrevistándose en la Casa Rosada con el presidente Hipólito Yrigoyen, que la respetaba y temía. Como no logró sus objetivos por esta vía, participó en la planificación de la fuga de Radowitzky y cuando el libertario ruso fue recapturado, luchó por su indulto hasta lograrlo.

La primera carta enviada por el militante anarquista cuando salió en libertad fue para ella. La misma lucha la llevó a participar en la Semana Trágica y en 1930 la dictadura militar la apresó: Fue el 6 de septiembre cuando el general José Félix Uriburu ordenó la prisión, el mismo día del golpe.

Luego, un grupo de intelectuales argentinos envió una carta al dictador para solicitar “*magnanimidad*” con Salvadora por “*su triple condición de mujer, de poeta y de madre*”. Pero ella no estuvo de acuerdo con el pedido y le mandó al general otra carta, desde la cárcel, en la que le manifiesta todo su desprecio.

Carta a Uriburu enviada por Salvadora desde la cárcel.

En 1931, en Argentina, casi un año después de perpetrado el primer golpe de Estado de nuestra historia, gobernaba el dictador fascista José Félix Uriburu. Su régimen inauguró el ciclo de los golpes militares en Argentina. La ruptura del orden constitucional y el derrocamiento de un presidente elegido por amplio margen de votantes a favor.

Este mismo régimen fue el encargado de desatar la persecución ideológica, la tortura como infame mecanismo de interrogación, la introducción de la picana, la censura y el destierro forzoso de muchos opositores, entre otras “bondades” autoritarias que con los años se irían perfeccionando.

Uriburu y su comisario político, Leopoldo Lugones (hijo), cuyo mérito en la función pública fue la introducción de la picana eléctrica y otros métodos de tormento, clausuraron el diario *Crítica* uno de los periódicos más importantes y sin duda el más popular de la época, y detuvieron a su director propietario Natalio Botana (que en un principio había apoyado el golpe), y a su esposa, Salvadora Medina Onrubia. Salvadora en su lugar de detención, no se calló. Lejos de amedrentarse por la intimidación de sus carceleros, logró escribir, casi clandestinamente una carta dirigida al general Uriburu que, inmediatamente tomó estado público gracias a la filtración de un familiar.

Cárcel del Buen Pastor, julio 5 de 1931

"Gral. Uriburu, acabo de enterarme del petitorio presentado al gobierno provisional pidiendo magnanimidad para mí. Agradezco a mis compañeros de letras su leal y humanitario gesto; reconozco el valor moral que han demostrado en este momento de cobardía colectiva al atreverse por mi piedad a desafiar sus tonantes iras de Júpiter doméstico. Pero no autorizo el pidoso pedido... Magnanimidad implica perdón de una falta. Y yo ni recuerdo faltas ni necesito magnanimidades.

Señor general Uriburu, yo sé sufrir. Sé sufrir con serenidad y con inteligencia. Y desde ya lo autorizo que se ensañe conmigo si eso le hace sentirse más general y más presidente. Entre todas esas cosas defectuosas y subversivas en que yo creo, hay una que se llama karma, no es un explosivo, es una ley cíclica. Esta creencia me hace ver el momento por que pasa mi país como una cosa inevitable, fatal, pero necesaria para despertar en los argentinos un sentido de moral cívica dormido en ello. Y en cuanto a mi encierro: es una prueba espiritual más y no la más dura de las que mi destino es una larga cadena. Soporto con todo mi valor la mayor injuria y la mayor vergüenza con que puede azotarse a una mujer pura y me siento por ello como ennoblecida y dignificada. Soy, en este momento, como un símbolo de mi Patria. Soy en mi carne la Argentina misma, y los pueblos no piden magnanimidad. En este innoble rincón donde su fantasía conspiradora me ha encerrado, me siento más grande y más fuerte que UD., que desde la silla donde los grandes hombres gestaron la Nación, dedica sus heroicas energías de militar argentino a asolar hogares respetables y a denigrar e infamar una mujer ante los ojos de sus hijos... y eso que tengo la vaga sospecha de que UD. debió salir de algún hogar y debió también tener una madre. Pero yo sé bien que ante los verdade-

ros hombres y ante todos los seres dignos de mi país y del mundo, en este inverosímil asunto de los dos, el degradado y envilecido es UD. y que usted, por enceguecido que esté, debe saber eso tan bien como yo.

General Uriburu, guárdese sus magnanimidades junto a sus iras y sienta como, desde este rincón de miseria, le cruzo la cara con todo mi desprecio".-

Salvadora Medina Onrubia. Cárcel del Buen Pastor, julio 5 de 1931

Las palabras de Salvadora sin duda reflejan la valentía de una mujer que sería diferente a las mujeres de su familia y a la mayoría de las mujeres de su clase.

Versión de “Las Descentradas”



En los últimos años, a través de la edición de sus obras teatrales y de la publicación de diversos trabajos sobre su vida y su obra, cobro interés como un personaje con peso propio dentro de la historia cultural argentina.

Salvadora Medina Onrubia cometió todos los pecados imaginables para una mujer de prin-

cipios de siglo; fue madre soltera a los dieciséis, militante anarquista, feminista, periodista, escritora, dramaturga, y, como si fuera poco, recién aceptó casarse con Botana después del tercer hijo.

Cuando intentamos acercarnos a su vida encontramos pocos datos, por ejemplo, sabemos que nació en 1894 en La Plata y vivió su infancia en Gualeguay, Entre Ríos. Hija de una mujer que, ante la muerte del marido, se vio obligada a mantener a la familia trabajando como maestra. Poco y nada se sabe del padre de Salvadora, salvo que ella no llegó a conocerlo y que su figura es tan ausente que ni siquiera hay referencia a esta ausencia en sus escritos. Muy temprano en su vida ella también debe salir a trabajar. A los dieci-

séis años quedó embarazada de un hombre que desaparece al enterarse que va a tener un hijo. Pero ella decide tenerlo y mudarse a Buenos Aires. Una gran ciudad siempre es mejor que un pueblo para alguien que no quiere vivir bajo la lupa de los otros. Además, será éste el lugar propicio para concretar sus sueños de artista.

Buenos Aires la recibe con cierta hostilidad, como lo hacía con todos aquellos que venían del interior a realizar sus sueños. Con un hijo a costas debe trabajar para mantenerlo, y si bien nunca renuncia a sus sueños artísticos, comienza a escribir para el diario anarquista **La Protesta** y a su vez se convierte en la primera mujer empleada como colaboradora permanente en este diario. Con el tiempo, también colaborará con **La Nación**, **El Hogar**, **Caras y Caretas** y otras publicaciones.

Es en esa época que conoce al joven periodista que acababa de fundar el diario **Crítica** y soñaba con transformar el periodismo. Se enamoraron, inician sus vidas juntos y, él se hace cargo del pequeño "**Pitón**", el hijo que Salvadora había traído al mundo sin ayuda de nadie.

De su larga convivencia, con el tiempo vendrán otros niños, "**Poroto**", "**Tito**" y **Georgina "la China"**, los 3 hijos de Natalio y Salvadora.

Mientras tanto, el joven periodista Botana se convierte en un empresario millonario cuyo poder mediático le permite influir en el devenir político de la sociedad argentina. En su casa se organizaban reuniones y cenas que incluían a los intelectuales más destacados de la escena nacional e internacional de aquellos años: Oliverio Girondo, Alfonsina Storni (con quien Salvadora mantiene desde muy joven una profunda amistad), Federico García Lorca, Rafael Alberti, María Teresa León, David Siqueiros, entre otros.

Entre Salvadora y Natalio habrá idas y venidas, tensiones y acercamientos, amor y odio. Y resentimiento. Resentimiento y celos porque Natalio —escribe Salvadora— le robaba el cariño de los hijos, los seducía "*con dinero y permitiéndoles todo lo que se les antojaba*", y porque nunca le perdonaría el haberle regalado aquel arma a su hijo mayor Pitón. Aquella arma que le quitará la vida en un confuso episodio, cuando Pitón sólo tenía 17 años.

Algunos allegados, los que no querían nada a Salvadora, la culparían a ella de la muerte del hijo, porque, decían que ella le había dicho, en el medio de una pelea que Natalio no era su verdadero padre, y después de eso Pitón se pegó un tiro.

Otras versiones de la historia, como la biografía de Josefina Delgado, narran un episodio más confuso donde no queda claro si se trató de un suicidio o de un accidente y recuerdan la tenaz resistencia que había opuesto Salvadora, al arma que el padre regaló al hijo.

Luego de la muerte de Pitón esta mujer que había hecho frente a todas las dificultades de su vida, parece por primera vez, darse por vencida. El dolor era demasiado fuerte y el alcohol estaba allí para aliviar, aunque sea por momentos, esa pena. Algunos viajes, la escritura y su continuo compromiso con la causa anarquista son algunos de los factores que logran sacarla de esa profunda depresión, aunque algunos dicen que en realidad ya nunca fue la misma.

Hasta aquí algunos de los hechos más significativos en la vida de Medina Onrubia, quien tras la muerte de Natalio se hace cargo del diario y muere en Buenos Aires en 1972.

"Mi karma es vivir a medias entre dos vidas" le dice Salvadora al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en una de esas charlas que tenían los dos cuando el mexicano estaba viviendo en la casa de los Botana en la localidad de Don Torcuato, donde pintó el famoso mural *Ejercicio Plástico*.

Salvadora Onrubia, dividida y plagada de contradicciones. Por un lado, la mujer que milita activamente en el anarco feminismo, yendo a visitar a compañeros detenidos, ayudando a conseguirle trabajo a obreros despedidos, colaborando con periódicos anarquistas, participando en movilizaciones populares, luchando infatigablemente. Por el otro, la esposa de un personaje que se hizo famoso, el hombre que desde su diario *Crítica* ayudó a la conspiración que derrocó al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen e hizo posible el gobierno de facto.

La misma mujer que vivía rodeada de lujos, unida en matrimonio con aquel hombre millonario al que por momentos tanto parecía aborrecer por encontrarlo tan egoísta, negociador, ambicioso, y sobre todo por haberla atrapado *"en una red de la que no pude escaparme sino mucho después. Cuando ya no sabía realmente si servía de algo escapar"*. Y será esto justamente lo que marcará y atravesará la vida de Salvadora: ese despreciar a Botana por lo que él representa ajeno a sus valores y a su vez amarlo y no poder despegarse de él, por todo lo que los une. Ese no poder escapar, o no querer, o no poder querer.

En medio de esa disyuntiva escribe "**Las descentradas**", la obra que tiene que ver justamente con este sentirse fuera de lugar. "Ovejas negras" entre la burguesía e "inmaculadas" entre las ovejas negras. Esta obra, que fue estrenada por primera vez en el Teatro Ideal en marzo de 1929, fue la más exitosa de Salvadora, quien además de publicar diversas piezas de su autoría, tradujo obras del inglés y el francés.

"Las descentradas" es una obra que bucea en esas hipocresías de las buenas costumbres de principios de siglo. Las descentradas son estas mujeres que escapan al estereotipo femenino. ¿Qué debe ser una mujer? ¿Qué debe hacer? ¿Qué le está permitido? ¿Qué no? La protagonista de la obra, Elvira, una mujer que cuestiona la institución del matrimonio y que vislumbra la posibilidad de un amor más allá de las instituciones, dice en un momento: *"A pesar de ser mujer, me permito el lujo de tener ideas ¿sabe? Yo tengo ideas boxeadoras. Ideas que se dan directas y crosses y swings con la vida (...) Sólo soy un bicho antisociable y salvaje que tiene la desgracia de ver cosas raras que nadie ve"*.

Eso son las descentradas, mujeres que se permiten el lujo de tener ideas, salirse del rebaño, ser diferentes.

La última vez que se puso en cartel esta obra, fue en diciembre del 2008, en el teatro Puerta Roja. La misma fue dirigida por Adrián Canale y protagonizada por Carolina Tissera.

La vigencia del texto y el nudo dramático de la obra cobran vigencia hoy.

Todavía las mujeres somos consideradas díscolas, atrevidas, contradictorias, transgresoras, audaces, pasionales, y sin embargo no hemos alcanzado la estatura suficiente para que en los libros de historia podamos hacer visible aquello que permaneció y permanece invisible.

Salvadora es un personaje para considerar y seguir investigando, por un lado la imagen díscola y transgresora, por el otro su rol de esposa y madre de familia, abuela de otro irreverente escritor argentino, Raúl Damonte, más conocido por el sobrenombre que le pusiera Salvadora: "Copi".

Bibliografía

Bellucci, Mabel: *Anarquismo y Feminismo. El Movimiento de Mujeres Anarquistas con sus logros y desafíos hacia principios de siglo*. Buenos Aires, 1989.

Cappelletti, Angel J. *El Anarquismo en América Latina*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1994.

Delgado, Josefina: *Salvadora, la dueña de Crítica*. Bs. As., Sudamericana, 2005

Guzzo, Cristina. *Las anarquistas rioplatenses, 1890-1990*. Phoenix, Orbis Press, 2003

Dicionario Mulheres do Brasil, de 1500 até a atualidade. Comp. Shuma Schumacher, Erico Vital Brazil. Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

Revistas Dora Barrancos. “Mujeres de Nuestra Tribuna: el difícil oficio de la diferencia”. En Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer. Universidad de Buenos Aires, N° 2/Noviembre de 1996.

Norma Valle Ferrer. “Anarquismo y feminismo. La ideología de cuatro mujeres latinoamericanas de principios del siglo XX”. Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, N° 9, junio 2004, San Juan.

La Escena. Revista Teatral N° 564, Bs. As. 18 de abril de 1929.

Nosotras. Suplemento. Centro de Estudios y Trabajo de la Mujer (CETM), Cochabamba, Bolivia, 1987.

Periódicos La Voz de la Mujer. Periódico comunista-anárquico, 1896-1897. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

Maxine Molyneux.: Presentación “Ni Dios, ni Patrón, Ni Marido. Feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX”. En *La Voz de la Mujer*. Periódico comunista-anárquico, 1896-1897. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

www.isis.cl//Centro de Información y Documentación de Isis Internacional.

Evita y sus estigmas.

María Rosa Figari

Esta ponencia pretende acercarnos a una de las mujeres más importantes del Siglo XX en Argentina. Eva Duarte, conocida como Evita, trascendió las fronteras de nuestro país adquiriendo la categoría de mito a nivel internacional. Su nombre resuena en los más humildes, los que no tienen pan ni trabajo, los que no tienen tierra y los desheredados. Su vida se consumió rápidamente tratando de ayudar a su pueblo. La mención de su nombre aún hoy provoca, algunos rechazos y múltiples adhesiones, pero lo cierto es que nunca uno puede permanecer indiferente. Nos acercamos a ella con el objeto de establecer las prácticas políticas y el ejercicio del poder femenino.¹³⁰

La política refiere a prácticas, discursos e instituciones en que se tejen las tramas que construyen “un nosotros” diferenciados de “los otros”. Es un campo de fuerzas en pugna que construyen e imaginan mundos en común, aceptando el conflicto y la diversidad como partes inherentes de toda relación social. Resulta entonces que tiene dimensión política la construcción de la subjetividad. Discursos que hoy sabemos están siempre situados, provenientes de diversos orígenes (familia, prensa, iglesia, etc.) constituyen la materia prima desde la cual tejemos nuestra identidad.

Parafraseando a Simone de Beauvoir, la mujer se hace en un contexto histórico preciso apropiándose, revelándose, adhiriendo o innovando los discursos que circulan en su medio¹³¹. El siglo XX asistió a la incorporación de la mujer como parte activa de la economía y la cultura. Sin embargo, el reconocimiento jurídico de sus derechos había quedado muy por detrás de las prácticas.

En cuanto a la comunicación oral, las conversaciones marcan un estilo más femenino que la oratoria. Fuese privada o pública, la conversación da cuenta de un intercambio más espontáneo, menos organizado que el arte oratorio. En este estilo podemos inscribir la campaña radial a partir de seis mensajes para difundir la ley de voto femenino. Es la primera vez que se habla a la mujer nombrándola por sus trabajos (ama de casa, docente, empleada, obrera fabril, chacarera), enumera Evita. A través de esos mensajes

¹³⁰ Dos Santos, Estela (1983) Pàg.12.

¹³¹ Wils Obregón, Maria Emma(2007) pag. 58.

que las construyen como destinatarias, Evita repite el concepto de unidad entre ella y las mujeres. Estigmas de nacimiento, negación de derechos civiles y políticos fueron marcas que se imprimieron a nivel material y simbólico. Excluidas, las mujeres hubieron de transgredir fronteras para adquirir presencia allí donde estaban vedadas. Las más audaces lo harían sin ocultar aquellas marcas, reivindicando sus orígenes, valorando positivamente el camino recorrido desde la exclusión. Como rasgo común de las mujeres que participaron en política, hasta avanzado el siglo XX se las consideró “invertidas” pues traspasaban y se entrometían en espacios que no estaban previstos para ellas.

Estigma de nacimiento: Soy una hija extra-matrimonial, soy una guacha.

Nació en la madrugada del 7 de mayo de 1919 en Los Toldos, Pcia. De Buenos Aires. Fue la quinta hija de una pareja que no estaba unida en matrimonio. Su madre doña Juana Ibarguren y su padre Juan Duarte. Los hermanos Blanca, Elisa, Juan Ramón y Erminda habían nacido en 1908, 1910, 1914 y 1916, respectivamente. El Sr. Juan Duarte vivía con su esposa legítima doña Estela Grisolia y sus hijas en la estancia. En la ciudad, tenía otra casa con doña Juana y sus hijos.

Era muy común que en los pueblos y en las ciudades del interior, los hombres tuvieran “la casa grande”, allí vivían con su familia legalmente constituida, y “la casa chica” donde el mismo varón, mantenía una familia paralela cuyos hijos eran considerados extra-matrimoniales.

Los hijos de su matrimonio eran “legítimos” y los otros llevaban el terrible peso del estigma de nacimiento. Considerados “ilegítimos” y recibían despectivamente el apodo de “guachos”, es decir sin padre.

Evita sufrió mucho durante toda su vida el hecho de ser “una guacha”. En los pueblos del interior todavía se sentía aún más. Pese a que su padre se ocupó de llevarla a la pila bautismal de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar, cuando tenía escasos seis meses, ella seguía sin reconocimiento de padre. Fue bautizada con el nombre de Eva María.

La vida de Evita transcurría entre el campo y el pueblo cuando ella y sus hermanos asistían a la escuela.

En 1922, muere la Señora Estela Grisolia de Duarte y en 1926 muere en un accidente automovilístico don Juan Duarte. En esta situación, la familia oficial, sobre todo sus hijas impiden el acceso al velatorio de sus hijos extra-matrimoniales. El estigma de nacimiento marca en la vida de Evita una huella imborrable, que tuvo un impacto profundo revelando la dolorosa realidad. La primera razón que pudiera dar sentido a su vida y a su trayectoria futura es su lucha contra la injusticia. “he hallado en mi corazón, un sentimiento fundamental que domina desde allí, en forma total, mi espíritu y mi vida: ese sentimiento es mi indignación frente a la injusticia.”¹³²

Sin duda, el tomar conciencia de su posición dentro de la sociedad y vivenciar la injusticia a los once años, sirvió para enraizar este sentimiento a lo largo de su vida. Evita habla muy poco de sus primeros años. Sin embargo, en *La razón de mi vida*, nos dice:

*“Nunca pude pensar, desde entonces, en esa injusticia sin indignarme. (...) Ahora pienso que la gente se acostumbra a la injusticia social en los primeros años de su vida. Hasta los pobres creen que la miseria que padecen es natural y lógica. Se acostumbran a verla o a sufrirla como es posible acostumbrarse a un veneno poderoso. Y no pude acostumbrarme al veneno y nunca desde los once años, me pareció natural y lógica la injusticia social.”*¹³³

Ese momento de dolor lo refleja Ermininda Duarte: “Nuestra madre nos alzó, nos ayudó a besarlo mientras sellábamos silenciosamente un pacto de sólida unión en torno de ella, viendo como su dolor se transfiguraba ante la necesidad de sustituirlo a él y asumir desde ese mismo día todas las responsabilidades con un estoicismo que tenía un solo sentido: el de fortalecernos.”¹³⁴

La crisis de 1930 encontró reunidos a Doña Juana y a sus hijos en la ciudad de Junín. Los recuerdos de esta ciudad por parte de maestras y condiscípulos de Eva Duarte reflejan el sentir de ser niña sin padre. Eva firmaba siempre como Eva Duarte pero en la escuela a la que asistía figuraba Eva Ibarguren. Una de sus compañeras Delfina Ruíz de

¹³² Eva Perón. *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Ed. Peuser, 1951, versión original) Pág. 16.

¹³³ Op citada, pág 19.

¹³⁴ Duarte, Ermininda: *Mi hermana Evita*, Bs As, Centros de Estudios Eva Perón, pág. 25.

Gentile recordaba: “era un achica muy suave, amorosa, de gran bondad y, a la vez, tenía una personalidad arrolladora. Siempre quería mandar, dirigir, era caudillo en todo.”¹³⁵

Por otra parte su maestra de sexto grado en 1933, Palmira Repetti, recordaba: “Ella tenía intuición artística. Cuando terminó la escuela vino a contarme sus proyectos. Me dijo: quiero ser actriz pero para eso me voy a tener que ir de aquí. En esa época que digo, todavía ahora, no era muy común que una muchachita provinciana decidiera ir a conquistar la ciudad, sin embargo yo la tomé muy en serio pensando que le iría muy bien (...) Ella se inclinaba en especial por la declamación y por la literatura. Se me escapaba de clase cuantas veces podía para recitar delante de los alumnos de otros grados. Compraba a las maestras con su simpatía y obtenía permiso para actuar frente a otros chicos.”¹³⁶

Siendo adolescente, Evita empieza a imaginar un mundo distinto lejos de Junín donde debieron trasladarse por la maledicencia, con su madre y hermanos. Contrariamente a muchas mujeres de su época, no se conforma con esperar un matrimonio conveniente. Sueña con vivir en el mundo del arte, como las divas de la pantalla de cine de su pueblo, como las heroínas de la radio o del teatro. Se imagina como actriz triunfando en las grandes ciudades. Siente que tiene algo que decir, no se conforma con una vida “normal” y aburrida en su pueblo. La ciudad de Buenos Aires no la trata demasiado bien, los comienzos como actriz son difíciles. Al igual que otras actrices de segundos papeles, ganaban entre 60 y 100 pesos mensuales, trabajando dos funciones diarias y tres los días domingos y feriados. No se les brindaba ropa para el desempeño de su trabajo. Un vestido llegaba a costar 50 pesos y era sumamente difícil vivir al día con el sueldo de actriz. El teatro estaba en crisis y el auge del cine y la radio daban una esperanza a los actores de la época. Para lograr un buen papel, actores y actrices debían estar bien vestidos. Exigencia que no estaba de acuerdo con los magros ingresos de los trabajadores. Otra vez la injusticia aparece en la vida de Evita. Hasta mediados de 1943 tanto su vida en la ciudad como en el interior transcurre en una lucha constante para sobrevivir. La desocupación y el hambre eran viejos conocidos para los pobres con huelgas, deportaciones, ollas populares, etc. Evita nos vuelve a contar:

¹³⁵ “Eva Duarte. Los años difíciles” en revista Radiolandia 2000, Bs As, 21 de marzo de 1980.

¹³⁶ Op citada, nota anterior.

“Los síntomas de la injusticia social en que vivía nuestra Patria se me aparecían entonces a cada paso; en cada recodo del camino; y me acorralaban en cualquier parte y todos los días”.¹³⁷

Soy una cabecita negra llegando a Buenos Aires.

En Buenos Aires brillaban las cancionistas de teatro y cine. Sus vidas se veían reflejadas en las revistas Sintonía, Mundo Argentino, Antena y Radiolandia. Evita soñaba con ser parte de ese mundo. En enero de 1935 con tan solo 15 años de edad llega a Bs As. Existen dos versiones sobre el viaje de Eva a Bs As. La primera más ajustada al gusto porteño, asegura que la muchachita, una pendeja, se metió en el auto de Agustín Magaldi con valija y todo. Magaldi era un cantor popular que había estado de paso por Junín. La otra versión, más provinciana dice que su madre la acompañó en tren hasta la estación Retiro donde fue recibida por su hermano Juan que estaba en Buenos Aires a punto de ser dado de baja del servicio militar obligatorio. Mary Main, una escritora estadounidense que vino a Bs As en 1951 para preparar su libro “The woman with the Whip” (La mujer del látigo, 1955) dice: “Eva Duarte llegó a Bs As durante la presidencia del General Justo, período de gran prosperidad y enorme corrupción.”¹³⁸

Es indudable que la escritora no tenía una real percepción de lo que fue la década infame en la Argentina. Eran tiempos de corrupción a través del fraude patriótico, los negociados del Pacto Roca –Runciman, pero no había prosperidad sino desocupación, ollas populares, desalojos rurales y represión.

Su libro fue publicado en Inglaterra y Estados Unidos y formó parte de la campaña propagandística instrumentada por la dictadura autodenominada Revolución Libertadora. Más tarde el mismo sería la base para el guión del musical de Broadway y luego película “Evita”. El libro ensalsa aquellas ideas propias de la élite oligárquica de nuestro país de

¹³⁷ Op citada, pág 19.

¹³⁸ Main, Mary: “La mujer del látigo: Eva Perón”, pág. 53.

una Evita megalómana y tirana que manejaba a su antojo a Perón, a quien llegó fruto de su avidez de trepadora sexual.

El primer papel que obtiene fue de mucama en la obra “La señora de Pérez” de la compañía teatral de Eva Franco y consistía en decir las siguientes líneas: “la mesa está servida.” La polisemia de la frase nos hace pensar en la misma como un presagio de su futuro trabajo al frente de la Fundación. Por primera vez en el país la justicia social impartida a través de las políticas del Estado de Bienestar sirven “el banquete” a los que nunca tuvieron nada. Evita, como nexo entre el pueblo y Perón, es la maestra de ceremonias que invita a la mesa a los desposeídos.

Soy Actriz- Soy Puta

Dado el contexto histórico la oligarquía tenía ciertos prejuicios con los sectores sociales de menor nivel económico. Creyéndose los “dueños de la moral” a sus ojos una muchacha de 16 años viviendo sola en Bs As y buscando trabajo como actriz era considerada “una puta”.

A partir de Junio de 1943, Evita se vio afectada en forma directa en su actividad de artista de radio. El nuevo gobierno había tomado el control de las radios y las mismas estaban a cargo del interventor, Coronel Aníbal Imbert. Las circulares del mismo imponían el reemplazo de música folklórica en lugar de tangos, y fijaban el límite en el vocabulario de los radioteatros. A pesar del control y la censura, Evita consigue un contrato en Radio Belgrano para emitir un programa diario donde se hablaría de las mujeres ilustres. Su co-protagonista era Florindo Ferrario, y allí Evita pudo encarnar el rol de las “Mujeres ilustres de la Historia”. La lista de biografías comprendía:

La Amazona del destino (Madame Lynch)

La reina de los reyes. (Lola Montes)

Llora una emperatriz (Carlotta)

Mi reino por un amor. (Isabel I de Inglaterra)

Un ángel para la escena (Sara Bernhardt)
Nieva sobre mi ensueño (Alejandra Feodorevna)
La mujer que nos dieron (¿).
Sumisión (Margarita Weil de Paz)
Argentina en mi nombre (¿).
Alucinación (Rosario López Celaya)
La doncella de la Martinica (Josefina de Francia)
La danzarina del paraíso (Isadora Duncan)
Una mujer en la barricada (Madame Chiang Kai Shek)
Fuego en la ciudad muerta (Eleonora Duse)
La sangre de la reina huele a claveles (Eugenia de Montijo)
La paloma del águila (Lady Hamilton)
El ajedrez de la gloria (Ana de Austria)
Una lagrima al viento (Catalina la Grande”)¹³⁹

Este contrato con Radio Belgrano puso fin a su pasado de pobreza, cobraba un sueldo que le permitía mejorar su aspecto, vivir ya en un departamento y dejar la pieza de pensión. Los años duros la habían hecho madurar, las luces de la gran ciudad ya no la engañaban, había pagado el derecho de piso. Ahora podía enfrentar el futuro con paso más firme y decidido. Era consciente de la injusticia que había a su alrededor. Siendo miembro del Sindicato de Actores, las propuestas de izquierda le parecían remotas, no consideraba que la patria pudiera salvarse con una revolución que viniera desde afuera. Aguardaba tal vez una nueva ideología que le permitiera solucionar los problemas de la gente en forma inmediata, y por supuesto el tema del rol que debían desempeñar las mujeres en dicha lucha.

¹³⁹ Marysa Navarro, Evita. Bs.As. Corregidor, 1981, Pág.57.

Vivo con un hombre sin estar casada.

El encuentro con Perón relatado en su autobiografía abarca un capítulo y lo sintetiza con una frase “Aquel fue mi día maravilloso.”¹⁴⁰ Dicho encuentro tuvo lugar en el estadio Luna Park, el 22 de enero de 1944, durante un festival artístico a beneficio de las víctimas del terremoto de San Juan. Evita integraba una red de actores y actrices que se habían comprometido a hacer un festival para recaudar fondos y también a juntar dinero a través de colectas callejeras.

Si bien para Evita el encuentro con Perón constituyó “su día maravilloso”, para Juan Domingo Perón ese día Evita entro en su vida “como traída por el destino”. Así lo manifiesta, en su libro “Del poder al exilio”. Lo cierto es que ese encuentro fue mágico y a la vez trascendental en la historia de la Argentina. Al culminar la velada del Luna Park, Evita y Perón se fueron juntos. El romance se fue consolidando, llegando a posar públicamente para los fotógrafos un día que Eva había terminado su transmisión radial.

Sin duda que Evita se sentía respaldada por este hombre que llegaba a su vida. Perón era viudo, por lo tanto podía tener romances con quien quisiera. En las filas del Ejército Argentino se condenaba que un Coronel y una actriz vivieran juntos en el departamento de él y que la relación prosperara a tal punto de mostrar a Evita, como compañera en todo momento. Es interesante remarcar que Perón no trata a Evita como si esta fuera una relación clandestina. Decididamente ella es su mujer y todo el mundo lo sabe. Ella sigue ejerciendo su profesión de actriz y él no le pide que se aparte de su trabajo. Al mismo tiempo la integra a su propio mundo en forma paulatina. Al comienzo ella recibía a la gente que llegaba al departamento de Perón donde se realizaban reuniones políticas. Calladamente, observaba, escuchaba y servía café. Allí estaba Evita, una muchacha de veinticinco años, hermosa, con una educación básica primaria, actriz de segunda, siendo la anfitriona de los jefes del Ejército o de hombres destacados del mundo de la política. Hombres que no estaban acostumbrados a compartir sus reuniones en presencia de mujeres. Esas reuniones conforman la educación básica para desempeñarse después en la política. Absorbe de Perón sus conceptos y con un criterio propio luego los aplicará. El 17 de octubre de 1945 es un acontecimiento significativo en la historia argentina. Más allá de todas las voces que intentaron contarlos, lo cierto es que emerge un nuevo sector, la clase obrera que comienza a sentirse protagonista de los destinos del país, Perón es

¹⁴⁰ Op citada, pág 35.

aclamado como en “Líder de los descamisados”, y aunque el tono es peyorativo, con el tiempo va a tener consecuencias muy importantes para los sectores más desprotegidos de nuestra sociedad.

La participación de Evita en este acontecimiento fue contada por diversos testigos. Con respecto a la bibliografía, hay fuentes que hablan de una participación directa en los acontecimientos y otros se empeñan en opacar su comportamiento.

Sin embargo, rescatamos que hay en ella una preocupación genuina por liberar a su hombre, porque sabe que sin él la Revolución no puede continuar afianzándose. Algunos insisten en destacar su misión aguerrida en dichos sucesos y otros en cambio plantean poca participación. Lo cierto es que ella se comporta como una mujer más, mezclada con el pueblo que fue protagonista del 17 de octubre. Ella misma nos cuenta: “Nunca me sentí –lo digo de verdad- tan pequeña, tan poca cosa

como en aquellos ocho días memorables”¹⁴¹.¹⁸⁷ A su vez el acontecimiento fortalece los lazos de unión de esta pareja. Perón se preocupa por ella en su encierro, y lo manifiesta a través de su correspondencia donde le promete que al salir se casarán. También para Eva esta relación se fortalece, si hubiera sido una amante ocasional se hubiera apartado del líder en desgracia, pero no lo es, no lo deja y brega para que pueda ser liberado. La situación de Evita es de la vulnerabilidad; “la amante”, la “actriz Duarte”, casi es considerada como una prostituta por vivir con Perón en la ilegalidad. Otra vez vuelve a sentir el oprobio y la injusticia, esta vez está estigmatizada por ser actriz y “vivir en pecado”. Los prejuicios de la sociedad de la época eran muy fuertes. Otra vez la infamia aparece en su vida en forma cruel.

Soy la primera Dama - Soy la compañera Evita.

El 17 de octubre Evita vuelve a nacer. Ella siente que se convierte en una mujer nueva a partir de la liberación de su amado, la promesa de matrimonio y el fin de su situación “irregular”. En efecto, cuando Perón es liberado cumple con su palabra y se casa con ella. Es un hombre que le dobla la edad, Evita se siente amada, segura, tal vez por primera vez en su vida. Con el triunfo de Perón en las elecciones del 24 de febrero de 1946

¹⁴¹ Ob. Citada. Pág. 42.

va a convertirse en la Primera Dama. Sin embargo, Evita sabe que aunque se sienta una mujer nueva, y que la injusticia de su vida personal se haya reparado, nunca podrá despojarse de su pasado. Los enemigos del peronismo se encargaran de echarle en cara implacablemente su vida anterior. En el fondo toda esta situación le va a causar un estado de angustia, sabiendo que tiene escasos conocimientos y poca formación cultural. Su posición dentro del gobierno y su nueva vida de relación la van a enfrentar con los poderosos.

A partir de ese momento va a juzgar a la gente que se le acerca por su lealtad a Perón. Va a sentir un recelo constante hacia sus camaradas de armas y no les va a perdonar que no la hayan apoyado en los momentos difíciles. Guardara por ellos un rencor profundo, los mirara siempre con recelo y desconfianza y será de aquellas que “nunca olvidan”.

Sus primeros pasos en la política los inicia en el Ministerio de Trabajo y Previsión. Evita pasaba a ser la representante personal del propio Presidente, en el Ministerio.

Teniendo en cuenta la escasa participación de la mujer en la política uno podría preguntarse qué hacía Evita allí. Las primeras damas se encargaban de acompañar a sus esposos y de presidir la sociedad de Beneficencia.

¿Por qué Evita no adopta el papel de primera dama tradicional y elige estar en contacto con los reclamos obreros? ¿Qué fue lo que impulsó a Evita, con 27 años de edad, a querer hacer actividades que hasta ahora nadie del sexo femenino había desempeñado, ni en la Argentina ni en el mundo?. Ella nos cuenta:

“Un día me dijeron que era demasiado peronista para que pudiese encabezar un movimiento de las mujeres de mi Patria. Pensé muchas veces en eso y aunque de inmediato sentí que no era verdad, trate durante algún tiempo de llegar a saber porque no era lógico ni razonable. Ahora creo que puedo dar mis conclusiones. Si, soy peronista, fanáticamente peronista.”

Su accionar desde el gobierno es conocido por todos. Lo que nos interesa destacar es que sin pertenecer a militancia feminista alguna, es quien instala, organiza e introduce la presencia femenina en la política argentina. Crea el Partido Peronista Femenino y logra

desde su espacio de poder privilegiado, la discusión y posterior sanción de la ley que nos otorgó los derechos políticos; Ley 13.010; “Las mujeres argentinas tendrán los mismos derechos políticos y estarán sujetas a las mismas obligaciones que les acuerdan o imponen las leyes a los varones argentinos”¹⁴²

Soy un cuerpo de mujer mancillado.

La vida de Evita no terminó con su muerte. Persistió en la memoria del pueblo para siempre. Sin embargo su cadáver embalsamado fue secuestrado en el primer piso de la CGT por un comando de la llamada “Revolución Libertadora”.

Luego del golpe militar que derrocó al Gral. Perón de su segundo mandato presidencial, tras arduos debates, se tomó la decisión sobre qué debía hacerse con el cadáver de Evita. Las proposiciones fueron premonitorias, como arrojarla al mar desde un avión de la Marina o incinerar el cadáver. Finalmente se decidió que, debía sacársela de la CGT para evitar que el edificio de la calle Azopardo se transformara en un lugar de culto y por lo tanto de reunión de sus fervientes partidarios. Como se le escuchó decir al subsecretario de Trabajo del gobierno golpista: “Mi problema no son los obreros. Mi problema es ‘eso’ que está en el segundo piso de la CGT”.⁵

Felipe Pigna nos relata: “En la noche del 22 de noviembre de 1955, el teniente coronel Carlos Eugenio Moori Koenig –su apellido significa “rey de la ciénaga”–, jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE), y su lugarteniente el mayor Eduardo Antonio Arandía ordenaron a los capitanes Lupano, Alemán y Gotten que abandonaran sus puestos de guardia en la CGT sobre la puerta que separaba al cadáver de Eva Perón del mundo exterior. El coronel, el mayor y la patota que los acompañaba traían la orden emanada de las más altas autoridades de la llamada “Revolución Libertadora” de secuestrar el cadáver de la mujer más amada y más odiada –aunque no en las mismas proporciones– de la Argentina. Y así, por aquellas cosas de la “obediencia debida” y del propio odio de clase, cumplieron acabadamente con su misión ante la mirada atónita del doctor Pedro Ara, que veía cómo se llevaban junto con Evita a su obra más perfecta. Las órdenes dadas por los jefes golpistas, curiosamente denominados “libertadores”, al teniente coronel y su grupo eran muy precisas: había que darle al cuerpo “cristiana

¹⁴² Estela Do Santos, 1983, pág.16.

sepultura”, lo cual no podía significar otra cosa que un entierro clandestino. Pero el “rey de la ciénaga” no era sólo el jefe de aquel servicio de inteligencia, era un fanático antiperonista que sentía un particular odio por Evita. Ese odio se fue convirtiendo en una necrófila obsesión que lo llevó a desobedecer al propio presidente Aramburu y a someter el cuerpo a insólitos paseos por la ciudad de Buenos Aires en una furgoneta de florería. Intentó depositarlo en una unidad de la Marina y finalmente lo dejó en el altillo de la casa de su compañero y confidente, el mayor Arandía. A pesar del hermetismo de la operación, la resistencia peronista parecía seguir la pista del cadáver y por donde pasaba, a las pocas horas aparecían velas y flores. La paranoia no dejaba dormir al mayor Arandía. Una noche, escuchó ruidos en su casa de la avenida General Paz al 500 y, creyendo que se trataba de un comando peronista que venía a rescatar a su abanderada, tomó su 9 milímetros y vació el cargador sobre un bulto que se movía en la oscuridad: era su mujer embarazada, quien cayó muerta en el acto.”¹⁴³

Moori Koenig tenía una pasión enfermiza por el cadáver. Los testimonios coinciden en afirmar que colocaba el cuerpo –guardado dentro de una caja de madera que originalmente contenía material para radio transmisiones– en posición vertical en su despacho del SIE. Se presumía que manoseaba y vejaba el cadáver y que exhibía el cuerpo de Evita a sus amigos como un trofeo. La futura cineasta María Luisa Bemberg, no pudo creer lo que vio cuando visitó la oficina. Azorada por el desparpajo de Moori Koenig, corrió espantada a comentarle el hecho a un amigo de su familia y jefe de la Casa Militar, el capitán de navío Francisco Manrique.

Enterado Aramburu del asunto, dispuso el relevo de Moori Koenig, su traslado a Comodoro Rivadavia y su reemplazo por el coronel Héctor Cabanillas, quien propuso sacar el cuerpo del país y organizar un “Operativo Traslado”. Allí entró en la historia el futuro presidente de facto y entonces jefe del Regimiento de Granaderos a caballo, teniente coronel Alejandro Lanusse, quien pidió ayuda a su amigo, el capellán Francisco “Paco” Rotger. El plan consistía en trasladar el cuerpo a Italia y enterrarlo en un cementerio de Milán con nombre falso. La clave era la participación de la Compañía de San Pablo, comunidad religiosa de Rotger, que se encargaría de custodiar la tumba. El desafío para Rotger era comprometer la ayuda del superior general de los paulinos, el padre Giovanni Penco, y del propio Papa Pío XII.

¹⁴³ www.elhistoriador.com.ar

Rotger viajó a Italia y finalmente logró su cometido. A su regreso, Cabanillas puso en práctica el Operativo Traslado. Embarcaron el féretro en el buque Conte Biancamano con destino a Génova; acompañaban la misión el oficial Hamilton Díaz y el suboficial Manuel Sorolla. En Génova los esperaba el propio Penco. El cuerpo de Evita fue sacado del país bajo el nombre de “María Maggi de Magistris”.

Evita fue inhumada en el Cementerio Mayor de Milán en presencia de Hamilton Díaz y Sorolla, quien hizo las veces de Carlo Maggi, hermano de la fallecida. Una laica consagrada de la orden de San Pablo, llamada Giuseppina Airoidi, conocida como la “Tía Pina”, fue la encargada de llevarle flores durante los 14 años que el cuerpo permaneció sepultado en Milán. Pina nunca supo que le estaba llevando flores a Eva Perón.

La operación eclesiástico-militar fue un éxito y uno de los secretos de la historia argentina mejor guardados. El asunto volvió a los primeros planos cuando en 1970 Montoneros secuestró a Pedro Aramburu y exigió el cuerpo de Evita. En los interrogatorios se le preguntó insistentemente por el destino del cadáver de Evita. Según declaraciones de Mario Firmenich: “Nosotros le preguntábamos a Aramburu por el cadáver de Evita. Dijo que estaba en Italia y que la documentación estaba guardada en una caja de seguridad del Banco Nación, y después de dar muchas vueltas y no querer decir las cosas, finalmente dijo que el cadáver de Evita tenía cristiana sepultura y que estaba toda la documentación del caso en manos del coronel Cabanillas, y además se comprometió a que si nosotros lo dejábamos en libertad él haría aparecer el cadáver de Evita. Pero nosotros decíamos que esto no era una negociación, que era un juicio. Para nosotros no estaba en discusión la pena [de muerte]. Pero además nos interesaba averiguar sobre el cadáver de Eva Perón. Por eso, no planificamos un simple atentado callejero, sino una acción de más envergadura, de más audacia, que era como decir: ‘nos vamos a jugar, vamos a hacer lo que el pueblo ha sentenciado’”.¹⁴⁴

El Comunicado Número 3 de Montoneros, fechado el 31 de mayo de 1970, dice que Aramburu se declaró responsable “de la profanación del lugar donde descansaban los restos de la compañera Evita y la posterior desaparición de los mismos para quitarle al pueblo hasta el último resto material de quien fuera su abanderada”.

¹⁴⁴ Mario Firmenich, reportaje del autor publicado en Felipe Pigna, *Lo pasado pensado*, Planeta, Buenos Aires, 2005.

En 1971, durante la presidencia de Lanusse y en plena formación del Gran Acuerdo Nacional, como gesto de reconocimiento, devolvió el cuerpo a Perón. Rotger viajó a Milán y obtuvo el cadáver. Cabanillas y Sorolla viajaron a Italia para cumplir con el “Operativo Devolución”. El cuerpo fue exhumado el 1º de septiembre de 1971, llevado a España y entregado a Perón en Puerta de Hierro, dos días después, por el embajador Rojas Silveyra.

Por pedido de Perón, Pedro Ara revisó el cadáver y lo encontró intacto; pero para las hermanas de Eva y el doctor Tellechea, que lo restauró en 1974, estaba muy deteriorado. Perón regresó al país con Isabel y José López Rega, pero sin los restos de Evita. Ya muerto Perón, la organización Montoneros secuestró el 15 de octubre de 1974 el cadáver de Aramburu para exigir la repatriación del cadáver de Eva. Isabel accedió al canje y dispuso el traslado, que se concretó el 17 de noviembre (día del militante peronista). El cuerpo de Evita fue depositado junto al de Perón en una cripta diseñada especialmente en la Quinta de Olivos para que el público pudiera visitarla. Tras el golpe de marzo de 1976, los jerarcas de la dictadura tuvieron largos conciliábulos sobre qué hacer al respecto. El almirante Massera, siguiendo su costumbre, propuso arrojar el cuerpo de Evita al mar, sumándolo a los de tantos detenidos-desaparecidos.¹⁴⁵

Finalmente, los dictadores decidieron acceder al pedido de las hermanas de Eva y trasladar los restos a la bóveda de la familia Duarte en la Recoleta. En la nota citada, María Seoane y Silvana Boschi le preguntaron a un alto jefe de la represión ilegal, muy cercano a Videla, testigo de aquellos conciliábulos: “¿Por qué urgía más a la Junta trasladar el cadáver de Evita que el de Perón?”. La respuesta del militar no se hizo esperar: “Tal vez porque a ella es a la única que siempre, aun después de muerta, le tuvimos miedo”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ María Seoane y Silvina Boschi, “El último viaje de Evita”, *Clarín*, 30 de julio de 1995.

¹⁴⁶ Idem anterior.

Bibliografía

BARRY, Carolina: *Evita Capitana. El partido peronista femenino*. Bs. As. Eduntref, 2009.

BARRANCOS, Dora: *Mujeres en la sociedad argentina*. Bs. As. Sudamericana, 2007.

DO SANTOS, Estela: *“Las mujeres peronistas”*, Bs. As., CEAL, 1983.

HALPERIN, Jorge: *“Las muchachas peronistas”*, Bs. As. Aguilar, 2009.

MAIN, Mary: *“La mujer del látigo: Eva Perón”*, Bs As, La Reja, 1955.

NAVARRO, Marysa: *Evita*, Bs. As. Corregidor, 1981.

PERÓN, Eva: *“La razón de mi vida”*, Bs. As., Peuser, 1951.

PICHEL, Vera, *“Evita Íntima.”*, Bs. As. Planeta, 1993.

Consulta a páginas de Internet.

VALCARCEL, Amelia y Bernaldo de Quirós, Del miedo a la igualdad, recuperado en: www.ciudaddemujeres.com-1993

Wils Obregón, María Emma, Feminismo y democracia, más allá de las viejas fronteras, recuperado en: www.biblioteca.hegoa.efaber.net,2007.

Felipe Pigna www.elhistoriador.com.ar

Evita. Un homenaje paródico.

Andrea Pontoriero

Nos interesa en este trabajo estudiar esas prácticas en las cuales se confunde al objeto con su imagen. Este no es un fenómeno solamente de la actualidad. En las culturas de la antigüedad cuando un grupo ganaba una guerra, una de las primeras acciones que llevaba a cabo era descabezar las estatuas de sus enemigos. Consideraban esta acción como una forma de debilitarlos. Cortando las cabezas de esas divinidades marmóreas, creían estar ninguneando a los héroes y dioses y de esta forma, operando en lo simbólico: se terminaba de someter a ese otro, dejándolo sin los valores, sin las creencias que marcaban y definían su identidad.

Podemos ver esta práctica en algunos episodios contemporáneos. Al estudiar el fenómeno del peronismo, la autora Marcela Gené (2005) comienza su tesis diciendo:

En 1955, el furor iconocasta de la Revolución Libertadora arrasó con los símbolos y las imágenes del peronismo, intentando borrar de la memoria colectiva todo vestigio que evocara la tiranía depuesta. Bustos y retratos de Juan y Eva Perón fueron despedazados, los escudos partidarios destruidos, los folletos y carteles, quemados. La misión patriótica exigía “ejecutar las esfigies” como exorcismo liberador de su potencial efecto taumatúrgico” (Gené, p. 11)

He aquí un ejemplo de esta antigua costumbre guerrera de confundir las imágenes con la realidad como si al destruir los símbolos del movimiento peronista se pudiese a su vez, destruir al movimiento en sí. Ahora bien, por empezar, no creemos que sea tan fácil destruir los símbolos. Se nota tanto en este accionar moderno como en el de los pueblos guerreros antiguos una cierta visión burda y literal de esta cuestión porque por más que se destruyan materialmente y se despedacen estatuas, se tapen paredes, se prohíban películas o directamente no se puedan nombrar a los líderes de un movimiento, el símbolo no opera solamente en esa dimensión material que se destruye sino que actúa más allá de esta, en otra instancia que no es tan fácil de destruir, porque es un entrelazado de prácticas, lugares, experiencias colectivas compartidas, en definitiva, una mística que va más allá de lo tangible y lo material.

En este trabajo analizaremos la recuperación de la imagen de Evita a través de procedimientos paródicos. Elegimos hacer esto porque su figura alcanzó un nivel simbó-

lico muy fuerte y rescatarla desde lo paródico, no es la forma más usual que se tiene para re- memorarla. Creemos, además, que el humor y la risa son las formas que lo popular ha encontrado para resignificar momentos o situaciones de opresión utilizando los dispositivos cómicos para poder reflexionar sobre la realidad adversa a la que por lo general es sometido por los sistemas de poder.

Tomaremos, para comenzar la relectura que realiza el artista Daniel Santoro sobre la imagen del peronismo en general y nos focalizaremos en su re-creación de la imagen de Evita en particular.

Para realizar nuestra lectura de esta resignificación, partiremos de la concepción de parodia en plantea Noé Jitrik (1993). Este autor discute la acepción de parodia solamente como una forma de tomarse en broma un texto. Si bien esta sería una de las definiciones posibles de parodia, él la identifica con la parodia “como pura diferencia”. En este caso, el texto paródico (texto B) hace un desfiguramiento burlón de un determinado texto A. Por ejemplo, el Quijote clausura, liquida al texto canónico de las novelas de caballería. Al burlarse de sus formas estilizadas, las destroza, las cierra. Pero, para Jitrik, hay otra forma menos común de entender la parodia que es la que nos interesa para analizar la obra de Santoro respecto a Evita y al peronismo. El autor plantea que podemos entender a la parodia como “producto de una interacción”, es decir, tenemos también un Texto B que parodia un Texto A, pero, lo que hace este texto paródico, no es burlarse, ni cerrar, ni destrozar a ese texto que está citando sino que, a través de esta nueva lectura que este Texto B plantea, se hace una “reapertura” de la significación de ese Texto A que, de alguna manera, funciona como un homenaje. Veamos cómo funciona en la obra de Santoro. Tomemos como ejemplo *Luto* (Santoro, 2005)



Luto (2006) Daniel Santoro

Aquí, Santoro no presenta la figura de Evita, pero alude a ella a través de la máquina de coser, presuntamente Singer que, a través de la Fundación, se le entregaba a las mujeres para que pudiesen trabajar en sus casas. Por la ventana se ven con una luminosidad destacable los edificios de la CGT y de la Funda-

ción, y bajo la aguja de la máquina de coser, una cinta negra a modo de cinta de Moebius. En esta obra, Santoro alude al trabajo, a la líder y al “luto infinito” por ella. Cuando Marcela Gené (2005) plantea que la “fusiladora”, intentó destruir las imágenes del movimiento, nos cuenta además cómo fue el proceso de construcción de los símbolos peronistas que contribuyeron a crear una identidad en los 10 años que se desarrolló como fuerza política y gobierno.



Estas imágenes que construyen la mística peronista, las encontramos en la gráfica que el movimiento y el gobierno utilizaron para difundir su obra. Tenían que ver con el trabajador, como sujeto del movimiento, en sus tres versiones: el descamisado (representado a partir de su vestimenta), el obrero industrial o el peón de campo, ligándolo con la modernización industrial o agropecuaria, y la tercera versión, en su faceta de persona más allá del trabajo donde se construye una imagen del obrero como persona de carne y hueso que se extiende a la familia. En *Luto* (Santoro, 2005) vemos una alusión a estos modelos, la máquina de coser tiene que ver con la mujer y su lugar en la familia trabajadora asociada con la Fundación. Y el trabajo aparece a través del edificio del ministerio que se ve por la ventana. Es una evocación de la figura de Evita, su rol en la Fundación y su trabajo para con la comunidad. No hay una intención burlona en este intertexto, más bien la cinta de luto evoca el profundo dolor que su muerte provocó en el pueblo que se había beneficiado con sus políticas.

Lo mismo sucede con *Heladera Siam Di Tella: argentina, noble y buena* (Santoro, 2002). Aquí ya aparece la imagen de Evita como si estuviera en un altar, el florero con la rosa nos remite al luto que se repite en las cintas negras en los brazos de los dos niños con sus guardapolvos blancos, símbolo de la escuela pública, de los hijos de los obreros que acceden a la oportunidad de un ascenso social a través de la educación. Por otro lado, la heladera funciona como un altar: es el peronismo, el bienestar para el pueblo que se asocia al lugar en donde se guardan y conservan los alimentos, pero también a la posibilidad de acceder a la tecnología moderna. Resulta interesante resaltar cómo este ícono de bienestar y de industria argentina es elegido también como un símbolo de la industrialización y el estado de bienestar por el grupo Fuerzabruta en el desfile del Bicentenario de 2010.



Evita protege al niño peronista
Óleo, 190 x 140 cm, 2002



Eva Perón concibe la República de los Niños
Acrílico, 190 x 140 cm, 2002

Santoro juega también con una imagen de Evita protectora. Esto podemos verlo en *Evita protege al niño peronista* (Santoro, 2002) donde se exalta la imagen de santa que protege a los niños peronistas de los oligarcas que acechan desde el exterior. En *Eva Perón concibe la República de los niños* (Santoro, 2002), se asocia una obra concreta del peronismo como es La ciudad de los niños con una idea de Evita madre: la creación ligada a la concepción materna. Una Evita que no fue madre en lo personal pero que puede ser madre de todos los niños a los que protege y les da derechos.



Eva castiga al niño gorila

Ácrilico y dorado a la hoja, 100 x 180 cm, 1999



Eva castiga al niño marxista leninista

Óleo, 110 x 180 cm, 2005

La contracara de esta Evita madre creadora, protectora y santa sería una Evita justiciera, que no sin cierta ironía ataca a los males que acechan al peronismo. También utiliza en estos casos a los niños, pero esta vez no pertenecen al movimiento, sino que personifican a los grupos que los atacan por derecha y por izquierda. En *Eva castiga al niño gorila* (Santoro, 1999) y en *Eva castiga al niño marxista leninista* (Santoro, 2005) se ve cómo Santoro construye la idea de derecha y de izquierda a través de los íconos arquitectónicos que los simbolizan y en el caso de la izquierda la ironía es más contundente ya que se la ve a Evita dándole nalgadas a un “niño bebé Lenin”.



Eva Perón y la mamá de Juanito en su último paseo
Óleo, 110 x 160 cm, 2004



1955
Acrílico y dorado a la hoja, 200 x 150 cm, 2000

Por último, tomemos cómo Santoro escenifica el terrible bombardeo a Plaza de Mayo. En *Eva Perón y la mamá de Juanito en su último paseo* (Santoro, 2004) utiliza varias iconografías. Por un lado se la ve a Evita caminando de la mano con una niña en guardapolvo blanco que está de luto. Santoro utiliza varias veces a la mamá de Juanito Laguna en sus pinturas. Alude al personaje de Berni dando por hecho que la madre era necesariamente peronista. Que se trata de su “último” paseo se ve en las escenas de muerte que están sucediendo en segundo plano. Las ubica en el espacio mítico de la plaza de Mayo, con su pirámide como ícono que resiste mientras los bombarderos terminan una vez más con la democracia y con el peronismo, que será proscripto. En la otra obra *1955* (Santoro, 2000) se ven las estatuas mutiladas de los líderes del peronismo, el escudo hundido, todo bajo el agua.

Esto es lo que intentó hacer la fusiladora, terminar con el movimiento ahogando toda su simbología. Pero como expresamos más arriba, esto no es posible, las prácticas sociales, las ideas, los derechos resisten, se manifiestan en la memoria. Las imágenes, el arte, a través de su lenguaje metafórico no nombra en la superficie lo que está prohibido pero re crea sus significaciones a través de la polisemia de la imagen y entonces eso que interesa enterrar, silenciar renace con más fuerza.



Hallazgo
Óleo, 50 x 70 cm, 2006

Queda claro cómo en la obra de Santoro, la apropiación paródica que se hace de la figura de Evita tiene la intención de un homenaje. Si bien encontramos elementos irónicos, estos se aplican a realizar una crítica sobre los detractores del peronismo y no sobre la figura de la líder.

Vamos a tomar ahora otra forma del humor: la farsa. Según Bentley (1964) la farsa tiene que ver con la violencia. Toma a Freud para sustentar la idea de que la función del chiste es la catarsis, es decir, un alivio. Los personajes farsescos son muy violentos, se pegan, se cachetean. Es muy común ver a los personajes de Chaplin pegándole a un policía, pero esa violencia produce gracia y alivio porque no trae consecuencias. En la vida real estas conductas no son toleradas, pero en el universo ficcional farsesco, los personajes que nos oprimen son castigados, apaleados, las tartas se estrellan en sus caras y todo esto sin que haya consecuencias sobre nosotros

[...] disfrutamos del privilegio de sentirnos en absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos por las criaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres [...] y sin hacernos cargo de la responsabilidad y sin sentirnos culpables (Bentley, p.14)

Aquí sí habría un deseo de escarnio, el propósito de destruir y mostrar, de despedazar y desnudar. La farsa, dice Bentley no puede consumarse sin agresión, en la superficie aparece simple y hasta casi infantil, pero en el fondo no lo es, está hablando de la opresión, de los oprimidos y de cómo se vengán a través del humor. Vamos a tomar para ver cómo funciona lo farsesco, un video del programa *Peter Capussotto y sus videos* en su décima temporada. En el *El Loco Evita*, el relator nos habla de la historia de “Enrique Lazuarte, un muchacho de barrio que era emprendedor, pero no había tenido la suerte de haber nacido en un hogar que le pudiera asegurar un futuro económicamente estable”. Con esta introducción se burlan de la idea de meritocracia y se denuncia a través del humor la desigualdad de clases. Aparece, contrastando con él el segundo personaje: “Ernesto Larrabazeteaga, oligarca insensible”. A este se lo muestra siempre de espaldas a cámara y hablando con la papa en la boca. Claramente hay una parodia en el sentido burlón del término en donde se satirizan las formas de hablar de las clases altas y sus prejuicios respecto de las clases populares. “Yo vivo en esta casa hermosa y lo tenía trabajando en el fondo asegurándome de que estuviera en las condiciones más espantosas”. Al mismo tiempo, vemos la mansión donde vive el oligarca y la habitación descascarada, húmeda y humillante en la que vive el trabajador. Todo esto se naturaliza en el discurso del personaje oligarca quien llama a su empleado y le dice: “Enrique, andá a comprar una docena de huevos caminando, acá a 15 cuadras. Pero quiero que los traigas de a uno. Pero antes traje un amigo para que se ría de que trabajás para mí limpiando a mano las palometas de mi calzoncillo, jajaja”. Aquí hay un proceso de hiperbolización de la humillación que sufre el trabajador por parte del oligarca. También se muestran otras humillaciones de otros trabajadores del barrio. Hasta que una tarde cuando Enrique se toma su “franco semestral” y camina por la avenida 9 de julio para conocer el Metrobús tiene una “epifanía”: se le rebela la imagen de Evita en el edificio del Ministerio de Desarrollo Social y lo anima para hacer una “revolución”. Le dice Evita: “¿hasta cuándo Enrique vas a dejar que vos y tus hermanos de clase sean pisoteados?” Enrique se reconoce como un pobre que tuvo la mala suerte de nacer así pero Evita le marca que está hablando con un discurso que no le pertenece: “la mala suerte es un invento de la oligarquía, sólo existen la justicia y la injusticia”. Enrique se vuelve entonces un justiciero: *El loco Evita*, una especie de superhéroe. Toma los atributos de Evita “su perfil histórico” dado por su pelo rubio y su rodete y acompañado por sus “cabecitas negras” (dos pajari-
tos cabecitas negras en una jaula) lucha por los desposeídos defendiendo a los humildes

y castigando a los oligarcas. Este castigo es farsesco, ejerce la violencia sobre los burgueses, vengando todas las injusticias que habían cometido y volviéndolas contra ellos.

Capussoto trabaja con los atributos de Evita, toma los elementos de su lucha y los utiliza para denunciar la opresión contra la que luchaba el peronismo en los 40 y que sigue siendo una realidad en la actualidad, porque la discriminación hacia las clases populares sigue existiendo y también los dispositivos de legitimación de la supuesta superioridad de las clases altas. Bajtín, toma a la risa popular como una forma de “rebajar” la cultura elevada que oprime al pueblo en la Edad Media y el Renacimiento. Capussoto rebaja a los burgueses a través de un proceso de hiperbolización, de caricaturización y de un lenguaje soez y escatológico, y de esta forma desarma los prejuicios y los preconceptos de las clases altas. Utiliza, al igual que Santoro los íconos del peronismo: llama a las cabecitas negras a lavarse las patas en la fuente; para vengarse de la “burguesa opresora” inventa una letra con la música de Evita, el musical. Todos los elementos están conjugados para causar risa, como dice Umberto Eco lo que genera humor es romper la regla, se decontextualiza para hacer reír. Esto provoca un alivio, es verdad, esta era la idea del Carnaval en la Edad Media y el Renacimiento según Bajtín: en medio de una sociedad tan regulada, se da al pueblo unos días de descontrol, de volver el mundo patas para arriba, un paréntesis de libertad a través de la risa, para luego volver al orden. Pero estas vivencias operan sobre el tejido social, tener la experiencia de otro orden posible, aunque sea efímero, permite reflexionar y pensar en las construcciones de otras realidades. Es por esto que nos interesa rescatar la función de la risa no solamente como una válvula de escape para luego volver a la opresión, sino en su calidad desmitificadora, como una forma de desnaturalizar verdades anquilosadas.

En este rescate de la figura de Evita desde la parodia, vemos cómo se le rinde homenaje, desde el humor, desde dos lenguajes visuales diferentes, la plástica, por un lado, con toda la carga que tiene de arte elevado y con sus prácticas legitimadas, Santoro utiliza el óleo y los museos para exhibir su obra; y por otro lado, el lenguaje audiovisual de la televisión claramente ligado a la cultura popular en los videos de Capusotto. Resaltamos cómo se re construye su figura mítica que actúa, como todo mito como modelo ejemplar en unas relecturas que mantienen con vida lo que en definitiva importa, que es la lucha por la ampliación de derechos.

Bibliografía

BAJTIN, Mijail (1994) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento : el contexto de Francois Rebelais*. Buenos Aires : Alianza

BENTLEY, Eric (1964) *La vida del drama*. Buenos Aires : Paidós

CAPUSSOTO, Diego (2018) *El loco Evita* recuperado en www.petercapusotto.tv/tag/temporada-10

ECO, Umberto (1999) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen

JITRIK, Noé (1993) *Rehabilitación de la parodia* en *La parodia en la literatura americana*. Buenos Aires: FFyLL. UBA

GENÉ, Marcela (2005) *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires. FCE

GRIFFA, Norberto (2019) *La lejana patria de la felicidad*. Recuperado en <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php>, 28/08/2019

LEBENGLIK, Fabián (2019) *Juanito Laguna era peronista*. Recuperado en <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php>, 28/08/2019

MORENO, María (2019) *Pintar por Perón*. Recuperado en <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php>, 28/08/2019

SANTANA, Raúl (2019) *Daniel Santoro: estética, historia y política*. Recuperado en <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php>, 28/08/2019

SANTORO, Daniel (2019) *Vacío y plenitud justicialista*.

La mamá de Juanito y una leyenda del bosque justicialista.

La cuestión racial. El peronismo como cosa de negros y el descamisado gigante. Recuperado en <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php>, 28/08/2019

El mundo después de la Segunda Guerra Mundial

María Rosa Figari

Laura Sacchetti

Terminada la Segunda Guerra Mundial se pasó a un período en el cual los riesgos de un nuevo conflicto permanecían latentes. Los países centrales ya no iban a permitir agresiones en sus territorios, comenzó una etapa en que la violencia entre las grandes potencias se exportó al Tercer Mundo. Corea, Indochina y Argelia se convirtieron en sitios conflictivos, consecuencia de las nuevas maneras de reparto del poder.

La aparición de nuevas naciones marcó el fin de la colonización europea y el inicio de una presencia política que cambiaría la imagen del mundo. En 1955 se reunieron en Bandung (Indonesia) representantes de 29 Estados independientes asiáticos y africanos y la consigna fue no invitar a ninguna potencia “blanca”. Estos nuevos estados se declararon “No alineados”, denunciaron el subdesarrollo al que los había condenado su condición de colonias y reclamaron su derecho a participar del juego político mundial.

Mientras tanto en China, Mao Tse Tung había iniciado una revolución que transformaría la vida de 800 millones de habitantes. Estados Unidos inició una estrategia de alianzas que le permitiera contar con fuerzas de apoyo en distintas zonas del mundo. Así surgió la Alianza para el Progreso para América Latina, el Pacto del Atlántico Norte (OTAN), el Pacto con Japón y Filipinas (SEATO), Pacto de Bagdad con Irán, Irak y Pakistán. A pesar de estas alianzas el peligro de un enfrentamiento con la URSS originó una caza de brujas bajo el influjo del senador Mc Carthy. La obsesión de los espías comunistas conmovió a la sociedad toda manifestando actitudes de persecución que se ensañaron específicamente con el campo de las artes. Queda como testimonio la obra de Arthur Miller *Las brujas de Salem*.

Las alianzas de posguerra fueron dibujando claramente dos campos, por un lado los países que habían firmado tratados con Estados Unidos y por otro los nucleados a través de los pactos que opuso la URSS, como el de Varsovia de 1955, que garantizaba una alianza militar con los países de Europa oriental.

La política de Washington para el hemisferio consistió en el apoyo a regímenes dictatoriales como el de Anastasio Somoza en Nicaragua y Fulgencio Batista en Cuba y en la promoción del derrocamiento del guatemalteco Jacobo Arbenz, cuyo gobierno fue acusado de comunista. La Guerra Fría significó una intervención clara de Estados Unidos en América Latina, especialmente en el Caribe. De allí la importancia histórica y estratégica de la revolución llevada a cabo por un grupo de jóvenes a las órdenes de un abogado, Fidel Castro y un médico argentino, Ernesto Guevara.

Muchos de los líderes latinoamericanos venían de la universidad, comenzando por Fidel Castro. Fueron décadas en que se produjo el ingreso masivo por parte de la clase media baja a una educación superior, lo que marcaría sus vidas y las de sus naciones.

En Argentina donde las clases medias ya habían accedido a la universidad en décadas anteriores, la población estudiantil se duplicó.

En Méjico pasó de 76.000 en 1960 a 247.000 en 1970,

En Brasil, de 95.000 en 1960 a 430.000 en 1970.

En Perú, 16.000 en 1950 a 246.000 en 1980.

En Chile, de 9.000 en 1950 a 120.000 en 1970.¹⁴⁷

Especialmente las universidades recién abiertas fuera de las ciudades capitales se transformaron en centros de fermentación política y cultural: Puebla y Sinaloa en Méjico, Ayacucho en Perú, Concepción en Chile, fueron focos de activismo político.

Cuando en 1968, como un eco de los disturbios del mayo francés, ganaron la calle los estudiantes mejicanos, el gobierno respondió con una feroz represión. A partir de ese año se generó en Chile el movimiento popular que llevó a Salvador Allende a la presidencia en 1970. Los Tupamaros uruguayos fueron producto de la nueva universidad: millones de estudiantes latinoamericanos ingresaron a estas instituciones buscando respuestas a preguntas que eran genuinas de su generación. Encontraron respuestas en las enseñanzas, escritos y prédicas de cientistas sociales, en las novelas del llamado “boom literario latinoamericano”, en los poemas de autores como Violeta Parra, Víctor Jara,

¹⁴⁷ Datos extraídos de Castañeda, Jorge: *Utopia unarmed. The Latin American Leith alter the Cold War*. Vintage Books, New York, 1994.

Chico Buarque, Alfredo Zitarrosa. Surgieron líderes a nivel continental entre los que el Che Guevara es el más destacado, Camilo Torres en Colombia, Marighela en Brasil...

Coincidiendo con el auge de la militancia universitaria se publicaron y leyeron libros en escalas sin precedentes. 1968 señala también el punto máximo de los cambios en el estilo de vida, nuevas formas de compromiso social, nuevos estilos culturales, que se dieron en todo el continente. Los jóvenes incorporaron conceptos políticos en su cotidianeidad, todo el ambiente cultural se movilizó. En literatura, artes, música, teatro, en los códigos sexuales las clases medias urbanas asistieron a una enorme transformación. Muchos movimientos populares se aliaron en la búsqueda de caminos alternativos. La tendencia general no fue integrarse a los partidos de izquierda tradicionales sino conformar movimientos de base: coaliciones surgidas desde la sociedad civil. Grupos de iglesia, influidos por el Movimiento de Sacerdotes Tercermundistas que se conformó a partir de la Conferencia Internacional del Episcopado Latinoamericano reunida en Medellín en 1968, sindicatos, intelectuales, organizaciones campesinas, grupos estudiantiles, todos ellos desarrollando actividades que los alejaban de los partidos políticos tradicionales: su fuerza provenía de los lazos con los movimientos de base, de un nuevo lenguaje político, de un nuevo horizonte de expectativas...

En Argentina, el gobierno militar de Onganía, que había depuesto al presidente Arturo Illia, elegido democráticamente, proclamó la necesidad de erradicar los brotes guerrilleros y la amenaza de insurrección izquierdista. Los partidos políticos fueron prohibidos, se intervinieron las universidades (Noche de los Bastones Largos) y se ejerció una censura sobre todos los campos públicos y privados. Sin embargo, la represión sólo sirvió para que se gestara silenciosamente una rebeldía que tres años después del golpe de Onganía demostró con el Cordobazo que el país cuartel no era el modelo que deseaba la mayoría. Como parte de la política represiva, en 1967 se excluyó del repertorio del Teatro Colón la ópera *Bomarzo* con música de Ginastera, basada en la novela de Manuel Mujica Lainez; se prohibieron películas como *Blow up* de Antonioni, realizada sobre un cuento de Julio Cortázar; se quemaron libros por inmorales o comunistas, entre ellos las obras de Marx y Engels y novelas de ciencia ficción. El episodio que desató la masiva respuesta de la sociedad fue el aumento en los comedores universitarios: Corrientes, La Plata, Rosario, Tucumán fueron escenarios de violentas jornadas, aunque Córdoba iba a ser el escenario principal. A partir de la detención del líder de la CGT de los Argentinos,

los trabajadores agremiados y los estudiantes decidieron un paro general y la resistencia al gobierno.

Si en América Latina el hecho más significativo de la década fue la revolución cubana, en el mundo tuvo similares repercusiones la guerra de Vietnam. La generación de norteamericanos en condiciones de ser movilizados se oponía a entregar sus vidas en un conflicto bélico que convertía a su país en una potencia imperialista en contra de un pueblo luchando por su soberanía. Las manifestaciones anti Vietnam iban en aumento desde los primeros ataques norteamericanos. El movimiento hippie tuvo un rol destacado en esas luchas: sería injusto limitar el movimiento a una revolución sexual y estética: el movimiento estaba políticamente comprometido contra la guerra. Creían en el cambio social a partir de comunas igualitarias. Eran los jóvenes nacidos del *baby boom*, de los inicios de la sociedad de consumo. Les tocó crecer en un mundo en cambio dentro de una sociedad profundamente conservadora. Fueron quienes enarbolaron principios de amor y paz, la última generación antes de la siguiente crisis, que desató el cinismo y el conformismo.

La Plaza de Mayo *Espacio mítico y ritual.*¹⁴⁸

Prof. Maria Rosa Figari.



Antigua Plaza de Mayo

El objeto de esta ponencia está vinculado a los estudios que venimos realizando desde la Cátedra de Mito, Celebración y Ritual del Postgrado de Lenguajes Artísticos Combinados.

Me propongo demostrar que La Plaza de Mayo puede ser leída como un espacio ritual, de cruce de lenguajes, que en la dimensión temporal se enlazaría con el nacimiento de nuestra nacionalidad latinoamericana. Precisamente, la ciudad y su plaza en América se constituyen ante nosotros como sujeto de la Historia. Las prácticas que se desarrollan allí revelan a la sociedad toda.

Creo que toda forma de expresión cultural e intelectual incluye modalidades discursivas y no discursivas. Las formulaciones discursivas reenvían a los recursos disponibles (conceptuales, lingüísticos, técnicos) socialmente determinados, o sea, las condiciones de posibilidad de la producción de los discursos. El campo discursivo no es un campo totalmente libre. Sus actores tienen posibilidad de inventar. Hay una especie de libertad, pero no es una libertad total, nadie puede controlar todas las implicancias de sus expresiones una vez pronunciadas.

¹⁴⁸ 3er. Simposio de Lenguajes Artísticos Combinados. 2009.

Por otra parte, la sociedad no es un juego retórico. No posee un lenguaje unitario. Se compone de un número de lenguajes que asumen maneras muy complejas y que no remiten solo a lo lingüístico. Las estrategias discursivas reenvían a estrategias sociales. Esto incluye discursos, manifestaciones, instituciones públicas. Así se conformaría una historia social que no nos remite sólo al concepto de opinión pública, sino también a las construcciones intelectuales que dieron coherencia a esa opinión como fenómeno social. Los rumores públicos, las producciones institucionales y las extra institucionales, entran en interacción. Las formas portan enunciados que son sus mismas condiciones de apropiación, de interpretación y de uso.

Esto reenvía a dos epistemologías: por un lado, la de la persuasión, conjunto de pruebas que deben preparar la convicción y que no tienen otra validez que su eficacia. Por otro lado, la de la demostración que tiene que ver con un razonamiento deductivo a partir de cierto número de premisas. La primera, la de la persuasión, tiene que ver con el arte de la retórica. Por oposición la segunda, la demostración, establece a través de axiomas o principios la irrefutabilidad de la verdad deducida mediante un razonamiento riguroso.

(...)” *No era una plaza cualquiera; era la plaza principal, la plaza mayor, la plaza histórica de Buenos Aires. Su ágora, su foro, su proscenio (...)*”. Enrique Larreta, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*.

Cuando Don Juan de Garay fundó Buenos Aires en 1580, tomó los recaudos que, de acuerdo a la antigua tradición romana debían llevarse a cabo para fundar una ciudad. Fundar una ciudad constituía un acto de creación. Para hacerlo era necesario cumplir con determinados pasos que estaban descriptos a manera de ritual. La tradición etrusca nos cuenta a través de sus libros sagrados cómo debía llevarse a cabo la fundación de una ciudad. Los libros sagrados que contenían los principios religiosos se dividían en tres series:

- ***Libri haruspini*** que versaban sobre el arte de examinar las entrañas de las víctimas sacrificales.
- ***Libri fulgurales*** que contenían la doctrina del rayo.

► ***Libri rituales***, los mas extensos, donde se hallaban reunidos un conjunto de preceptos relativos a la vida de los estados y los individuos, el modo de creación de ciudades y templos.

En los ***Libri rituales***, estaban incluidos además los ***libri acheruntici***, similar al libro de los muertos de los egipcios; y los ***ostentaria*** que comprendían una serie de estudios acerca de los distintos prodigios.

Si bien los libros sagrados enseñaban la doctrina relativa a la fundación de ciudades y de los templos, así como también la organización del mundo humano y celeste, era atribución del colegio de sacerdotes especializados la tarea de investigar e indicar los procedimientos que debían llevarse a cabo para tener y conservar la buena voluntad divina.

Fundar una ciudad tenía entonces un carácter sagrado. Por lo tanto, es necesario señalar que toda la cultura romana posterior partió de un mito fundacional. Precisamente, el mito por todos conocidos de Rómulo y Remo poseyó la característica fundamental de legitimar las conductas humanas y organizar la cosmogonía romana en torno al mismo.

Mito sobre la fundación de Roma

El mito narra la historia de dos hermanos Amulio y Numitor. Según la tradición serian descendientes del héroe troyano Eneas, quien luego de sobrevivir a la Guerra de Troya, parte al norte de Italia con el resto de las familias troyanas sobrevivientes. En el norte de Italia fundan las primeras aldeas etruscas. La ciudad de Alba Longa es el lugar donde moran los dos hermanos. Amulio destrona a Numitor y lo encarcela. Para asegurar de que su hija Rhea Silvia no tenga descendientes, la consagra a los dioses convirtiéndose en una virgen vestal. Sin embargo, el Dios Marte desciende del cielo y engendra en ella a los gemelos Rómulo y Remo.

Estos niños crecen separados de su madre, quien los pone en una cesta y le pide a un pastor que los lleve y los abandone a orillas del río Tiber. En una de las crecientes del río, los niños quedan en la orilla, debajo de una higuera y allí los descubre una loba que los amamanta. Tiempo después unos pastores los rescatan y los ponen a salvo. Cuando crecen los niños se entretienen con diversiones un tanto violentas, por ejemplo, persiguen a los pájaros y los matan con sus honderazos. Los pájaros les piden que cesen de

matarlos y que canalicen su violencia en el rescate de su abuelo que está preso en Alba Longa. De esta manera descubren su origen e inmediatamente cobran venganza hacia su tío Amulio. Logran rescatar a su abuelo Numitor, y éste le indica que vayan a fundar una ciudad cerca del lugar donde fueron rescatados. Siguiendo las directivas de su abuelo llegan al Tiber y eligen los Montes Palatino y Aventino buscando un lugar. En una de las colinas Rómulo le pide a los dioses que le indiquen cuál de ellos será el fundador y regente de la nueva ciudad. Rómulo se instala en la cima del Palatino y espera el augurio que le darán las aves. Cuenta doce volando sobre su cabeza. A su vez Remo se instala en el Monte Aventino y cuenta seis aves sobrevolando su cabeza. La decisión de los dioses es clara. Rómulo será el fundador. Para ello debe cumplir con el rito de la cuadratura. Deberá trazar con su arado un surco, delimitando la nueva ciudad. Mientras Rómulo esta fundando ritualmente la ciudad, su hermano salta por encima del surco, violando el rito fundante y ante tal actitud, su hermano lo mata. *ASI PERECERAN TODOS AQUELLOS QUE QUIERAN VIOLENTAR A ROMA.*

Tras fundar la ciudad y asesinar a Remo, Rómulo se encuentra solo. La ciudad paulatinamente se irá poblando con varones que huyen de otras ciudades, alguno de ellos ladrones y malhechores. Rómulo entiende que para adecentarlos es necesario traer mujeres. Por lo tanto llegan a la aldea vecina de los sabinos y raptan a sus mujeres. El rapto se hace por la noche cuando los romanos amigablemente ponen borrachos a sus enemigos. Por la mañana los sabinos intentan rescatar a sus mujeres. Declaran la guerra a Roma. Sin embargo, son las mujeres las que logran parar la guerra convenciendo a los sabinos que ya en sus vientres se ha mezclado la sangre de sabinos y romanos. De esta manera se renuncia a la guerra y los vecinos quedan al amparo de Roma en buena vecindad.

Hasta aquí el somero relato de la fundación mítica de Roma.

Ceremonia de Fundación.

Cada vez que los romanos se disponían a fundar una ciudad se remontaban a este mito y realizaban ceremonias de carácter sagrado que llamaban “*inaugurado*”.

Antes de trazar el perímetro, el augur consultaba los presagios para comprobar si el lugar elegido era aprobado por los dioses. Luego se cavaba una fosa en forma circular, donde eran arrojadas las ofrendas de tierra del lugar de procedencia de los fundadores,

luego se cerraba poniendo encima una piedra en forma cuadrada. A la hora de delimitar el perímetro, se utilizaba un arado de bronce tirado por bueyes blancos y se trazaba el surco originario ***Sulcus primigenius*** donde luego se levantaría la muralla. Se dejaba una franja de tierra fuera de la misma que se consideraba espacio sagrado donde habitaban los dioses, llamado ***pomerio***.

A continuación, con un aparato de medición, llamado ***groma***, se trazaba una cruz en círculo. El trazo que iba de norte a sur se denominaba ***cardo maximus*** y el que iba de este a oeste se denominaba ***decumanus maximus***. Estos dos trazos formaban las calles principales, y darían a las cuatro entradas de la ciudad. La ciudad, de esta manera, quedaba dividida en cuatro sectores: ***dextra, siniestra, antica*** y ***postica***, división que recibía el nombre de ***limitatio*** dentro del ritual que analizamos.

Las dos calles anteriores daban origen a las demás parcelas, de forma cuadrada o rectangular llamadas ***insulae***, donde se edificaban las viviendas y los edificios públicos, entre las cuales se dejaban intervalos de determinada anchura, marcando así las calles secundarias. De acuerdo con el ancho de las ***insulae***, la disposición podía ser: ***per strigas*** (si el largo era paralelo al ***cardo maximus***) o ***per scamna*** (si el largo era paralelo al ***decumanus maximus***).

A la hora de elegir la ubicación del núcleo urbano, uno de los intereses era la disposición del agua en fuentes y manantiales próximos que serían transportados por canales subterráneos o acueductos. Eran valoradas las ventajas topográficas como colinas o terraplenes que abarataban los costos para la edificación de teatros o anfiteatros.

Por último, las ciudades se disponían de esta manera:

“(...) En el centro se situaban los edificios públicos, las oficinas, la basílica, que se utilizaba para las reuniones y como sala para los tribunales de justicia, a veces una biblioteca, siempre un templo, y el espacio abierto del foro por sus columnatas. (...)”¹⁴⁹

Esta línea de pensamiento, esta forma de ritualizar la fundación de ciudades, se instauró a lo largo del Mediterráneo, a través de las conquistas de territorios por parte de los romanos con el fin de expandir su imperio.

¹⁴⁹ Barrow. *Los romanos*, Pág.135

Fundaciones de ciudades americanas

Así mismo, se transforma paulatinamente en un modelo de legitimación a seguir a partir de la conquista española en América.

Colón comienza a fundar los primeros asentamientos en las llamadas “Indias Occidentales” en 1492. En ese año se lleva adelante la primera ley que regulaba los nuevos asentamientos. Se llamo “*organización territorial colombina*”, y se estableció a través de las Capitulaciones de Santa Fe, firmadas por Colón y los Reyes Católicos.

No debe extrañar, por lo tanto, que, en toda América Latina, nos encontramos con ciudades fundadas de la misma manera y con las mismas normas regulativas.

Fundación de Buenos Aires

El 29 de mayo de 1580, Don Juan de Garay llegó a la Boca del Riachuelo. Provenía de Santa Fe, donde en 1573 había fundado la Ciudad de Santa Fe. Consta en varios documentos históricos, que el sábado 11 de junio de 1580, Don Juan de Garay funda la Ciudad de la Santísima Trinidad en el Puerto de Santa María de los Buenos Aires, llevándose a cabo todas las formalidades requeridas para tan solemne acto.

Los poderes que tenía el fundador, la toma de posesión del terreno donde debía levantarse la ciudad, el nombre que le dio a la nueva población, la plantación del rollo, todo ha quedado consignado en el acta que en dicho día levantó el Escribano Pedro de Xerez.

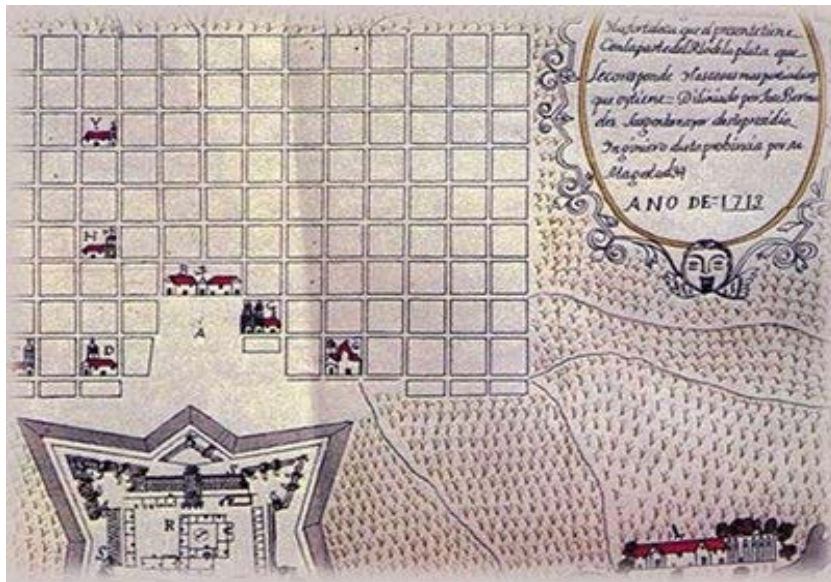


Plano de Buenos Aires, 1750

La ciudad se funda teniendo en cuenta como punto de partida la Plaza Mayor, en cuya cabecera se va a levantar el Fuerte sobre el Río de la Plata, separado de dicha plaza por un foso de Defensa que por lo general permanecía seco.

Las calles partían entrecruzándose en ángulo recto. En el Norte, la actual Perón, llamada Cangallo, y también La Merced.

En el Sur, la calle Méjico que era denominada San Pablo, por el Oeste la de San Buenaventura que, dividida en dos, formo la calle Salta y Libertad. Fuera de esas calles, las casas aparecían diseminadas, aisladas unas de otras por solares vacíos desprovistos, de todo sentido urbano hasta 1810.



Durante el ritual, Don Juan de Garay planto el árbol de la justicia o símbolo de la ciudad y blandió la espada en las cuatro direcciones y luego repartió las tierras. Destino a la Plaza publica un cuadrado de 140 varas de lado, llamándola Plaza Mayor o Plaza Grande. Alrededor de la Plaza Mayor, se destinan solares para la iglesia, y el Ayuntamiento. El ritual se había consumado.





Las Fiestas Mayas.

Señala Roland Barthes, que el espacio humano en general y no solamente el urbano, ha sido siempre materia significativa. La manera de concebir una ciudad, puede leerse como una inscripción del hombre en el espacio. De esta manera, podríamos decir que la Plaza constituyo en su momento un espacio urbano que a lo largo del devenir histórico fue transformándose

El centro urbano de la ciudad fue epicentro de múltiples sucesos y acontecimientos que jalonaron nuestra historia. Pero precisamente y paralelamente al tiempo histórico, la plaza adquirió dimensión mítica cuando el tiempo mítico irrumpió en ella. La misma se convirtió en un escenario ritual, como una especie de tablado a la manera teatral donde se desplegó una determinada actividad. Dicho escenario contuvo en si mismo la cuota de sacralidad necesaria para que los actores irrumpieran en la escena, representando cierto papel. El papel del pueblo, el pueblo ***“quiere saber de que se trata”***, el 25 de mayo de 1810.

De esta manera, los sujetos sociales irrumpen en el espacio público, re-presentándose en el mismo vistiendo el atavío del pueblo, como si fuesen actores que vistiendo sus trajes se convierten en el personaje “pueblo”. Los actores sociales así se apropian del es-

pacio urbano que transitan diariamente y lo convierten en un espacio ritual donde el tiempo mítico plantea secuencias cíclicas de eterno retorno.

La apropiación del espacio urbano para convertirlo en espacio ritual, se ha dado cíclicamente en nuestra historia argentina.

Es necesario entonces pensar que Buenos Aires fue fundada a partir de un ritual, que ese espacio sagrado que constituyó la Plaza es y sigue siendo un lugar de encuentro donde los argentinos nos manifestamos, irrumpiendo en el espacio y en el tiempo sagrado, el tiempo del comienzo.

Tal vez el acontecimiento que nos marca como país es el 25 de mayo de 1810. Si tomamos Mayo como el ciclo inaugural de una peripecia a la cual no dejamos nunca de remitirnos, veremos que la misma se constituye en una necesidad constante de retorno al origen, al *illo tempore*. Necesidad de volver al espíritu de Mayo para celebrar, para peticionar, para gritar, para cantar, para decir “**si este no es el pueblo, el pueblo dónde está**”.

Vemos como la Plaza Mayor se constituye como un módulo de estructura urbana de las ciudades en América Latina, con especial énfasis en la de Buenos Aires, que es la que estamos analizando.

Como ya dijimos, en la Plaza Mayor se realizaban todo tipo de ceremonias, desde las procesiones religiosas reguladas por el calendario católico, el Paseo del Real Estandarte para garantizar la solemnidad de la vida colonial. A lo político y religioso se sumaba lo económico. Servía también la plaza, para el mercado donde se vendían las frutas y verduras frescas de las chacras vecinas, el pescado recién traído desde el río de la Plata, la venta de gallinas, pollos y perdices, además de los servicios alojados en la Recova de sastres, zapateros, artesanos y todo tipo de vendedores ambulantes.

Antes de 1810, era la Plaza también un centro festivo. Las corridas de toros (que duraron poco tiempo), el juego de cañas, el juego del pato, el juego de bochas, los músicos, el repique de campanas, los arcos triunfales los volatineros, los palos enjabonados, las máscaras, etc.

La cotidianeidad nos permite analizar una diversidad que garantiza variados recorridos. El tiempo mítico irrumpe el 25 de mayo de 1811 cuando la Junta de Gobierno

Patriótico decidió festejar el aniversario de la Revolución con las llamadas Fiestas Mayas.

Se sabe, por las crónicas que las fiestas duraron cuatro días. Eran esos días de regocijo donde participaba un amplio espectro del abanico social. La concurrencia cantaba el Himno a la salida del sol y la atmósfera se cargaba de sonidos musicales que las bandas de músicos dejaban fluir. Los aplausos, las salvas de cañón y el repique de campanas transportaban a los actores al tiempo mítico. Desde la Catedral se ofrecía el Te Deum de acción de gracias y los militares en formación desfilaban ante un público jubiloso que conmemoraba el nacimiento de la Patria.

El 25 de mayo de 1811 se mezcla lo nuevo con lo viejo. Está presente en la plaza, el homenaje a Buenos Aires como la aurora de la nueva patria, la invocación a un proyecto de libertad americanista, sumado al peso de las tradiciones coloniales. La nueva liturgia incluía el paseo del Estandarte, el Te Deum que ofrecía la Iglesia con presencia activa en el espacio ritual. Lo viejo aparece reflejado en las diversiones. Ya no corrieron los toros, pero sí hubo recitados, palo enjabonado y volatineros. Por mucha organización militar y religiosa que hubiera, la presencia del pueblo estaba garantizada, fuera de si y al mismo tiempo hermanadamente. Los actores sociales irrumpieron dando muestra de una cohesión en si misma.



Ante semejante festejo, el Cabildo de Buenos Aires decide construir una Pirámide con el fin de establecer un recordatorio del primer grito de **Libertad**. Este tótem conmemorativo sentaba un precedente que llegaría a nuestros días, la “**nueva elevación**”; el primer monumento porteño conllevaría la connotación de la fiesta y al mismo tiempo se insertó en él, la naciente ciudadanía americana. Mayo será entonces el mes de la fiesta, el mes de América, el mes del pasado indígena, el mes del aniversario.

Los orígenes colectivos se fabrican con los elementos rituales conocidos a los cuales se les incorpora lo nuevo. La necesidad de inscribir a la Patria en la nueva genealogía nos llevó a reivindicar nuestra herencia pasada común, donde el español se encuentra con el indio. No es casual que, en el teatro, Juan Ambrosio de Morante escribe y estrena dos piezas dramáticas, una titulada “**El 25 de Mayo**” y otra “**Tupac Amaru**”. Sumado a que ya se había representado oportunamente la tragedia “**Sirio**” de Labarden que cuenta la historia de un cacique enamorado de Lucia Miranda, dama española.

Los emblemas patrios, los símbolos nacionales, la bandera, la escarapela y el himno, vinieron a reemplazar los emblemas del antiguo orden colonial. Su uso ya sea del canto, como de la marcha militar o del paseo con el estandarte fueron de uso performático. Cumplieron con la tarea de sustitución necesaria dentro del ritual, pero afianzaron la nueva sacralidad patria.

Las leyes y decretos que se establecieron para regular las celebraciones tienen una connotación de transferencia de lealtades, con el fin de sustituir la figura del Rey Fernando VII por la nueva Junta de Gobierno Patrio. El cuerpo místico del rey, la inmortalidad de la realeza, se vio sustituida por el nuevo gobierno. A manera de simulacro fue necesario restituir los sagrados elementos de la liturgia con el fin de lograr la repetición del tiempo cíclico. El reemplazo del Real Estandarte por los colores celestes y blanco de la escarapela, la bandera con los colores del cielo, la invocación de la libertad y *el nacimiento de una nueva y gloriosa nación que se alza triunfante en la faz de la tierra*, a la que hace mención el Himno Nacional. Todo ello contribuía a afianzar los elementos básicos del nuevo esquema ritual.

Por otra parte, en el afán de regular la fiesta, el gobierno decide que sólo podrían ser admitidas en la plaza las “**personas blancas vestidas de frac o levita**”, los habitantes de los suburbios no acatan el orden político e irrumpen y se apropian del espacio los “**hombres de poncho y chiripa**” (Asonada del 5 de abril de 1811). Esta invasión rústica y plebeya va a ser una constante en la historia argentina. A su vez va a for-

mar parte de la liturgia, experimentando que ningún poder político o civil puede regular el acto mítico. La sacralidad del mismo no puede ser regulada por sectores ajenos. Los fuegos de artificio, la decoración de la Plaza, la participación de los vecinos adinerados y de la *chusma* de los suburbios generaban una polifonía que contribuía a afianzar los componentes del rito.

Las demostraciones patrióticas colectivas de la primera mitad del siglo XIX nos devuelven sin duda, una imagen matizada, donde confluyen todos los actores sociales, los hombres de levita y frac y los de poncho y chiripa.

Aún en los teatros, la prensa de la época nos remite a que asisten a las funciones teatrales, hombres de color, marineros y toda clase de comerciantes y además los esclavos. Paulatinamente para ahorrar la incomodidad de los sectores pudientes, los teatros y clubes porteños van a limitar o seleccionar la entrada de grupos no deseables.

Sin duda esta situación va a afianzar la apropiación del espacio público de la Plaza para poder expresarse sin distinciones. La fiesta, los bailes, juegos y entretenimientos se tornan populares e igualitarios. La elite, paulatinamente va a generar mecanismos de diferenciación para forjar nuevos espacios privados y semiprivados.

Esta diferenciación cultural entre la elite y el pueblo va a ser también una constante en nuestra historia.

Durante el periodo rosista (1830-1852) la Plaza de Mayo presenció distintos tipos de manifestaciones. Se la llamó la *Plaza mazorquera*. En la misma, se ajusticiaba a los traidores y se había instalado incluso la Horca. Aun así, los festejos de mayo y los julianos seguían realizándose. A la bandera argentina se le agregó otro estandarte de color rojo punzó, como símbolo de la Libertad y la Gloria. Un periódico inglés de la época nos remite al festejo del 25 de mayo de 1838, comentando que unas 600 parejas de los hijos negros de Adán, cantaban y danzaban en la Plaza divididas según sus “naciones”, acompañados por el sonido de los instrumentos musicales africanos. La presencia de los negros en las celebraciones nos resulta altamente significativas en este período, y la bibliografía da cuenta de ello.

Adentrarse en los tiempos de evolución y cambios de la Plaza de Mayo nos llevaría mucho más que este trabajo, sin embargo, podríamos decir que el período de la “Organización Nacional”, corresponde a una necesidad de esforzarse por crear un pasado de grandeza, donde debe desdibujarse lo colonial, lo provinciano y “los tiempos oscuros del

rosismo” iluminando la gloria del pueblo argentino, encontrando un nuevo amanecer con un “cielo claro y luminoso”. Esta obsesión de los círculos poderosos seguiría hasta bien entrado el siglo XX, yo diría que tal vez hasta 1945, cuando un nuevo protagonista del ritual, entra en la historia.



La Plaza, de esta manera, ratifica constantemente su centralidad por el mismo movimiento por el que se transfigura en su apariencia. Partiendo de Mayo cada nueva apropiación de la Plaza, cada nuevo suceso (la de 1890, la de 1945, la de 1955 con los bombardeos, la del 12 de junio de 1974, las de las Madres, la de la Pascua de 1987, la del 2001) será un clamor, una llamada, un grito, un festejo una alegría, un encuentro, un desencuentro.



La metáfora escenario, de raigambre teatral, puede aludir a la idea moderna de representación política, pero la Plaza no es sólo un lugar de manifestantes con reclamos políticos, es mucho más que eso, es también un lugar para la fiesta popular.

Hay una Plaza cotidiana, la Plaza de la gente que la transita, los empleados de las oficinas, los bancarios, los turistas. Durante el día miles de personas la atraviesan, toman sol, llevan sus viandas para almorzar. Aparecen los vendedores ambulantes, las palomas, los carritos que venden maíz para darles alimento, los vendedores de cintas argentinas y escarapelas que son vendidas muchas veces a los mismos turistas. Por la noche, o los fines de semana, cuando no hay actividad comercial y bancaria, queda en silencio, descansa. Reposa hasta retomar la rutina de los días de semana.

Hay una Plaza Mitológica cuando la presencia popular irrumpe, se apropia de ella, comienza el ritual y culmina con la fiesta. Dicha irrupción no tiene necesariamente organicidad ni móviles políticos. La multitud tiene presencia activa, el ciclo vuelve a comenzar.

La Plaza para un americano de herencia hispánica, tiene un carácter imperativo. Lo interpela. La imperiosidad de la imagen lo obliga a reconocer la plaza como su espacio. Frente a ella recibe a manera de invitación la conminación de nombrar al objeto. Tiene las características de un mito, al decir de Rojas Mix. Un mito que ejerce una función política mitificando al que lo consume: al usuario. El objeto plaza, se crea para él en un objeto mágico. Entonces él, se crea en relación con el objeto. Su americanidad se acuña en esa dialéctica. En este sentido la imagen de la plaza es polisémica y polifónica, con múltiples voces que provienen de los distintos lenguajes: visual, sonoro, corporal y sus cruces.

La Revolución de Mayo entonces, es un mito fundacional en la historia argentina. Aunque pareciera ser soslayado por muchos historiadores que consideran que la historia está escrita de una vez y para siempre, sin embargo el tiempo mítico irrumpe en el tiempo histórico y al decir de Fernando Braudel, en el tiempo largo, en la “*larguísima duración*”, podemos re-pensar y volver a escribir nuestra Historia para afirmar nuestra identidad cultural nacional, enlazada al contexto latinoamericano.

BIBLIOGRAFIA.

- BARTHES, Roland: *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003
- CAMPBELL, Joseph: *El poder del mito*. Barcelona, Emece, 1991.
- CHARTIER, Roger: *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1998
- Escribir las prácticas- Foucault, de Certeau, Marin*, Bs. As., Manantial, 1998
- El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2000
- DE LAFUENTE MACHAIN, Ricardo: "La Plaza trágica". Cuadernos de Buenos Aires. Bs. As. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1973.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona, Labor, 1992.
- ELIADE, Mircea: *Herreros y Alquimistas*. Madrid, Taurus, 1959.
- ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- ELIADE, Mircea: *Tratado de Historia de las religiones*. México, FCE, 1972.
- ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1974.
- FIGARI, María Rosa: *Los nuevos dioses del olimpo televisivo*. Buenos Aires, ler. Simposio de Lenguajes Artísticos Combinados. Departamento de Artes Visuales. IUNA, 2006.
- FIGARI, María Rosa: *Los nuevos dioses del olimpo televisivo*. En Revista Kepes, nro. 3. Manizales Colombia, 2007.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos: *Construir el Estado, inventar la Nación*. Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- GOLDMAN, Noemí: *El discurso como objeto de la historia*. Bs. As., Hachette, 1989.
- GUSDORF, G.: *Mito y Metafísica*. Buenos Aires, Nova, 1969.
- HERRERA FIGUEROA, M.: *Sociología del espectáculo*. Buenos Aires, Paidós, 1989
- LARRETA, Enrique: *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, Sopena, 1949.
- LERMAN, Gabriel: *La Plaza política*. Buenos Aires, Colihue, 2004.

LEVI STRAUSS, C.: *Mitológicas. El origen de las maneras de mesa*. México, Siglo XXI, 1996.

---*Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, FCE, 1995.

---*Mitológicas. De la miel a las cenizas*. México, FCE 1995.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *La cabeza de Goliath. Microscopia de Buenos Aires*. Buenos Aires, CEAL, 1968.

MONTEVECHIO, Blanca y otros: *Mitos. Interpretación psicoanalítica de mitos latinoamericanos*. Buenos Aires, Grupo de Estudios Psicoanalíticos, 1990.

MUIR, E.: *Fiesta y Rito en la Europa moderna*. Madrid, Complutense, 2001.

PEÑA, Enrique: "El escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires" en Cuadernos de Buenos Aires. Buenos Aires. Bs. As. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972

PLOTKIN, Mariano: *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista. (1946-1955)*. Buenos Aires, Ariel, 1993.

ROJAS MIX, Miguel: *La Plaza Mayor, El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Universidad Nacional de La Plata, 2006.

SAGRERA, Martín: *Mitos y Sociedad*. Barcelona, Labor, 1969.

SIGAL, Silvia: *La Plaza de Mayo, una crónica*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

CUADERNOS-REVISTAS- etc.

Cuadernos de Buenos Aires. Evolución urbana de la ciudad de Buenos Aires. Bs. As. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

Revista *Politique* N° 26, París, 1994- pág. 5 a 22. "Dialogue sur l'espace public", Keith M. Baker, Roger Chartier

Las flores al poder: Reflexiones sobre un equinoccio de primavera en tiempos de pandemia. Una mirada desde la Historia de la Cultura.

Lic. María Sol Herrera



«La mayor parte de la gente en la ciudad corre tanto, que no tiene tiempo de mirar flores. Quiero que las miren, lo quieran o no».

«Si uno mira detenidamente una flor, tiene todo el mundo delante suyo»

Georgia O' Keeffe

Ayer lunes 21 de septiembre¹⁵⁰ fue entre otras cosas el Día de la Primavera. Esta fecha, devenida aniversario para nuestra sociedad, es más bien conmemorativa ya que el verdadero equinoccio de otoño, la realidad astronómica que se suscita, sus efectos en el clima y las estaciones del año pueden acontecer entre el 20 y el 24 del corriente mes.

¹⁵⁰ Ficha de cátedra publicada el 22 de septiembre del 2020 con motivo del día de las Artes, del estudiante y la Primavera.

Para el Hemisferio Sur, el equinoccio de primavera fue hoy martes 22 a las 10 de la mañana. Sin embargo, la costumbre deja fija la fecha de celebración para los 21 de septiembre en nuestro calendario.

La pandemia no nos ha permitido celebrar este día con picnics al aire libre como todos los años; los parques y plazas no se poblaron de estudiant@s como siempre. Pero como bien sabemos ni el tiempo ni la Naturaleza se detienen (el sistema capitalista de claro corte terricida aún no ha logrado destruir por completo nuestro hábitat) y es evidente que algunas plantas y árboles ya han sacado sus primeros pimpollos por lo que aprovechando esta efeméride acercamos a las comisiones una reflexión sobre el simbolismo de ciertas flores que conforman nuestro acervo cultural.

En primera instancia haremos un breve rastreo del origen de la designación de la **flor del ceibo** como flor nacional y su significado a nivel simbólico para la sociedad. Para ello tomaremos el texto FIGARI - HOVHANNESSIAN – SACCHETTI “*Mujer, mito, metamorfosis y voz*”,¹⁵¹ Si revisamos el análisis que hacen las autoras sobre la leyenda de la flor del Ceibo veremos que estamos ante un hecho de apropiación cultural. En aras de construir la llamada “Identidad Nacional” el Estado argentino echó mano de esta leyenda propia de las culturas originarias y la adaptó según la mirada cristiana occidental. Anahí cumple a la perfección con el arquetipo de heroína romántica: venga el asesinato de su padre y se sacrifica por su pueblo. De acuerdo al relato la protagonista de esta historia es fea pero compensa su fallido *deber ser de mujer* teniendo una bella voz. Se establece así un paralelismo entre la hija del cacique abatido y la flor: **es mujer pero no es hermosa** - condición sin equanón de acuerdo al paradigma occidental patriarcal - de la misma manera que la flor **es flor pero no posee perfume**. Anahí compensa el hecho de no entrar dentro de los cánones prescriptos para su sexo (su genitalidad) no solo con su maravillosa voz; como diría **Berger** también **internaliza** para sí el rol masculino: se alza en armas y lidera la batalla contra el invasor europeo. Por ser mujer y salirse de la norma el conquistador decide que debe morir “ajusticiada” a la manera en que se hacía en el “Viejo Continente”: la quema de brujas. Así, al día de hoy se nos enseña en la escuela la leyenda de Anahí; se le recuerda a l@s niñ@s que **la flor nacional de Argentina es el Ceibo** y se reafirma esta construcción enarbolándola como símbolo nacional presente en monedas, billetes y placas conme-

¹⁵¹ Ver Figari – Sacchetti – Hovhannessian : “*Mujer, mito, metamorfosis y voz*” en Figari – Sacchetti – Hovhannessian: “*10 estudios sobre mujeres*”, Buenos Aires, Fondo Editorial El Ágora, 2011.

morativas. No es raro encontrar árboles de esta especie alrededor de monumentos nacionales dispuestos en el espacio público.

Otro ejemplo con el que podemos problematizar es el caso de la llamada **Virgen de Guadalupe** (México) La leyenda de su aparición y posterior posicionamiento como patrona de la “joven nación” se encuentra conservada en el *Nican Mopohua* (recogido de la tradición oral de 1531 y publicado por primera vez en 1649) Se trata de una hagiografía escrita, estratégicamente o no según l@s autor@s a l@s que recurramos, en nahualt, la lengua de uno de los pueblos originarios de esa región. Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)* se interesa por el poder de evocación de la imagen y particularmente por el origen del culto a esta virgen mestiza. De acuerdo al relato, seguido a las cuatro apariciones de la guadalupana ante el indígena Juan Diego se produce el milagro que comprueba ante el obispo escéptico la voluntad de la Divina Madre. Se trata del florecimiento de rosas en pleno invierno sobre la árida colina del Tepeyac. Aquí otra flor se hace presente: las rosas, más específicamente **rosas de Castilla**, que dicho sea de paso, es una especie foránea traída de Europa. Notemos que es la especie invasora impuesta en la Flora autóctona la que da la prueba de fé. Tengamos en cuenta que el milagro de las rosas es un tipo de milagro bastante común en el catolicismo; las rosas anuncian así la presencia o actividad del dios cristiano. A su vez, es importante recordar que la rosa y la Virgen María ya eran asociadas entre sí en la Europa Medieval. Buena parte de los grandes vitrales que iluminan las iglesias románicas y góticas aluden al culto mariano; se denominan específicamente rosetón.

Es curioso ver como la flor que por antonomasia se asociaba al amor y al deseo sexual por sus claras filiaciones con la diosa grecolatina Venus devino en la “era cristiana” símbolo de, según Dalarún y de acuerdo al paradigma cristiano occidental, **la más virgen de todas las madres humanas que existieron en la faz de la tierra.**¹⁵²

Pero la rosa no devino solamente en símbolo mariano. En nuestro país la agrupación **Pan y Rosas**¹⁵³ fundada a partir del XVIII Encuentro Nacional de Mujeres (2003 –

¹⁵² Ver Dalarun, J. “La mujer a los ojos de los clérigos” en Duby G., Perrot, M.: “Historia de las mujeres en Occidente” (Tomo III) La Edad Media, Madrid, Taurus, 2000.

¹⁵³ Murillo, Celeste: “Hacia el 34º Encuentro de La Plata. Pan y Rosas: un nombre propio” publicado en La

Rosario) por mujeres militantes del Partido de Trabajadores Socialistas (PTS) estudiantes y trabajadoras independientes agrega otra lectura (una más entre miles) a esta perfumada y polisémica flor. La nomenclatura de dicha agrupación hace referencia a la huelga conocida popularmente como *Bread and Roses* que se produjo en Lawrence, Massachusetts (1912 - EEUU) Las trabajadoras textiles que cumplían muchas horas de trabajo por día a cambio de míseros salarios (incluyendo niñas) reclamaban a los patrones Pan y Rosas: el Pan simbolizaba un salario adecuado; las Rosas por su parte simbolizaban tener mejores condiciones de trabajo y poder llevar una vida digna.

Otra flor que podemos analizar es la famosa **“No me olvides”**. Colchón eterno de la desesperada y suicida Ofelia en la tragedia shakespeariana, esta flor se asocia con la eterna vigilia que implica mantener en la memoria de los pueblos los trágicos sucesos pasados; **en este caso no debe permitírsele al futuro ser una repetición del pasado** como prescribe Attali.¹⁵⁴ Es la transmisión cultural a las siguientes generaciones la que asegurará que estos hechos del orden de la **ANOMIA** no se repitan. En Argentina cada **24 de abril** la comunidad armenia¹⁵⁵ toma esta flor como poderoso símbolo del reclamo de **memoria, verdad y justicia** ante el genocidio que este pueblo sufrió a manos del Imperio turco – otomano.

En 1956 la autodenominada Revolución Libertadora prohibió por ley - decreto el Partido Justicialista. El poema de Arturo Jauretche *“No me olvides”* abogaba de forma codificada por mantener en la memoria los derechos conquistados y la dignificación de l@s trabajador@s. Aquí la flor homónima del poema citado fue un símbolo de resistencia entre l@s militantes durante la proscripción del peronismo.

En ambos casos la misma flor evidencian en el plano simbólico procesos de **resistencia culturales**. En el segundo caso como aconteció con los primeros cristianos cuando eran perseguidos por el Imperio Romano (dibujaban en el piso un pez como símbo-

Izquierda Diario, Miércoles 2 de octubre de 2019. Recuperado en : <http://laizquierdadiario.com/Pan-y-Rosas-un-nombre-propio>

¹⁵⁴ Ver Attali, J.: *“Historias del Tiempo”*, Valladares, Fondo de Cultura Económica, 1985.

¹⁵⁵ *“Sin marchas, el 24 de abril se conmemora el 105º aniversario del Genocidio Armenio”* en Agencia de Noticias Prensa Armenia el 22 de abril de 2020. Recuperado en : <http://www.prensaarmenia.com.ar/2020/04/sin-marchas-el-24-de-abril-se-conmemora.html>

lo de su fe¹⁵⁶ en alusión a Cristo como “pescador de hombres”) la flor en el saco, blusa o vestido establecía de forma velada entre los militantes del partido proscripto la **conversación de pertenencia** de la que nos habla de **Berger**.

A pocos días del equinoccio el **16 de septiembre** pero de 1976 estudiantes que militaban en la Unión de Estudiantes de Secundario y que un año antes habían reclamado ante el MOP el boleto estudiantil para que más chic@s pudieran acceder a la Educación Pública fueron secuestrad@s y torturad@s. La Junta Militar tenía una misión clara: eliminar cualquier **potencial semillero subversivo**. Las familias de l@s estudiantes desaparecid@s no hallaron consuelo ni tuvieron siquiera una tumba donde depositar flores que honraran la memoria de aquell@s jóvenes militantes. No hubo flores pero quedaron **los lápices que al día de hoy siguen escribiendo**.

El lunes **21 de septiembre** fue también el **Día de la Sanidad** en homenaje al trabajo que realiza todo el personal del sector de la salud. Agotad@s por las exigencias de un mundo azotado por la pandemia y los destratos institucionales, enfermer@s hicieron sus reclamos frente a la Legislatura Porteña para ser reconocid@s como personal de salud a la vez que petitionaron ante el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires mejoras salariales y condiciones de trabajo dignas. Tristemente recibieron en honor a la fecha **FLOR DE GOLPIZA** por parte de la Policía de la Ciudad¹⁵⁷.

Las flores y ese gran **invento humano ordenador del tiempo y la vida** al que llamamos **calendario** nos acompañaron hasta aquí en nuestro ejercicio crítico reflexivo. Dicho ejercicio incluyó la lectura de imágenes a la manera de la **Historia de la Cultura**. Como dijimos al principio, en honor a la efeméride mencionada las protagonistas fueron las flores. El calendario entre otras cosas, **ordena la memoria de los pueblos**. Particularmente me pregunto: ¿Cuál es la co-relación entre el Día de las Artes y el día de la Primavera? Podríamos animarnos a pensar que, como los árboles y las plantas cada año, l@s artistas podemos **renacer una y mil veces** con cada acción creativa que llevemos adelante.

¹⁵⁶ Ver Simon, Marcel: “*Los primeros cristianos*”, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

¹⁵⁷ Romero, Nicolás: “*Enfermeros denunciaron agresión policial frente a la Legislatura porteña*” en diario Página 12, publicado el 22 de septiembre de 2020. Recuperado en: <https://www.pagina12.com.ar/293646-enfermeros-denunciaron-agresion-policial-frente-a-la-legisla>

¡Que florezcan las artes! María Sol Herrera. Martes 22 de septiembre del 2020



Rosa gallica (rosas de Castilla)



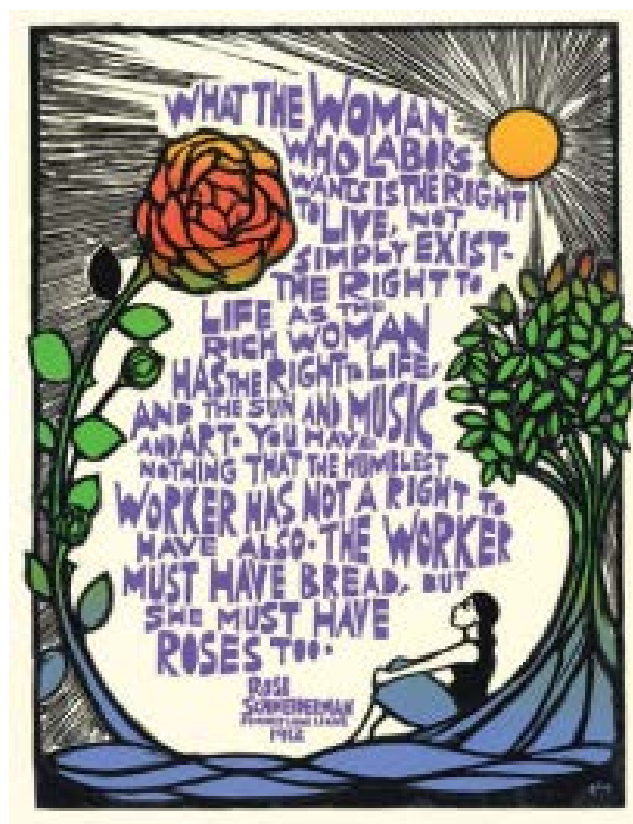
Erythrina crista-galli (flor de ceibo)



Virgen de Guadalupe (circa 1700)



Huelga de l@s trabajador@s textiles de Lawrence, Massachusetts (1912)



Fragmento del discurso de Rose Scheneiderman en donde pronuncia el slogan de lucha "Pan y Rosas"



“Lo que la mujer que trabaja quiere es el derecho a vivir, no simplemente a existir - el derecho a la vida como la mujer rica tiene el derecho a la vida, al sol, a la música y al arte. No tienes nada que el trabajador más humilde no tenga derecho a tener también. La obrera debe tener pan, pero también debe tener rosas ...”

(Rose Schneiderman, 1912)



Ofelia (1852) John Everett Millais



Myosotis sylvatica (flor del amor eterno o "No me olvides")



Marcha de la comunidad armenia por el 104 aniversario del genocidio perpetrado por el Imperio turco – Otomano (C.A.B.A.)



Figura 1: Cartelera con reproducciones de la flor «No me olvides» realizadas por niñ@s – C.A.B.A (100 aniversario)



Memorial levantado en honor a las víctimas entre calles Armenia y Niceto Vega en el Teatro Tadrón – C.A.B.A (100 aniversario)



No me olvides

Poema de la resistencia

por Arturo Jauretche

No me olvides, no me olvides
no me olvides,
es la flor del que se fue.

No me olvides, no me olvides
No me olvides,
volveremos otra vez.

Es el novio de la patria
de la patria que le espera.
Volverán los no me olvides,
volverán en primavera.

¡No me olvides, no me olvides,
no me olvides!
Canta el pueblo de Perón.

No me olvides sobre el pecho,
no me olvides pegadito al corazón.

Volverán los no me olvides
cada año a florecer.

Con la flor de no me olvides
no olvidando esperaré.

No me olvides, no me olvides
No me olvides.
Es la flor del que se fue.

No me olvides, no me olvides,
No me olvides
¡Volveremos otra vez!



Marcha estudiantil por el 43 aniversario de la Noche de los lápices (16 de septiembre del 2019)

Bibliografía

Attali, J.: *“Historias del Tiempo”*, Fondo de Cultura Económica, Valladares, 1985.

Berger, Peter L.: *“El dosel sagrado: para una teoría sociológica de la religión.”*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1999.

Bruce – Mitford, Miranda: *“El libro ilustrado de Signos y Símbolos”*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2000.

Dalarun, J. *“La mujer a los ojos de los clérigos”* en Duby G., Perrot, M.: *“Historia de las mujeres en Occidente”* (Tomo III) La Edad Media, Madrid, Taurus, 2000.

Figari, Ma. Rosa - Hovhannessian, Ma. M. - Sacchetti, Laura : *“Diez estudios sobre mujeres.”*, Fondo Editorial El Ágora, Buenos Aires, 2011.

Gruzinski, Serge: *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)* Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Sacchetti, L. - Hovhannessian, M. M. : “*Acerca de una lectura de imágenes. Elementos a tener en cuenta para el análisis de obra, desde Historia de la Cultura.*” FICHA DE CÁTEDRA. Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

Simon, Marcel: “*Los primeros cristianos*”, Eudeba, Buenos Aires, 1970.

Benke, Britta: *Georgia O' Keeffe (colección 25 Aniversario)* Taschen, Madrid, 2001. **Diarios y revistas**

Castillo, Leonardo: “*Un crimen emblemático de la dictadura contra la juventud que peleó por el boleto estudiantil*” publicado en Télam S.E. Agencia Nacional de Noticias, 16 de septiembre de 2014. Recuperado en: <https://www.telam.com.ar/notas/201409/78230-noche-de-los-lapices-aniversario-la-plata.html>

Murillo, Celeste: “*Hacia el 34º Encuentro de La Plata. Pan y Rosas: un nombre propio*” publicado en *La Izquierda Diario*, Miércoles 2 de octubre de 2019. Recuperado en : <http://laizquierdadiario.com/Pan-y-Rosas-un-nombre-propio>

Romero, Nicolás: “*Enfermeros denunciaron agresión policial frente a la Legislatura porteña*” en diario Página 12, publicado el 22 de septiembre de 2020. Recuperado en: <https://www.pagina12.com.ar/293646-enfermeros-denunciaron-agresion-policial-frente-a-la-legisla>

“*Sin marchas, el 24 de abril se conmemora el 105º aniversario del Genocidio Armenio*” en Agencia de Noticias Prensa Armenia el 22 de abril de 2020. Recuperado en : <http://www.prensaarmenia.com.ar/2020/04/sin-marchas-el-24-de-abril-se-conmemora.html>

Vázquez, Luis: “*No me olvides ... nunca*” en diario Prensa, publicado el miércoles 10 abril de 2019. Recuperado en: <https://www.diarioprensa.com.ar/no-me-olvidesnunca/>

Locas, santas y brujas. Deconstrucción de la imagen femenina¹⁵⁸

Maria Marta Hovhannessian- Alcira Serna

Nos interesa reflexionar acerca del carácter de construcción social de los roles femenino-masculino en la sociedad tradicional, estos roles son creaciones culturales y como tales representan convenciones. El nudo está en que estas relaciones parecen “naturales”, “dadas”, cuando en realidad son obra del ser humano. Pero para que un discurso sea legítimo culturalmente necesita de esta naturalización para tornarse indiscutible, borrando su origen y carácter de construcción social. Así el funcionamiento social y, en este caso, la distribución de los roles se dan y se toman como si fuesen de esa forma desde siempre. Tomando la concepción de Peter Berger, el carácter coercitivo de la sociedad no está en sus mecanismos de control social, sino en su poder para constituirse e imponerse como realidad.

La idea de “mujer”, a lo largo de la historia de nuestra cultura occidental, ha sido construida desde una visión androcéntrica. De acuerdo a las necesidades del sistema patriarcal del momento pasamos de ser las malas, las perversas, las que hacíamos caer en la tentación a través de argucias y encantos, las pecadoras, y fuimos las vírgenes, las madres, las arrepentidas, en definitiva, las obedientes y replicadoras de ese mismo sistema de subyugación. Reflexionar sobre los roles y las conductas aprehendidas es perentorio para poder deconstruir imágenes, tradiciones y estereotipos que a lo largo de la historia de la humanidad nos han colocado en el lugar de la mujer-esposa-madre, reina del hogar, pero carente de juicio, débiles y atolondradas. Esto presupuso el ser “menores perpetuas” que debíamos ser representadas por una figura masculina.

Es desde esta domesticidad asignada históricamente, donde hemos tenido que buscar los intersticios, las veladuras y los pliegues para poder aparecer en el afuera. Donde, además, nos parece fundamental el rol del pensamiento desde una mirada de género en la construcción de nuevos imaginarios, superadores de la mirada hegemónica transmitida a lo largo del tránsito de la cultura occidental.

Teniendo en cuenta los nuevos espacios ocupados y desarrollados por las mujeres a partir de la segunda década del siglo XX, es que, indudablemente se han modificado las

¹⁵⁸ | Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales “La producción visual de la sexualidad”. Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades. 2014

subjetividades tanto de hombres como de mujeres. Para pensar sobre los roles de ambos sujetos acordamos con lo que Bourdieu sostiene, “hay que preguntarse, en efecto, cuáles son los mecanismos históricos responsables de la deshistorización y de la eternización relativas de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes.”(1998: 7,8)

Creemos que es necesaria una profunda renovación desde la lectura de las imágenes de género hacia una historiografía que nos involucre a la sociedad en su conjunto, *que quepa el sentido de la diferencia de ser mujer en el tiempo, en otros tiempos y en el nuestro.*¹⁵⁹

Si bien la valoración de las imágenes en cuanto a sus funciones y a la multiplicidad de los efectos causados a los receptores fue variando a través del tiempo, consideramos a las mismas productoras de sentido ya que refieren a culturas, hablan de la legitimación de los roles sociales instituidos y construyen imaginarios. Asimismo, las imágenes dejan entrever diferentes discursos epocales, tanto de protesta como posturas diferenciadas a las relaciones sociales hegemónicas, entre otros.

El occidente femenino

La mujer desde la cultura occidental ha sido la administradora excluyente del “gineceo” pero no estando “preparada” para salir al espacio de lo público. Esta división de tareas, relacionada directamente con el plano espacial: adentro/afuera, público/privado ha sido construida para fortalecer la figura masculina, que se convierte, de esta manera, en el “macho proveedor”. El imaginario social que legitima este lugar lo hace desde la mirada denigratoria de lo femenino. Como plantean Martínez y Montesinos (1996:84)...“la simbolización masculina del poder responde a que históricamente los hombres han elaborado el discurso hegemónico sobre las formas de representación y valorización de los géneros”.

Los mitos eurocéntricos, a partir de la conquista, han determinado ciertas conductas en la mujer latinoamericana. Dichos mitos, por otra parte, han construido imágenes femeninas que los representan. Así vemos que, los imaginarios míticos de Lillith, Pandora, Eva, María, Magdalena, entre otros, generaron imágenes simbólicas polarizantes de fuerte contenido misógino. Imágenes que proveyeron mucha de la materia prima discursiva con que el sistema patriarcal construyó su estructura.

¹⁵⁹ Fundamento del Centro de Investigación y Producción, Cultura, Arte y Género, hoy devenido Programa, del Departamento de Artes Visuales-UNA, del cual formamos parte.

De allí que nos parezca pertinente analizar el rol femenino a través del mito, ya que éste representa la concepción desde la cual la cultura entiende, participa y educa a sus integrantes. Como plantea Mircea Eliade el mito es un relato de una “historia sagrada y por lo tanto verdadera puesto que se refiere siempre a realidades”... (1992:13) que ha sucedido *in illo tempore* y que cuenta cómo una realidad ha vencido a la experiencia gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales. Es decir, que da respuestas a las grandes preguntas que la humanidad se plantea. Estas respuestas son significativas para una cultura determinada y por ende establecen un modo de ser en el mundo.

Esta perspectiva es el instrumento para reflexionar acerca de los roles establecidos por medio de los mitos de Eva y de Pandora. Ambos provenientes de dos culturas diferentes, pero que comparten una visión de la mujer que la coloca en el rol de quien trae el mal al mundo, la que tienta, la que seduce, engaña, lleva a la rebelión y encarna la maldad. Esta visión es la que nos ha regido como cultura, cultura que necesita para legitimar su rol de poder masculino, minimizar, descalificar y denigrar a la mujer.

Como ya sabemos Eva es quien tienta a Adán para comer el fruto del árbol de la sabiduría y es por ello que, desde la visión cristiana, la humanidad pierde el paraíso. Es decir que es ella quien lo lleva a él por el camino de la perdición, haciéndole perder la vida eterna, siendo castigados por Yavé –Dios Padre- y llevándolo al conocimiento del bien y del mal. Como plantea Santidrián Padilla

...son pocas las palabras que la Biblia dedica a la mujer más importante de la historia, al menos simbólicamente, y el contenido no es más agradable que la escasez. Sin embargo, Eva encierra una gran personalidad. Es el primer contacto de la mujer con la seducción, el engaño, el orgullo, la rebelión... la maldad. Ya nunca se separarán... (1997:17)

Asimismo Pandora, la primera mujer para la concepción del mundo clásico griego, es aquella que creada por los Dioses (igual que Eva) con ciertos atributos que ellos le dan y la caracterizan, entre los cuales están la seducción, el engaño, el orgullo, el vituperio. Es quien va a ser enviada al mundo de los hombres como castigo para ellos. Pandora representa la imagen de la mujer misma: una mezcla del bien y del mal: ese “bello mal” enviado por Zeus para vengarse de Prometeo.

...Zeus creó ese mal tan bello, lo llevó a donde se hallaban dioses y hombres, soberbiamente vestida por la Virgen de ojos glaucos la hija del dios fuerte,; y los dioses inmortales y los hombres mortales se maravillarían a la vista de esa

trampa, profunda y sin salida, destinada a los humanos. Pues de ella surgió la raza, la casta maldita de las mujeres... (Hesíodo vv.:585-593)

No sólo es la representante de *la casta maldita*, sino que portaba el ánfora que trajo todos los males al mundo, quedando dentro de la misma sólo la esperanza, el único consuelo para la humanidad.

Ambas concepciones colocan a la mujer en el lugar del mal. Dotándolas de algunas características positivas como la belleza, la seducción, que se negativizan al ser utilizadas de manera perversa por estas mujeres. Asimismo estas características positivas desde el lenguaje, se convierten desde la concepción androcéntrica en negativas al ser utilizadas para denigrar la propia condición femenina. Desde la concepción masculina, seducción, engaño, orgullo, rebelión y maldad son los mecanismos que las mujeres manipularían para poder llevar adelante sus fines y que le son esenciales a su condición femenina.

Al ser el papel del mito regulador de la sociedad, tal como lo plantea Eliade, y establecer modelos a seguir, estas concepciones marcan un lugar social para la mujer que la posiciona en el terreno evidentemente de “la peligrosa”, es quien con sus artes y argucias puede “llevarnos a la perdición” y por lo tanto hay que cuidarse de ella.

Desde aquí es que podemos comprender la razón por la cual la mujer ha sido relegada al plano del hogar y por lo tanto constituirse en el espacio de lo privado su ámbito por excelencia, dejando para el hombre el lugar de lo “público”. En la sociedad griega la mujer estaba encargada del hogar y es esta concepción que la cultura occidental ha mantenido para la mujer la que hemos sufrido durante siglos, relajando en algunos momentos históricos. Pero como plantea Bruit Zaidman este rol “encerrado” en las paredes de lo privado, solo la libera en el plano de lo religioso ya que es ella quien va a ser la encargada de realizar los rituales relativos a la ciudad y sin su participación el devenir de la polis podía entrar en caos.

Esta idea se consagra en la Edad Media con la figura de María y Magdalena. Representaciones antagónicas pero complementarias para la idea de mujer que crea el poder cristiano. María–santa, Magdalena–prostituta, serán la dupla propuesta como modelo de identificación para la mujer común. Así, deberá tratar de ser pura como María pero como su rol primordial es el engendramiento no lo logrará, allí entra la figura de Magdalena que como puta redimida le dará la “salvación”. En este modelo, la mujer deberá ser “sumisa”, “cuidar del hogar y los hijos”. Esta pauta se mantuvo fuertemente hasta las

manifestaciones feministas de S XX y aún hoy lo vivenciamos como vigente en ciertos núcleos familiares.

En la dominación que realizó el europeo al encontrarse con América nos dejó su huella cultural marcándonos como occidentales intentado borrar las huellas de los pueblos originarios. No solo hemos sido vistas desde la conquista como las hijas de Eva y Pandora, sino que además se nos ha condenado desde una concepción netamente eurocéntrica. Los conquistadores afianzaron su poder a través de esa concepción: calificaron a las mujeres de “brujas” que pactaban con el diablo, concepción que deriva netamente de la ideología cristiana, claramente alejada y desconocida por los pueblos nativos. Silvia Federici en su libro *Cáliban y la bruja*, plantea que se ha tomado para el desarrollo del capitalismo a América como base constitutiva de la acumulación originaria europea y por lo tanto se han intentado quebrar, destruir y borrar todos los lazos sociales de los pueblos precedentes, con este objetivo se acusó a la mujer de “bruja”, hereje y fue ajusticiada, condenada y asesinada en pos de ello. Esto se ve claramente en los grabados de Felipe Guamán Poma de Ayala



Hans Bandung Grien, *Aquelarre*, 1510 ¹⁶⁰

La estructura conductual de la mujer europea, fue trasladada a América con la Conquista y se fusionó con la existente en esas tierras:

¹⁶⁰ En FEDERICI, Silvia, 2004, 2010, *Cáliban y la bruja*. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de sueños, Madrid

...ambas mujeres, indígenas y españolas, comparten el rol básico de cualquier sociedad, el ser familiar. El rasgo común de las culturas españolas e indígenas es el del casamiento como contrato en pos de la perpetuación social. Y es a través de este rol que la historia “oficial”, legitima el espacio de la mujer española. En cambio la indígena es borrada en el desarrollo de este rol, cuando las que concretan el mestizaje son las indias, sin embargo “de eso no se habla (Figari-Hovhannessian-Serna 2007:26)

La geopolítica de la región se ha dividido entre una elite ilustrada y simbolista, gobernante y el resto de una sociedad heterogénea a su vez subdivida en campo/ciudad. Haciendo un salto temporal y espacial, tomaremos la imagen de la mujer rioplatense desde estas dos miradas durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Nos centraremos en el abordaje de la condición de la mujer en la Argentina y su construcción en el corpus imaginario, a sabiendas que somos deudoras de un trabajo más inclusivo.

Las imágenes constituyen un lenguaje visual polisémico, lo que Derrida llama *el juego infinito de significaciones*, por lo que consideramos que las mismas no son reflejo mimético de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con el contexto, sino que ocupan posiciones intermedias entre ambos extremos. Consideramos, que para dar cuenta de la mujer y sus relaciones con el varón en los ambientes que nos ocupan, el testimonio de una serie de imágenes es más confiable que el de una imagen aislada, por lo que pondremos en cuestión una selección de ellas.

Los artistas viajeros influidos por las ideas morales del positivismo seleccionaron las imágenes de acuerdo a los intereses del proyecto liberal y civilizador al que los historiadores estaban ligados ideológicamente, constituyendo, de esta manera, miradas que constituirán el corpus hegemónico de la historia.

Espacio de frontera

La cautiva

En el espacio de frontera la imagen femenina más fuerte y ejemplificadora fue la cautiva, blanca, cristiana y europea.

La construcción del originario salvaje y sanguinario, esa otredad que debía ser aniquilada en aras de la civilización, fue acentuada por la corriente romántica de la primera mi-

tad del siglo XIX en el Río de la Plata, que puso en imágenes la antinomia civilización-barbarie. Allí también el cuerpo, la sensualidad y la sexualidad femenina tuvieron un papel preponderante.

Susan Socolow¹⁶¹, sostiene que “La preferencia india por las cautivas se basaba probablemente en una combinación de razones sexuales, estratégicas y económicas. Las mujeres, debido a su función biológica, podían ayudar a las tribus indias a repoblarse”.

Además, en el caso de la blanca cautiva, su cuerpo puesto en imagen fue objeto de las observaciones más conmiseras. Aún hoy, al ver *La Vuelta del malón* de Della Valle



162

ciertas miradas femeninas se conmueven ante el desfallecimiento y la fragilidad de la pobre mujer blanca cautiva de los indios, de los tormentos imaginados que le esperaban. Reafirmando el pensamiento eurocentrista donde el indio es un bárbaro, negando y ocultando la barbarie de los blancos. La eterna violación sigue presente; el cuerpo del otro es peligroso y el cuerpo femenino y su sexualidad reproductiva un botín de guerra.

Otra mirada es la que presenta el uruguayo Blanes en su *Cautiva*

¹⁶¹Citada por Malosetti Costa en *Mujeres en la frontera*, Historia de las mujeres en Argentina. Tomo I, pág.104

¹⁶² Della Valle, Ángel, *La vuelta del malón*, 1892. Museo Nacional de Bellas Artes. Bs. As.



163

Si bien ella está desnuda mirando al cielo como pidiendo perdón al dios cristiano, es el título del cuadro el que nos indica su situación, la escena se presenta carente de violencia. El pintor pone detrás de los personajes, como telón de fondo, la cotidianeidad de la “barbarie”. Es notable, por otra parte, que aun siendo el varón un indio, Blanes no lo presente desnudo y sí con cierto rango dada su vestimenta. Se puede inferir que hay una decisión de género de presentarlo con ropajes; los hombres vestidos, las mujeres desnudas. Nuevamente la mujer es representada como objeto, ya que puede ser “exhibida”, mientras que el hombre sí respeta los cánones “sociales-civilizados” de la época.

De la cautiva india y de su situación dio cuenta artísticamente Lucio Correa Morales con una escultura de 1905, *La cautiva india*

¹⁶³ Blanes, Juan Manuel, *Cautiva*, 1880. Colección privada Amalia L. de Fortabat



164

El escultor presenta a una mujer india con sus hijos y su perro, que podría ser cualquier mujer, salvo por la cabeza descubierta, las trenzas y el título que, otra vez, denota la situación de la misma. El torso desnudo tapado apenas por una especie de collar de tela, representando un collar indígena, dejando los pechos al aire. El resto del cuerpo se halla cubierto por un lienzo que se constituye en símbolo de la extensión de su maternidad. Uno de los hijos se encuentra a sus pies asomándose por debajo del lienzo. El otro reclinado en su madre, ésta sosteniéndolo. Los pechos desnudos, el sexo cubierto muestran a la madre nutricia, ya no una mujer notoriamente sufriente y sexuada, sino “madre”, no mujer deseada. En la dureza de su rostro se puede observar el dolor contenido. El conjunto escultórico no presenta, como lo hacen las pinturas de la cautiva blanca la barbarie, justamente porque refiere a la cometida por los civilizados.

Valiéndonos de la perspectiva histórica, podemos decir que Correa Morales se “inspiró” en una india tehuelche, cautiva en su casa, que perdió a sus hijos en la Campaña del De-

¹⁶⁴ Correa Morales, Lucio. La cautiva india. 1905. Fotografía en dirección electrónica <http://tramas.flacso.org.ar/>

sierto. Invirtió la figura romántica de la cautiva blanca pero no pudo sustraerse a las ideas civilizadoras de su entorno; becado por Sarmiento, amigo de Florentino Ameghino, Francisco P. Moreno, Eduardo Holmberg, docente en la Sociedad Estimulo de Bellas Artes. Otra vez la mirada del varón, en este caso, del escultor, se recorta en ausencias.

El cuerpo de la mujer blanca cautivado, es un cuerpo abyecto, cuerpo caído, cuerpo excluido, “el cuerpo de una mujer preparado para ser un dominio del hombre civilizado es erosionado por el cuerpo bárbaro de su captor, entonces la impureza, el envilecimiento, la convertirán en una abyección, un cuerpo que puede engendrar la mezcla con lo otro bárbaro”. (Iglesias:1992:585)

En cambio el cuerpo de la india cautiva es un cuerpo vencido, reivindicado sólo como cuerpo servil de las casas blancas. Muchas veces visto, como objeto que incomoda el traslado con todos sus objetos por lo tanto es mejor integrarla a la sociedad: es decir atraparla, cautivarla y reducirla a la servidumbre, como plantea Cristina Iglesias.

Las fortineras



165

¹⁶⁵ Las fortineras. En dirección electrónica <http://paxceltibera.el-foro.net/>

La frontera, espacio laxo, no sólo fue el límite topográfico entre la civilización y la barbarie, fue el lugar de lucha de muchas mujeres acompañando a sus hombres o trasplantadas allí para que los mismos no desertaran hacia las tolderías. Peleando a la par, hicieron las veces de enfermeras, sepultureras, amantes, consoladoras y soldados cuando se requería. Algunas obtuvieron grados militares, pero de ellas escasamente nos llegaron sus nombres como parte constitutiva de la historia. Las imágenes de estas mujeres son escasas, las loas a su valor, coraje y abnegación casi desconocidas. Habrá que esperar hasta 1945 para tener una visión artísticamente aproximada de esa etapa. El film de Lucas Demare y Hugo Fregonese, *Pampa Bárbara*.



166

Muestra la iniquidad cometida con aquellas mujeres que “no tienen a naidas que responda por Uds¹⁶⁷.” Ese nadie, nominaba a un varón; mujeres sin marido, sin padre, sin hermanos; mujeres sin identidad propia. Úteros forzosos y forzados de la colonización de la pampa argentina.

Llevadas generalmente en contra de su voluntad, fueron un elemento de avanzada para fomentar la población blanca y cristiana de los territorios usurpados a los originarios. La sexualidad femenina, desde la visión del poder, cumplía con dos necesidades básicas a los fines militares; el desfogarse de los varones y la procreación de nuevos sujetos arraigados a la nueva tierra conquistada.

¹⁶⁶ Fotograma de la película *Pampa Bárbara*. Dirección electrónica <http://elmejorcinedelcable.blogspot.com.ar/>

¹⁶⁷ *Pampa bárbara* (1945)

La colonización hecha de esta manera, produjo una mixtura de deseos, violencias y nostalgias que se trasuntarán en las relaciones mujer-hombre, en lo que luego dio en llamarse “espacio rural”. La construcción de “la pampa”, por ende también tiene nombre de mujer aunque no se la nombre.

El mundo rural estaba poblado generalmente por criollos (hijos de españoles), mestizos (hijos de españoles con originarios), hijos de inmigrantes europeos, negros y mulatos, los desclasados de la urbe. En el devenir histórico se transformaron en “gauchos”, y las mujeres en “chinas”, nombre genérico que se le dio en primera instancia a las originarias, que luego del mestizaje pasó a ser sinónimo de mujer de campo, mujer de las fronteras.

Ante la concepción de ese varón dueño de su destino y libre como el viento, corriendo por las llanuras que se extienden desde la Patagonia hasta los confines orientales del Río de la Plata, llegando inclusive hasta el Estado de Rio Grande do Sul en Brasil, se contrapuso a la “china”, indolente, pasiva y de vida sexual casi promiscua. Esa imagen estereotipada fue presentada por los viajeros europeos al final de la etapa colonial

...las mujeres llevan los pies desnudos y son sucias. Su traje se reduce a una camisa amarrada a los riñones por un cinturón y sin mangas [...] para lavar la camisa van a la orilla del agua, se la quitan, la lavan y la extienden al sol, cuando está seca se la ponen de nuevo y vuelven a su casa... (De Azara:1998:158).

Desde esta visión se oculta el duro trabajo emprendido por esas mujeres que vivían en “el medio de la nada” y debían enfrentar situaciones difíciles. Muchas veces generadas por el mismo Estado al no enviar los sueldos ni las vituallas correspondientes a sus maridos o bien el duro trajín cotidiano que implica la vida en la llanura en las condiciones del S XIX.

En otro párrafo el mismo autor indicaba que “cada rebaño tiene un capataz [...] están generalmente casados y su mujer y sus hijas sirven para consolar a los que no lo están. Se da poca importancia a este asunto, que yo no creo que ninguna de estas mujeres conserve su virginidad pasada la edad de 8 años” (1998:158). Este texto expresa claramente la mirada del hombre hacia la mujer ya que ésta es considerada parte de un rebaño, equi-

parándola al animal, retomando la concepción grecorromana de la animalidad femenina¹⁶⁸. No pasará mucho tiempo para que la propia Alfonsina, exprese en unos de sus poemas ...“Yo soy como la loba / Quebré con el rebaño”...

Seguramente las fortineras rompían con el canon establecido por la época y el relato expone la mirada anquilosada por el “deber ser” sin entender el contexto en el cual vivían. El autor revela su postura hacia la mujer resaltando el valor eurocéntrico de la virginidad, y la visión prejuiciosa al considerar que las niñas para ese grupo social estaban aptas sexualmente a partir de los ocho años.

Como expresa Mayo muy diferente es la realidad de estas mujeres

...desdentadas, con los rostros ajados y curtidos por el sol del desierto, las fortineras no solo cocinaban y lavaban las ropas de sus compañeros, también desempeñaban diversas y variadas tareas que hacen pensar que estaban semi-militarizadas. Debían acudir al primer llamado del oficial, concurrir a los velorios y asistir a los enfermos, cuidar las cuadras cuando se ausentaba el regimiento, vigilar las caballadas y hasta vestirse de soldados para engañar a los indios...
(1999: 92)



La “vocación de servicio”, contemplaba no sólo la consolación sino también el cuidado y atención de los hombres de la frontera, los gauchos. El cuerpo femenino estaba al servicio de esos hombres y la desnudez, mal vista por el varón civilizado, connotaba “disposición”. En la primera de una serie de imágenes de León Palliere ¹⁶⁹ se puede observar a la mujer con los hombros descubiertos y una botella en la mano ofreciendo un descanso en el camino. El gaucho, superior en su caballo, acepta erguido

el convite. Los hombres que, indolentemente completan la escena, totalmente cubiertos por el ropaje, observan el acontecer. La sensualidad de la escena, puesta en primer pla-

¹⁶⁸ Para la cultura griega las niñas hijas de ciudadano debían realizar el ritual de *hacer la osa*, ritual de pasaje de la niñez a la adultez, donde abandonaban su lado salvaje para convertirse en mujeres domesticadas. Esta misma concepción se traslada al mundo romano quienes decían que las mujeres eran “yeguas que hay que domar”

¹⁶⁹ Palliere, Juan León, Exterior de un rancho. Museo de Bellas artes, Tigre, Bs. As. Dirección electrónica <http://www.ecoloquia.com/>

no en el torso semidesnudo de la mujer tiene una triple lectura; ofrece de beber al viajero como correspondía a su condición y género, es quien tienta al hombre, pero además muestra su posible “disponibilidad” ante el varón. Desde el canon cristiano occidental podríamos homologarla con María Magdalena.

Muchas son las imágenes que presentan a la mujer “disponible” ante los requiebros del varón, en la pintura de la serie *Idilio campestre*,¹⁷⁰



Palliere vuelve a presentar la misma temática, esta vez en el marco del rancho, hábitat del gaucho y la china; otra vez aparece la sensualidad en el hombro desnudo de ella. Dentro del rancho se puede observar una pareja sentada en el piso conversando o tal vez arreglando algún negocio. El perrito mirando la escena de seducción, pone el concepto fidelidad proveniente de la medievalidad europea, entre el espectador y los protagonistas.

¹⁷⁰ Palliere, Juan León. *Idilio criollo*, 1860. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Bs. As. Dirección electrónica www.arteargentino.org.ar

En el cuadro siguiente ¹⁷¹



la idea de sexualidad con fines de procreación está puesta en el conjunto de aves; gallo, gallina echada, pollitos. Mientras el hombre en postura campechana seduce a la mujer, la china que pilón en mano cual falo que sube y baja, ejecuta una de las tareas propiamente femeninas; la molienda del grano, la cocina. Esta imagen bucólica fuertemente normativa promueve la reproducción.

Sin embargo en las uniones de pareja prevalecía tanto el canon establecido por la iglesia como la libre elección. Muchas mujeres huían con su hombre para establecerse en otro paraje y formar una familia. Restableciéndose la conducta indígena en el intercambio de roles al formar una familia ya que se veía esta unión como un intercambio. Ellas se ocupaban de lavar la ropa, cocinar, cuidar los animales, ellos le ofrecían protección, sustento y compañía. Nuevamente la visión dominante lleva a establecer los roles desde “el deber ser hegemónico” y es desde allí desde donde se miden las relaciones intentando encontrar “amor” entre las parejas, como si el concepto amor no fuera una visión romántica europea.

¹⁷¹ Palliere, Juan León. La pisadora de maíz. 1864. Museo Histórico Bdiar Gral. Cornelio Saavedra. Dirección electrónica <http://www.acceder.gov.ar/>

Esta organización sexuada en el plano de la imagen no da acceso al mundo social concreto sino a las visiones de ese mundo propias de una época; en este caso a la visión que el hombre europeo construyó de la mujer de campo, la “china”.

Espacio Urbano: la mujer de la elite.

La mujer perteneciente a la elite, católica y decente, se destacará dentro de su hogar y como anfitriona abrirá sus puertas a intelectuales, artistas, literatos y personalidades de la política del momento. Estos encuentros llamados por los rioplatenses “tertulias” fueron una copia agiornada de los salones europeos del siglo XVII.



172

Las tertulias, asimismo, eran el espacio permitido y controlado donde los jóvenes de ambos sexos tenían oportunidad de conocerse e intimar en pos del futuro compromiso de ambas familias. Constituían de esta manera una red de parentesco que reforzaba los intereses económicos de la elite.

Las damas más encumbradas abrían sus casas, como Ana Riglos que de acuerdo con Adolfo Carranza, “La casa de la señora de Riglos, o como se le llamaba a menudo, Madame Riglos, era punto de cita de los ministeriales” (1910:98). J. Wilde en *Buenos Aires, desde 70 años atrás*, habla de la misma mujer “altamente aristocrática, pero muy comunicativa y familiar en su trato, era madre de don Miguel Riglos, quien se educó en Inglaterra y volvió a su país en 1813” (1960:78). El primero discurría sobre su casa y los per-

¹⁷² Pellegrini, Carlos E. Tertulia porteña. 1831. Dirección electrónica www.galerias.educ.ar

sonajes que se daban cita allí, el segundo la consideraba la “madre de” antes que una las mujeres que colaboró en la gestación de la independencia. El ejemplo paradigmático, por ser el más conocido, fue el de María de todos los Santos Sánchez, Mariquita y no está demás destacar que trasciende en la historia a través del diminutivo de su nombre, como si fuera una niña perpetua. Pero volviendo al plano de las ideas, en la casa de María Sánchez y dentro de un espacio permitido y camuflado por la música y la literatura, las mujeres y los hombres debatían temas de la política independentista del momento. María Sánchez llevó su idea de independencia de criterios en cuestiones de amor hasta la puerta del virrey Sobremonte para poder casarse con su primo Martin Thompson, alterando de este modo la “obediencia debida al padre” ya que los matrimonios eran arreglados por él y su autoridad indiscutible. Tradicionalmente las desobedientes eran, si se podía pagar, enviadas al convento.

La sexualidad femenina de la elite estaba socialmente controlada; padres, maridos, curas. Para las que cometían el desliz de seguir sus deseos y quedaban embarazadas sin estar casadas la lejanía era el mejor remedio. Una vez paridas y sin el “cuerpo del delito” a la vista, retomaban su lugar de decentes mujeres casaderas. El mismo círculo patricio cerraba filas, tapaba las supuestas deshonoras y continuaba con su objetivo de pureza de linaje. Los niños habidos de estas relaciones eran acogidos, en el mejor de los casos, por las mismas familias como *adoptados*, es el caso de Rosas y Belgrano, o eran entregados a alguna “china” de la estancia para ser criado como propio.

Estos discursos contrapuestos, uno disciplinador que reforzaba el rol doméstico y obediente de las mujeres (manejo de mulatas y morenas, lista de invitados, menú, ropa, disposición de muebles, etc) y el otro que les permitía, gracias a su género “adulador”, “sensual”, “seductor”; opinar, urdir e informar los acontecimientos políticos del momento sumado a la sujeción del deseo sexual, dan cuenta de una alteridad reprimida en las prácticas de estas mujeres.

A fines del S XIX y principios del siglo XX, se importaron las conductas victorianas a la sociedad porteña. La doble moral hizo su aparición con lo que se llamó la “casa grande” y la “casa chica”, práctica que se llevaba a cabo sobre todo en algunas provincias. En la primera, la situación era la de la esposa y madre legitimada por el matrimonio, sexualmente reprimida pero respetada y en la segunda la ilegitimidad de la sexualidad por fuera de la legalidad del casamiento. En ambas situaciones se mantenían y reforzaban las tareas “propias” del género (maternidad, cocina, costura, tejido, asistencia) y se le suma-

ba la de mantener contento al hombre proveedor aún a costa de la humillación. Una actitud esencial será la sumisión. Este es el rol que se le ha adjudicado tradicionalmente, rebajando su capacidad como persona total, anulándola.

Por lo antedicho, consideramos sustancial indagar los mecanismos históricos y sus procesos sociopolíticos para analizar las imágenes y sexualidad femeninas que se han montado a lo largo de nuestra historia y desde allí contribuir a la construcción de nuevas subjetividades fundamentadas en las necesidades de nuestra época. Proponemos entonces poner en cuestión un paradigma largamente dominante en la historiografía occidental, articulado en torno a los conceptos “mujer” y “otro”. Es nuestra intención reconstruir el lugar insoslayable de las diferencias en la construcción de imágenes y memoria histórica.

La selección de obras que se presentó expone el encuentro de imágenes distantes en el tiempo, dando lugar a la convivencia de temporalidades diversas capaz de impulsar sentidos nuevos y de activar pasados y presentes en función de construir una nueva imagen social que contribuya a crear subjetividades más equitativas.

Entendemos las producciones visuales como una alternativa para situar un espacio de pensamiento nuevo que nos ayude a reflexionar, comprender y ejercitar, desde la constitución de un nuevo territorio y nuevas configuraciones sociales, vínculos societarios más igualitarios. Es a partir de esta deriva de lecturas, en el cruce con las variadas experiencias de aproximación sensible a las producciones artísticas y sus distintos momentos, que buscamos establecer un espacio de pensamiento, uno entre otros posibles.

Bibliografía

- Berger, P., 1967. *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre, 1998. *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona
- Bornay, Erica. 1990, *Las hijas de Lilith.*, Cátedra, Madrid
- Bruit Zaidman, “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades”. En *Historia de las Mujeres*, Duby, G.-Perrot, M. Comp. 1990 Pág. 394 a 444. Taurus Madrid
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Campbell, Joseph. 1991, *El poder del mito.*, Emece, Barcelona.
- Carranza Adolfo, 1910, *Patricias Argentinas*. Sociedad Patricias Argentinas, Buenos Aires.
- Dalarun, Jacques. “La mujer a ojos de los clérigos” en *Historia de las Mujeres* Duby, G.-Perrot, M. Comp. 1990. Pág. 394 a 444, Taurus, Madrid
- Derrida, J. 2001, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires
- Eliade, Mircea. 1953, *Los mitos del mundo contemporáneo*. Amalgesto, Buenos Aires
- Eliade, Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Labor, Barcelona
- Farberman, Judith. “La fama de la hechicera”, en *Historia de las mujeres en la Argentina*, Gil Losano, F; Pita V. y Ini M. Comp. Tomo 1 2000, Pág. 27 a 47. Taurus Buenos Aires
- FedericI, Silvia, 2004, 2010, *Cáliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños, Madrid
- Figari, Maria Rosa. 2006. *Los nuevos dioses del olimpo televisivo*. Buenos Aires, ler. Simposio de Lenguajes Artísticos Combinados. Departamento de Artes Visuales. IUNA
- Figari, María Rosa. 2012. *Ficha de cátedra “Religiones mistericas”*. Posgrado LAC, Bs.As.
- Flaceliere, Robert. 1969. *La vida cotidiana en Grecia en el Siglo de Pericles*. Hachette, Buenos Aires

Foucault, Michel, 1992. *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta. Tercera Edición. Madrid

Garavaglia, Juan Carlos, “Ámbitos, Vínculos y cuerpos” en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Devoto, F y Madero M. Comp. Tomo 1. 2000. Pág. 55 a 83, Taurus, Buenos Aires

Hesíodo, *Teogonía*. Madrid. Ediciones Akal.

Malosetti Costa, Laura, “Mujeres en la frontera” en *Historia de las mujeres en la Argentina*, Devoto, F y Madero M. Comp. Tomo 1. 2000. Pág. 88 a 109, Taurus Buenos Aires

Mayo, Carlos. “La frontera: cotidianidad, vida privada e identidad” en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Devoto, F y Madero M. Comp. Tomo 1. 1999. Pág. 84 a 105, Taurus, Buenos Aires

Salles, Catherine. 1982. *Los Bajos Fondos en la Antigüedad*. Granica, Buenos Aires

Santidrián Padilla, Rosa María. 1997. *Mujeres malas y perversas de la Historia*. M. E. Editores, Madrid

Storni, Alfonsina. 1964. *Obras Completas*. Losada, Buenos Aires, Tomo 2

Wilde, J. A. 1960. *Buenos Aires, setenta años atrás*, EUDEBA, Buenos Aires

Revistas

Martínez V, Griselda, Montesinos Rafael, 1996. “Mujeres con poder: nuevas representaciones simbólicas” en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*. México, D.F. UAM. CONACYT. Vol. 15 (49). Pág. 81 a 100.

Filmografía

Demare, Lucas y Fregonese Hugo *Pampa bárbara*. Guión: Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi. Con: Francisco Petrone y Luisa Vehil. 1945

Páginas Web

Burin, Mabel 2008, “Las “fronteras de cristal” en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización” en: *Anuario de Psicología*. Facultat de Psicologia. Universitat de Barcelona. 2008, vol. 39, nº 1, 75-86

<http://www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia/article/viewFile/99355/159762/15/01/2014>

“Sirvienta”, “chica”, “doméstica”. Su representación en el arte y la construcción del discurso social¹⁷³

Maria Marta Hovhannessian- Alcira Serna

El rol de la mujer a principios del S XX se vio modificado por su ingreso definitivo al campo laboral como consecuencia de la industrialización que primero las conduce a las fábricas y que en este período se extiende en la “profesionalización” como mucama. El tema del trabajo, en general, y del ejercido por “la doméstica”, en particular, fue crucial tanto en la vida de las mujeres de las clases populares como de las inmigrantes. Este servicio constituyó “un refugio” para este amplio sector que quedó por fuera de los registros de las trabajadoras oficiales. Históricamente los espacios exterior/interior, público/privado fueron ocupados por varones y mujeres respectivamente. Distinción sexual de roles que adjudicó un espacio para que el trabajo de las mujeres fuera una extensión de sus labores de ama de casa naturalizado socialmente y dejando desde esta división el espacio de lo público/trascendente destinado al hombre. Esta diferenciación naturalizó las competencias de ambos roles; lo público/trascendente destinado al hombre, lo privado/doméstico ámbito intrascendente a la mujer, determinando así que el servicio doméstico se asociara con habilidades consideradas “naturalmente femeninas”.

Entendemos que reflexionar y deconstruir esta naturalización sobre la mujer en su rol de trabajadora en casas de familia, en la primera mitad del siglo XX en Argentina a través del arte, podría ser útil para comprender la desigual valoración social entre las competencias femeninas y masculinas y, de esta manera, poder establecer nuevas estrategias que reformulen los roles en los discursos hegemónicos.

Tomaremos la obra dramática “300 Millones” de Roberto Arlt, para dar cuenta cómo desde el arte podemos pensar los espacios, condiciones sociales y laborales del llamado “servicio doméstico”. Consideramos importante relevar desde este lugar los discursos que se construyeron al respecto y los condicionamientos que aún hoy continúan vigentes.

El “servicio doméstico” fue y es considerado una “cuestión de mujeres”. Este trabajo se asocia con habilidades consideradas naturales en las mujeres, entendiendo esto como

¹⁷³ | Jornadas de Género y Diversidad Sexual: Políticas públicas e inclusión en las democracias contemporáneas. Facultad de Trabajo Social. Universidad Nacional de La Plata. 2014
http://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/hovhannessian_serna_gedis.pdf

intrínsecamente dado por la Naturaleza. El significante “naturalización” se construye socialmente, constituyéndose así como indiscutible, erigiéndose como un concepto clave para entender la diferenciación de roles, en este caso, en el ámbito laboral. Nos encontramos de esta manera con un círculo vicioso; las habilidades femeninas son naturales y por tal motivo se consideran inferiores en relación a las adquiridas y esta consideración no se modificará aunque estuvieran calificadas. Estas labores se entendieron como una derivación de la extensión de las funciones domésticas realizadas en su propio hogar pero a cambio de un salario. Experimentando una doble vivencia: por un lado estaban fuera del núcleo familiar y a la vez se las tomaba como parte del mismo. Esto no implica una necesaria igualdad en el trato ni en las condiciones de trabajo, sino que al compartir el diario vivir, pasaban a constituir dicho núcleo.

Las tareas domésticas realizadas fuera del propio hogar a cambio de un sueldo, presentan dos vertientes; “con cama adentro” o “con retiro”. Si tenemos en cuenta los enunciados, hasta las formas de nombrar a las trabajadoras estigmatizaron a estas mujeres. Obreras, para las fabricas; empleadas, para el comercio y la administración pública; “sirvienta”, “chica”, “doméstica”, “servidumbre”, “servicio doméstico”, para las trabajadoras de casas de familia, formas éstas últimas que nos remiten a la medieval relación siervo/señor. Esta nominación nos lleva a pensar que se repite la relación señor/siervo del Medioevo instaurándose en el propio cuerpo femenino de las trabajadoras. No es casual que muchos de los denominadores se relacionen con la palabra siervo. Para la “sirvienta” no había límite en el horario, ni en el trato, ni en los “servicios” que debía cumplir. Su cuerpo podía no solo ser explotado sino también violado fundamentando la pertenencia a un amo. Su ser persona, su individualidad, pasaba a ser un rol, un objeto útil y por lo tanto estar en función de. Esta idea patriarcal de “pertenencia” y “servicio” nos hace acordar con Heidi Hartman¹⁷⁴

...“patriarcado como un conjunto de relaciones sociales que tiene una base material y en la cual hay relaciones jerárquicas entre los hombres y solidaridad entre ellos, lo que permite dominar a las mujeres. La base material del patriarcado es el control de los hombres sobre las fuerzas de trabajo de las mujeres”... (1987:13)

¹⁷⁴ Heidi Hartmann, “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista”, en Cuadernos del Sur nº6, Bs.As., marzo-mayo, 1987

El trato, la remuneración, el horario de trabajo sin límites y los “servicios extras” que debían cumplir, fueron cuestiones que las mantuvieron en la marginalidad de los reclamos de las demás trabajadoras, hasta la segunda mitad del siglo XX.

Roberto Arlt, dramaturgo y escritor argentino, desde una poética que propone dos mundos, el del “imaginario” y el “real”, plantea su mirada de la cuestión en 1932 con su obra dramática *300 millones*. La temática de la obra plantea la situación de una trabajadora doméstica, inmigrante española en Buenos Aires, que se evade de su paupérrima realidad soñando haber recibido una herencia de 300 millones que le permite viajar, tener un galán, luego esposo, amigas, una hija. En la construcción, interpela al folletín de Ponson du Terrail, a los cuentos para niñas como el de Cenicienta y a las lecturas de Zolá.

Siendo Arlt cronista policial del porteño diario *Crítica*, en 1927 tuvo que cubrir el luctuoso suicidio de una *sirvienta española*. Este suceso inspiró años más tarde la obra dramática que nos ocupa, estrenada en 1932 por el grupo de Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo. El mismo autor da cuenta de ello al inicio del texto, “A modo de explicación”: “Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada”.(1999:9).

El personaje principal es denominado por Arlt como la “sirvienta”, de esta forma el autor posiciona a la protagonista como ser social despojada de toda valoración individual, universalizando al sujeto de servicio. Si bien a lo largo de la trama sabremos que es Sofía, Arlt lo personalizará a través de la interacción dramática por medio de la cual nos informará su nombre. Nombre, por otra parte, que nos llega en el desarrollo del mundo de la fantasía donde ella deja de ser sujeto social para ser un individuo que puede jugar y realizar su sueño: “ser alguien”... importante. En la nominación de los personajes, es notorio que sólo dos de ellos: Griselda y Azucena pertenecientes a los no reales, tengan nombres femeninos. El personaje “real”¹⁷⁵ la sirvienta, se constituye en su labor social, representando así a un ser social y no individual.

Este personaje protagónico, devela desde la escritura de Arlt, la visión que se tenía en aquel momento de “la chica” y su lugar en la casa; durmiendo en un espacio reducido, impersonal, como de paso, muchas veces con poca luz y cercano a la cocina. En el Buenos Aires de entonces, los edificios-casas de las clases alta y media alta, la habitación

¹⁷⁵Acto I- Cuadro I. Presentación de personajes. Personaje real; sirvienta. Personajes de humo; Griselda y Azucena, las amigas.

para el servicio doméstico era un espacio obligado en las construcciones, que podía fijarse tanto en los altos de la casa, la terraza, como en el subsuelo. Desde esta perspectiva espacial alejada del centro familiar, se determinaba un cierto “status” social y también un determinado modo de relación laboral.

La “sirvienta” estaba destinada “servir” desconociéndose sus necesidades, y en este servicio se incluía la falta de descanso, el agobio, la jornada extendida de trabajo, estar dispuesta casi las 24 hs. Incluyendo en muchos casos el inicio y servicio sexual con los “niños” de la casa y todo esto por un salario mínimo. Desde este panorama de servidumbre, se entiende la necesidad de la “sirvienta” de “escaparse” por medio de su imaginación a un mundo donde ella pudiera ser La Señora de la Casa, la privilegiada, donde el azar la favoreciese por medio de la herencia de una cifra millonaria, 300 millones, y la posiciona en el lugar deseado, espacio central: el de Señora y Madre.

Arlt plantea desde un suceso extraordinario (la herencia), muy propio del surrealismo, la evasión del mundo pequeño, desgarrador y miserable que habitan y componen las inmigrantes, desclasadas, que debían trabajar en casas de familias.

...“Lo mismo le ocurre a Sofía, la sirvienta de la obra. Se trata casi de un ‘monodrama’, pues todos los personajes que acompañan a la protagonista, salvo las dos intervenciones momentáneas pero decisivas, -la Patrona y el Hijo de la Patrona-, son de ‘humor’, es decir, se originan y parten de los sueños desorbitados y fabuleros de una pobrecita muchacha que está por suicidarse.”

(Ordaz: 1999:351).

Las empleadas domésticas españolas habían sido durante mucho tiempo personajes comunes en los sainetes porteños, ridiculizándolas por su forma de hablar, por su comida que olía mal, por su comportamiento casi grosero o por su supuesta promiscuidad, se las retrataba, no obstante, como “fieles servidoras”, “una representación tranquilizadora para los espectadores adinerados” (Karush:2013:162). Esta mirada inofensiva y si se quiere graciosa, no contemplaba el desarraigo, los sufrimientos, las esperanzas y deseos de estas mujeres, sino que las convertían en un “otro” fiel a su deber de servir homologándolas a la esfera del animal fiel. *Trescientos Millones* pone en evidencia sus esperanzas frustradas, sus deseos insatisfechos, los instala en escena y deja que el espectador elabore su propia crítica. Su autor describió de manera certera a un actor social postergado por el sistema social vigente.

Como dijimos anteriormente, Arlt contrapone dos mundos, el de la fantasía y el real. En este punto cabe aclarar qué consideramos por fantasía y por imaginación; la imaginación tiene valor noético, crea siendo, en cambio la fantasía autocumple consigo misma, no resuelve creativamente, queda en el plano meramente mental. De esta manera la Sirvienta va cumpliendo sus deseos fantasiosos recurriendo a los personajes de la literatura del tipo de Rocambole.

Arlt sitúa a los personajes de fantasía en una “...zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan o recrean en sus sueños”... (1999:13). Refuerza esta fantasía de la sirvienta al presentar los personajes en un espacio indeterminado, impreciso, que sólo puede materializarse en la mente de ella, presentando claramente el espacio de la fantasía donde estos personajes viven y se desarrollan, acosan y despiertan los deseos más remotos, impensados, los miedos y la evasión del mundo real en el cual está inmersa.

El autor los describe como un “conciliábulo de fantasmas pueriles e ingenuos” (1999:13), es decir creaciones que no representan el plano ideal del sueño sino que imperfectos, egoístas y serviles igualmente plantean las mismas miserias que los personajes del mundo “real”.

Encontramos que el desarraigo y la remembranza se manifiestan en la fantasía del viaje por barco; un paisaje bucólico que remite a cerros, callecitas blancas, corderitos, pastora, *castillo de un grande de España*¹⁷⁶ y la confesión al personaje del Capitán “Estoy conmovida, Capitán. ¡Ah, si usted supiera! Cuando yo vivía en Buenos Aires y no había recibido la herencia, para distraerme iba a las estaciones... Viajaba en tren... Naturalmente..., viajes cortos..., media hora... Me parecía que me iba muy lejos..., no sé adónde. Tenía la impresión de que el tren sólo podía parar en una estación donde hubiera casas en que todo el mundo era feliz”. El viaje en tren plantea la cotidianeidad de los trabajadores que no tenían otra posibilidad de recreación más que el paisaje diario de su derrotero.

Cada situación fantástica se encuentra enmarcada por el sonido de un timbre; el timbre que llama al servicio doméstico y en la ficción Arltiana a la realidad cotidiana. Era común que los señores de la casa utilizaran este sistema para llamar al personal, no la voz hablada sino el condicionamiento pavloviano de estímulo-respuesta, un reflejo condicio-

¹⁷⁶ARLT (1999) pág. 45

nado. La Patrona da cuenta de ello “Oiga... ¿se puede saber lo que le pasa que no viene cuando la llaman? Hace media hora que está sonando el timbre” (1999:94). Así se ve delineada una construcción social en la tajante división entre patrones y empleadas, entre el poder y la sujeción.

En este mundo de fantasía la sirvienta se encuentra con personajes típicos del folletín como el Galán, el cual se define como de “*humo y éter*” (1999:61), pero que en el desarrollo de su rol se presenta de manera ambigua. Por una parte cumple con la seducción, la galantería y el amor a primera vista todos comportamientos esperables para su rol pero a su vez lo realiza desde el tedio, el desgano y lo rutinario. No hay placer en el desarrollo de su papel, simplemente obligación para desempeñarlo, al igual que la Sirvienta cumple con su trabajo en el mundo real.

En la escena entre la Sirvienta y el Galán, el autor expone la visión del momento, el que tiene poder = dinero es quien puede determinar el curso de las cosas, incluso hasta en el mundo de la fantasía. Realidad que no se escapa ni en este mundo, explicitando a su vez, que la Sirvienta responde al ideal dominante de la época, en el cual con el dinero puede comprarse al mundo, ser alguien. Así mismo Arlt da una vuelta más y posiciona al personaje de la sirvienta como quien toma la posta en esta relación de fantasía y le indica cómo espera y quiere que él se comporte. Actitud que el galán resiste pero deja bien asentado que “Aquí la única que sueña soy yo, nadie más que yo”, cuando el personaje masculino no dice las palabras correctas para enamorarla. Verbaliza en su fantasía lo que en el plano de lo real no puede hacer con el “niño” de la casa, al ser exhortada por éste para mantener relaciones sexuales; “Abrí Sofía...Abrí, no seas testaruda, Sofía [...] Abrí...Abrí, no te hagas la estrecha”¹⁷⁷. El personaje del Hijo está retratado como “un fantoche humano, un mascarón ebrio y desmelenado, caratula grotesca”.

Es desde esta misma concepción, la del poder=dinero, que la Sirvienta se relaciona con “las amigas” personajes frívolos, que solo están con ella porque tiene 300 millones. Pero lejos de cuestionar, esta relación es aceptada por todos sus actantes, representando la fantochada de la “amistad”. Presentando un mundo frívolo, sin vínculos reales. Allí encontramos que Arlt realiza una crítica de los vínculos en la sociedad acomodada de la época. No hay vínculos verdaderos solo sociales, así expone y refuerza la soledad de todos aquellos que llegaron a trabajar a la gran ciudad plenos de esperanzas y sueños. Sueños que ni en el mundo de la fantasía se realizan con plenitud.

¹⁷⁷Acto III. Escena IV

Volviendo a su relación con el Galán, ella es vista como la “loca” por este personaje al romper con los cánones establecidos de la época, no guarda las apariencias, no resiste, sino que indica, marca, lleva adelante sus deseos de cómo ser cortejada. Corriéndose así del lugar esperable y siendo estigmatizada como loca.

El orden solo se recompone en el mundo de la fantasía, ya que en el de la realidad, solo hay trabajo, humillación y ni siquiera es respetada su propia persona ni su cuerpo ya que nuevamente al resistirse al no abrir la puerta ante el reclamo del “niño” primero es tratada de “estrecha” y luego nuevamente de “loca”.

Un personaje que atraviesa toda la obra y es anticipatorio del desenlace, es la Muerte. Figura relacionada con el mundo medieval, pero que en la obra juega un rol de predestinación fatal, marcando en sus apariciones lo inevitable de la tragedia para un personaje como la Sirvienta que vive esa realidad terrible.

De esta manera, Arlt hace visible la situación de desprotección en que se encontraban las mujeres que trabajaban en las casas de familias “acomodadas” de la época. Sin embargo, el autor no puede sustraerse a su “ser masculino”, anhelando para la Sirvienta el entorno hegemónico que toda mujer desearía; casamiento, maternidad. Y cuando no se lo consigue por las vías previstas recurre a la compra de los afectos, de los deseos, de los sueños haciéndole decir “Si yo fuera rica esto no me pasaría” (1999:32).

Es así que cuando la cotidianeidad “es interpelada por la imaginación, el individuo arltiano interpreta el sentido global de su mundo y traduce dicha revelación en acción sobre lo cotidiano” (Waldegaray: 2002, 243). La acción que lleva a la resolución del conflicto es la muerte por mano propia, “La Sirvienta coge el revólver y apoya el caño en su frente....Suenan los estampidos” (Arlt:1999:105).

Podemos decir que Arlt, a través de su personaje de la Sirvienta y por medio de la trama de *300 millones* nos muestra un mundo descarnado, el que vivieron los inmigrantes de la primera mitad del siglo XX y que marcó el pleno fracaso de los ideales con los que llegó la inmigración. A su vez nos explicita la terrible soledad y desamparo de estos sujetos sociales que vinieron a América llenos de sueños y se encontraron con la explotación en el trabajo, el hacinamiento. Su visión no solo es desoladora sino claramente crítica hacia la sociedad, el Estado y los sucesos de su tiempo. Para estos seres el desamparo no encuentra salida en el plano de la realidad. Solo en la fantasía y por medio de los medios gráficos como el folletín es que encuentran un espacio de sosiego. Para Arlt el único escape posible se da por medio de la representación de los pasos ficcionales del folletín, es

solo allí el mundo puede recomponerse, Sofía se encuentra luego de años con su hija y puede concretar luego de su periplo heroico su felicidad, dentro de los cánones sociales establecidos, como explicitamos anteriormente. En la obra encontramos como Arlt representa al espacio-tiempo que le toca vivir realizando una descripción certera de la realidad de la “Sirvienta”, “chica”, “doméstica” de la época afirmando, pero a la vez plasmando, su mirada crítica al discurso social vigente. Su visión es desesperanzadora, solo en el sueño es donde el equilibrio se reconstituye, en el plano de la realidad solo queda la muerte.

Bibliografía

Arlt, Mirta (1985) *Prólogos a la obra de mi padre*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, recopilación y presentación Omar Borré.

Arlt, Roberto (1999) *Trescientos Millones*, Buenos Aires, Edit. Losada

Berger, P. (1967) *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Castagnino, Raúl (1965) *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata, Universidad Nacional.

Amaya Dal Bó, Gisele *La imaginación folletinesca en Trescientos millones de Roberto Arlt* en:

[http://www.academia.edu/462357/La imaginacion folletinesca en Trescientos millones de Roberto Arlt/25-08-14](http://www.academia.edu/462357/La_imaginacion_folletinesca_en_Trescientos_millones_de_Roberto_Arlt/25-08-14)

Eco, Umberto. (1978): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Lumen, Barcelona, 1995.

Hartman, Heidi (1987) “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista”. En *Cuadernos del Sur*, Nro. 6, Buenos Aires, marzo-mayo.

Marial, José (1955) *El teatro independiente*. Buenos Aires, Ediciones ALPE,

Ordaz, Luis (1999) *Historia del Teatro Argentino. Desde los comienzos hasta la actualidad*. Buenos Aires, INET.

Sara, Natalia (2009) “Entre ensueños y fantasmas, la parodia. Una aproximación al teatro de Roberto Arlt”. [En línea.] En *Boletim de Pesquisa – NELIC*. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catalina, Julio.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984784X.2009nesp2p173/10592/25/08/14>

Viñas, David, (1997) *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.

Waldegaray Marta (2002) *Ideología de lo cotidiano en la cuentística de Roberto Arlt*, Anales de literatura hispanoamericana N^o 31, p. 221-243

La familia peronista, su representación y el arte de elite. *La familia obrera* de Oscar Bony¹⁷⁸

María Marta Hovhannessian - María Alcira Serna

El arte de *vanguardia* en los años 60, se apropió de contenidos, estereotipos y representaciones sociales consagradas por el peronismo (1945/1955). La década de 1960 comenzó con la proscripción del peronismo y tanto los conflictos políticos, como económicos y sociales marcaron la inestabilidad de la Argentina a lo largo de la misma. El arte no fue ajeno a ello y acompañó estos cambios con distintas manifestaciones que cuestionaron *el orden establecido*. Algunos artistas, se identificaron más con la vanguardia política que con las vanguardias artísticas, o los movimientos feministas, dada la complejidad y conflictividad del contexto. El imaginario peronista, vivo en la memoria de propios y ajenos a través de la gráfica peronista, se pronunció en las significantes *familia* y *obrero* para dar cuenta, bajo el onganiano¹⁷⁹, de una acción que encubría el deseo no reconocido de volver a *los años más felices*.

Para dar cuenta de ello, tomaremos la presentación de la *Familia Obrera* realizada por Oscar Bony para *Experiencias 68* en el Instituto Di Tella. Si bien dicha manifestación artística la abordamos desde la concepción actual de *performance*, en la década trabajada las *performances* han sido, mayoritariamente, tomadas como una fusión de dispositivos artísticos diversos, bajo el concepto de *arte de acción*.

El siglo XX ha sido protagonista de múltiples cambios socioculturales que han modificado no solo el pensamiento sino también las manifestaciones artísticas y políticas. El campo del arte no ha sido ajeno a dichas transformaciones y es desde ese contexto donde comienza un proceso de búsqueda y transformación. Las llamadas vanguardias artísticas dieron el primer paso hacia un quiebre de los cánones conocidos como *el Arte* y *la Academia* rompiendo con los conceptos consagrados y cristalizados de lo que es “ser artista”, la creación y la obra de arte.

Luego del término de la Segunda guerra mundial comenzó una etapa en que la violencia entre las grandes potencias se exportó al Tercer Mundo para consolidar su control económico, reforzado además por la “Guerra Fría” que enfrentó a EEUU y Rusia, llevando,

¹⁷⁸ Primeras Jornadas Interdisciplinarias del Instituto de Artes del Espectáculo FF y L UBA “Arte y Peronismo” (Internacionales)

¹⁷⁹ Se llama así a la dictadura de Juan Carlos Onganía

entre otras medidas a la expansión de la moneda estadounidense a nivel mundial. En nuestro país los graves conflictos económicos, sociales e institucionales internos, tomados por las políticas de neutralidad¹⁸⁰ condujeron a que en 1943 el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) produjera la llamada Revolución de junio (04/06/1943). Es, en ese contexto, donde el coronel Juan Domingo Perón aparecerá en la escena nacional transformando la cultura y la política del país hasta el día de hoy. Desde el Partido Laborista, luego Partido Peronista y hoy Partido Justicialista¹⁸¹, se convertirá durante el siglo XX en un Movimiento personalizado en su figura y en el cuerpo de su esposa Eva Duarte. El arte dará cuenta de ello, por ejemplo en la gráfica del primer peronismo será un fenómeno cultural y popular que transmitió los nuevos ideales y medidas sociales adoptadas, visibilizó la situación del mundo del trabajo obrero, la situación de la mujer tanto en el ámbito laboral como en el doméstico, la infancia donde “los únicos privilegiados son los niños” y el derecho a la vejez. Libertad Demitropulos, lo expresará de la siguiente manera:

El peronismo vino a representar a todos los marginales del interior del país que habían llegado a la Capital como mano de obra y a requerimiento de la industrialización. Eran los "cabecitas negras", así llamados porque alteraron la fisonomía urbana predominantemente gringa, hija o nieta de inmigrantes que algunas décadas anteriores bajaron de la tercera clase de los barcos llegados de Europa.

(Demitropulos, 2010:72).

A partir del derrocamiento de la segunda presidencia de Perón llevada a cabo por el golpe militar de la llamada Revolución Libertadora¹⁸² y su posterior proscripción, el imaginario social acrecentó la imagen peronista de *los años más felices*.

En la década del '60, al igual que ocurrió en el mundo, la vida urbana se vio transformada por: la entrada de la píldora anticonceptiva, lo que llevó a una mayor flexibilidad ante el sexo; el auge de la sociología y el psicoanálisis; la expansión del consumo televisivo en los sectores populares y en la clase media el primer auto; los cambios en el tratamiento de la publicidad y el marketing; el incremento de las distintas revistas femeninas de ac-

¹⁸⁰La política de neutralidad fue implementada en los años: 1914, 1936 y 1939

¹⁸¹El nombre actual lo posee desde que obtuvo personería como partido político bajo el régimen de la ley de facto 19.102 de 1971, cuyo artículo 21 impedía que el nombre de los partidos contuviera designaciones personales o derivados de ellas, lo que finalmente impedía usar la denominación de Partido Peronista.

¹⁸²Llevado a cabo el 16 de septiembre de 1955

tualidad. En el ámbito de la moda: el pantalón vaquero, la famosa minifalda, el bikini, el consumo de marcas extranjeras, el uso del pelo largo para los varones jóvenes.

Dentro del contexto político, el año 1968 en el país, el poder estaba usurpado por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Es en ese año que se llevó a cabo la exposición colectiva *Tucumán Arde* con artistas de Rosario y Buenos Aires; mientras el ejército lleva a cabo fácticamente el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia de la Capital Federal y del GBA, se censuraban las nuevas costumbres como el uso de la minifalda o el pelo largo y se tendía a beneficiar a los sectores económicos más concentrados. En el Instituto Torcuato Di Tella, situado en Florida 936, se presentaba la muestra *Experiencias 68*. No es nuestra intención historizar aquí el *Di Tella*, pero sí nos parece pertinente marcar que tal espacio se asumió como *zona* (estaba situado en la llamada Manzana Loca¹⁸³) de confrontación que provocaba tanto el contacto con el público como con la crítica especializada. Desde su creación tuvo una estrecha relación con el desarrollo artístico de nuevas tendencias y contacto con centros nacionales y extranjeros. El director del Centro de Artes Visuales, Jorge Romero Brest, explicitaba refiriéndose a la muestra, “fueron convocados un grupo de doce artistas jóvenes que coincidían en el espíritu destructor de la obra artística tradicional”(AAVV, 1968: 51,52). En ella Oscar Bony presentaba su obra *La familia Obrera* que tomamos como caso testigo, a fin de analizar su contexto de producción, sus características semánticas y la referencia a la ideología Peronista. En este entorno Oscar Bony alternaba su trabajo entre la producción de objetos como obra artística y la fotografía como medio de vida.

¹⁸³Florida, Paraguay, Marcelo T. de Alvear, Maipú



La familia obrera

Para abordar la obra y realizar el análisis hemos partido de dos registros fotográficos, en dos momentos diferentes, que tomó el mismo artista. En cuanto a la fotografía la huella dejada por ésta tiene una doble acepción en cuanto a las formas que la componen y las cuales miramos. Estas formas son comunes a la imagen en su materialidad foto y a su vez a la cosa mostrada, registrada desde un cierto punto de vista, en este caso el de Bony. De acuerdo con Diane Arbus¹⁸⁴, “una fotografía es un secreto sobre un secreto”, por lo que en ese territorio no significaría nada, a menos que esté conectada a la red de relaciones por las cuales les damos sentido a las cosas. Encontramos una red interdiscursiva entre ambas fotografías compuesta por lo que Eliseo Verón denominó *semiosis social* en tanto dimensión significativa de los fenómenos sociales (Verón, 1993). *La familia*

¹⁸⁴Diane Arbus (1923-1971), fotógrafa estadounidense. Considerada como la retratista de lo freaks.

obrero se montó en el fondo de un espacio de exposición sobre una tarima forrada de negro y dos practicables negros; uno largo sobre el que se encontraba un cubo negro. Oscar Bony convocó al matricero Luis Ricardo Rodríguez y a su familia, Elena Quiroga la esposa y Máximo su hijo, residentes en Valentín Alsina, localidad bonaerense del conurbano, para llevar a cabo su obra.

A modo de *esculturas* vivientes, accionaban o se quedaban quietos, dependiendo del transcurso del tiempo. El padre se encontraba sentado en el cubo mientras que madre e hijo lo hacían en el practicable largo. Visualmente la jerarquía entre ambos progenitores era clara, como correspondía a la concepción familiar de la época. La vestimenta del padre no denotaba el trabajo que realizaba según constaba en el título de la obra. La mujer y el niño estaban vestidos de calle; falda y sweater de cuello, la mujer, pantalones largos, medias, zapatos acordonados y camisa el niño. Los elementos que manipulaban eran un libro, un cuaderno, una lapicera, el padre a veces un cigarrillo. El padre leía, el niño escribía y la madre miraba la escritura del niño como si controlara los deberes. Desde la organización espacial de los cuerpos se puede observar la composición equilibrada y jerárquica de la familia, con el padre a la cabeza, el niño como su continuación y la madre sosteniendo esa estructura y en función de “la familia”. Visión tradicional y desde la composición nada cuestionadora de la concepción legitimadora del orden social-familiar. *Topos* imprescindible durante gran parte del siglo XX en la estructura política de las relaciones entre ideología y producción. La familia y el trabajo estuvieron en las bases constructivas llevadas a cabo por el peronismo.

Esta *instalación performática*, considerada por la crítica de aquel momento, como una instalación, la completaban sonidos cotidianos grabados en la casa del autor y reproducidos en el espacio de exhibición mediante una grabadora; y un texto a modo de letrero en la tarima que decía “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”(AAVV, 1968: 53).

En esta acción, Bony puso a consideración de las visitantes cuestiones de tipo político, social, ético y moral. Cuestionando los parámetros establecidos por el gobierno, expuso la necesidad de un salario digno, visión que va unida a la dignidad de la vida. Esta concepción, surge como reivindicación social a partir de la aparición en la escena social de Perón. Bony, de esta forma explícita, pensándolo o no, un ideal que estaba vivo en el

imaginario social, vivenciado por el pueblo argentino que pretendía ser borrado por los gobiernos militares y la ideología conservadora.

Como mencionamos anteriormente, también desde la gráfica del primer peronismo encontramos coincidencias temáticas entre el afiche del Segundo Plan Quinquenal de 1953, realizado por Héctor Alfonsín, que mostraba a una familia; madre, padre e hijo mirando hacia el horizonte y la obra de Bony.



En el caso del afiche, el hombre y el niño, por su vestimenta y la herramienta que tiene el padre, personificaban a los peones de campo. En la obra de Bony nos encontramos con el vestuario de la familia, que mantenían la pulcritud y el vestuario típico de una familia, que podía ser o no de la clase obrera. Este rasgo pone de manifiesto otro valor ideológico puesto en acto con el Peronismo: sin distinción de clases sociales, cualquier ciudadano tiene derecho a adquirir y vestir las prendas. Es decir, el ejercicio del derecho de todas las personas a tener igual posibilidad de acceso a los bienes materiales consolidado por medio de la adquisición de nuevos derechos sociales. Estos derechos fueron

afianzados por Eva Perón, quien por medio de la Fundación Eva Perón¹⁸⁵ pudo poner en práctica, junto con la política desarrollada desde el gobierno, la “justicia social”, concepto revolucionario ya que era el Estado el que garantizaba que todos sus ciudadanos pudiesen ejercer su derecho a vivir dignamente. Eva Perón lo hizo acto. Un ejemplo fue la construcción de hospitales, que unió la atención de excelencia sanitaria con una concepción hotelera de internación; cortinados que brindaban la idea de calidez hogareña, decoración y calidad en el mobiliario. De la misma manera, se puso de manifiesto en el desarrollo del Plan Preventivo de Salud que empleaba alimentos de buena calidad para la comida de los niños que vivían en los Hogares Escuela¹⁸⁶ construidos por la Fundación. Un concepto de vanguardia para la época, fue la elección que llevaban a cabo los niños en cuanto su vestimenta, evitando así la despersonalización que implicaba la utilización de guardapolvos. Hoy sabemos que la libre elección de las prendas de vestir durante la infancia, fortalece y desarrolla la personalidad. Con esta política se planteó un camino posible para evitar la mentalidad de asilo, tan prevalente durante la época precedente. La obra de Bony, utiliza el lenguaje sonoro, mediante la grabación de los ruidos de casa (en este caso la del artista), en un plano que completa y enriquece el sentido de crítica sobre la obra de arte y la *familia tradicional argentina*. Lo sonoro habla de lo cotidiano, presentado desde lo extra-cotidiano, separándolo a través de la tecnología –grabación- y de la exposición de los cuerpos de la familia, reforzando a su vez la cotidianidad por medio de lo visual –vestuario- y composición espacial.

Con respecto a lo corporal, la familia se compone desde la mirada tradicional, trabajando la idea de jornada de trabajo donde los integrantes realizaban acciones diarias durante esas *horas de trabajo de exposición*, comen, leen, escriben, se ríen, fuman, etc. Esta *comunicación* se cruza con la composición visual y sonora para hablar desde los lenguajes artísticos del propio sentido de la obra de arte a partir de la visión académica. Pero

¹⁸⁵Fue una institución creada por Eva Duarte, con el objetivo de proporcionar asistencia social, que funcionó desde 1948 hasta 1955. Aunque inició informalmente sus tareas a comienzos de 1948, se creó formalmente el 19 de junio de 1948, con el decreto número 220.564 que estableció la Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón. En 1950, este nombre fue simplificado y paso a llamarse Fundación Eva Perón. Tenía cinco metas, resumidos aquí:

1. Prestar dinero, facilitar elementos de trabajo, otorgar becas.
2. Construir viviendas para familias indigentes
3. Construir establecimientos educacionales, hospitalarios, recreativos, y cualesquiera otros que la Fundación creyese necesarios.
4. Construir establecimientos benéficos de cualquier índole que podrían ser transferidos al Estado.
5. Contribuir o colaborar por todos los medios a su alcance a la realización de obras esenciales para una vida digna de las clases sociales menos favorecidas.

¹⁸⁶La Fundación estableció veinte Hogares Escuela durante los siete años precedentes al golpe de estado de 1955, construidos donde había más necesidad. Los niños asistían a las escuelas públicas y cada uno mantenía los lazos con su familia nuclear siempre que fuera posible. La idea era la de integrarlos y no la de segregación. Los hogares escuelas albergaron más de 16,000 niños en un momento cuando la población de la Argentina era alrededor de 16 millones.

no podemos olvidar que este sentido se construye a través de la familia en los años 60, poniendo así también, en crisis dicho concepto.

Completa el sentido de la obra el cartel que visibilizaba la identidad, la profesión, la familia y el salario de aquellos que el Peronismo dota de identidad y que antes y después de él fueron los *nadies*. En esta invisibilidad, la memoria colectiva actúa como soporte de lo reciente, podemos acordar con Jean-Pierre Vernant, que

transcurrieron pero que no han pasado, que siguen estando muy presentes en los recuerdos y cuyos desafíos todavía son demasiado actuales en la vida colectiva como para tratarlos con el desapego y la distancia propias de lo que es totalmente pasado. (Vernant;2008:67)



La familia de la fotografía que mira la instalación de *La familia obrera* no presenta en apariencia diferencias de clase ni de configuración; madre, padre, niña, vestimentas similares...sin embargo una está en exposición sobre una tarima en una clara diferenciación espacial. Mirar y ser mirados, como en un juego político de espejos.

A modo de conclusión podemos inferir que, si bien Oscar Bony no militó en las filas del peronismo, hay una percepción relacional entre *La familia obrera* en tanto instalación performática, la fotografía de la misma, mirada desde la fotografía de los observadores, y los afiches del primer peronismo, que se incluyen dentro de la teoría de los discursos sociales, comprendidos éstos dentro de la dimensión significativa de los fenómenos sociales. El peronismo en el arte, en el caso que analizamos, se inscribe, más allá de la intencionalidad de su autor, dentro de los *fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido* (Veron:1993:125) y entre una dimensión de la historia del peronismo y lo que ocurría política y socialmente en los ´60.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 1998. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundación Proa.
- AA.V.V. 1999. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Bs. As. Sudamericana.
- Bianchi, S. y Sanchis N. 1988. *El partido peronista femenino*, CEAL.
- Demitropulos, L. 2010. *Eva Perón*, Bs. As., Ediciones del Dock.
- Felitti, Karina. 2000. "El placer de elegir". En *Historia de las Mujeres en Argentina*, Tomo II, S. XX, Bs. As., Taurus.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Longoni, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.
- Longoni, Ana-Mestman, Mariano. 2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Masotta, Oscar. 2004. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- Plotkin, Mariano y Neiburg, Federico. *Elites intelectuales y ciencias sociales en la Argentina de los años 60. El Instituto Torcuato Di Tella y la Nueva Economía*. <http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/932/968> 22/10/18.
- Pujol, Sergio. 2002. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Bs. As., Emecé.
- Romero Brest, Jorge. 1981. *Arte Visual, pasado, presente y futuro*, Bs. As. Rosenberg-Rita Editores.
- Traba, Marta. (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*, México, Galache. 2005.
- Terán, Oscar. 1986. *En busca de la ideología argentina*, Bs. As., Catálogos.
- Torre, Juan Carlos. 2007. "Introducción a los años peronistas". En *Nueva Historia Argentina*, Tomo 8, *Los años peronistas (1945-1955)*, Bs. As. Sudamericana.
- Torre, Juan Carlos, comp. 1995. *El 17 de Octubre de 1945*, Bs. As., Ariel
- Varela, María Paula. 2008. *El nuevo espectador: experiencia y Experiencias en el Instituto Torcuato DiTella*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios Sociales. Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.

Verón, Eliseo. 1993. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Editorial Gedisa.

http://www.evita-peron.org/education_eva_peron-es.htm 22/

Ritualidades Performáticas y corporalidades en Capital Federal, 1970¹⁸⁷

Hovhannessian María Marta- Serna María Alcira

Si bien tomamos este trabajo desde las Artes Visuales, entendemos que las artes comprenden un tejido mucho más amplio y rizomático que las divisiones que se han hecho de ellas a lo largo de la historia occidental. Por tal motivo, consideramos que el teatro y la performance resultan en una combinatoria y cruce de lenguajes artísticos¹⁸⁸ que pueden dar una lectura de espacios, cuerpos y ritualidades por fuera de sus límites conceptuales.

La performance, práctica artística utilizada por diferentes lenguajes artísticos, tuvo su apogeo en los años 70¹⁸⁹, habiendo nacido como un movimiento cuestionador que rechazaba la noción de representación y planteando la presencia “real” del sujeto que llevaba a cabo la obra. En tal sentido, se situó en oposición a la función normativa de la concepción artística de las estéticas tradicionales, constituyéndose en fuerza de subversión.

Sus elementos constitutivos son;

- Cuerpo vivo en el espacio
- Temporalidad de presentación
- Trabajo sobre el cuerpo y cuerpo-imagen
- Utilización de espacios no convencionales, artísticamente hablando.

En esta oportunidad trataremos las corporalidades devenidas significativas en un espacio ritual emblemático para los argentinos y las performatividades llevadas a cabo por las mujeres que reclamaban saber sobre la suerte corrida por otros cuerpos; el de sus hijos. Corporalidades estas, sostenidas a lo largo de más de cuatro décadas como dimensión irrenunciable de Memoria, Verdad y Justicia.

Nuestra historia está signada por periodos de democracias y dictaduras, sólo tomando desde 1960, encontramos los gobiernos de facto de Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, seguidos de los democráticos de Héctor Cámpora, Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón. Volviéndose en 1976

¹⁸⁷ Presentada en XXVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). 2019. Este trabajo forma parte de la investigación llevada a cabo en el Proyecto PIACyT, Géneros, cuerpos y prácticas performáticas en las Artes Visuales. En Argentina 1960-1970, Dpto. de Artes Visuales-Universidad Nacional de las Artes (UNA).

¹⁸⁸ Se entiende por Lenguajes artísticos: lo textual, lo corporal, lo visual y lo sonoro

¹⁸⁹ Marina Abramovic, artista yugoslava (1946) exponente fundamental, “abuela del arte de la performance”. Investiga la relación que se establece entre el artista y los intervinientes, los límites del cuerpo y las posibilidades que presenta el pensamiento en relación.

a un nuevo golpe de Estado cívico-eclesiástico-militar llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, llevado a cabo por la Junta Militar liderada por el teniente general Jorge Rafael Videla (ejercito) el almirante Emilio Eduardo Masera (marina) y el brigadier general Orlando Ramon Agosti (aeronáutica).

Si en la dictadura de Onganía (1966-1970) el cuerpo fue escenario de las *razzias* policiales por tener los jóvenes el pelo largo, llevar ropas extravagantes, escuchar música ruidosa o ejercer la sexualidad libremente, los cuerpos de los años 70 fueron cuerpos dicotomizados por el disciplinamiento y la violencia.

El golpe cívico-militar de 1976 obligó a los cuerpos a replegarse al interior de los espacios de contención dejando la zona del afuera (la calle) como constructo metafórico de cuerpos invisibles. En esta invisibilidad, la memoria colectiva actúa como soporte de lo reciente y a poco más de cuarenta años podemos acordar con Jean-Pierre Vernant, que

...transcurrieron pero que no han pasado, que siguen estando muy presentes en los recuerdos y cuyos desafíos todavía son demasiado actuales en la vida colectiva como para tratarlos con el desapego y la distancia propias de lo que es totalmente pasado. (Vernant;2008: 67)

El cuerpo de las mujeres, históricamente espacio de pujas heteronormativas construido para servir y obedecerlos mandatos patriarcales, se salieron del “orden interno y doméstico” para ocupar un espacio público< establecido *per se* por y para los varones.

El primer comunicado emitido por la Junta de Comandantes dejaba bien en claro que:

“Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta de Comandantes Generales de las FF.AA. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones.”

Estaba terminantemente prohibido ocupar el espacio público con reuniones de más de tres personas, so pena de ser arrestadas. Todos estábamos “bajo sospecha”, sobre todo si se era joven, obrero/ay/o estudiante. La cacería de brujas se había desatado y hubo

cuerpos que buscando llevaban grabadas la desesperación y el dolor. A fuerza de coraje iban de las comisarias a los cuarteles, de los cuarteles a los hospitales y desesperanzados a las morgues. Cuerpos domesticados que se erguían y con los cuales los dictadores no contaban, “una mujer puede ser cualquier cosa, menos desobediente”. Imperaba la ley del silencio, nadie decía saber nada. Se cruzaban en los pasillos o en las esquinas de las instituciones que se suponía debían saber algo. Se miraban y se reconocían por el olor a tristeza, por las ojeras que no podían, no querían disimular. Cada cuerpo individual comenzó a tejer una red invisible que los acercaba a otros cuerpos, a los mismos padecimientos, y así fue...

A partir de 1977 y “sin permiso” irrumpieron en la escena pública, *Ellas*: “Las Madres” y luego “Las Abuelas”, cuerpos nunca pensados allí, que sin proponérselo resignificaron con metáforas ese espacio tomado-dominado-usurpado por “las Fuerzas”.

“Empujadas” a moverse ante la orden de “circulen, caminen, no se pueden quedar acá” comenzaron a dar vueltas alrededor de la Pirámide de Mayo, de a dos, de a tres, sosteniéndose entre sí, en sentido opuesto a las agujas del reloj, desafiando al tiempo que pasaba inexorable y marcaba la ausencia de sus hijos, homologándose al tiempo sin tiempo que caracteriza a la práctica religiosa.

Caminaron construyendo un “*sinfín*” que al pensarlo remite al ritual. Ellas resignificaron el espacio público como propio, convirtiéndose en protagonistas de la verdadera historia con sus cuerpos presentes para exponer la desaparición de los otros cuerpos. Como expresa Gómez Peña al referirse a la *performance*:

Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico –un modelo en miniatura de la humanidad (...) y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte, otros también las reconocerán en sus propios cuerpos. (Gómez Peña; 2011: 4)

Cuerpos que visibilizaron a partir de 1976 a otros cuerpos no visibles, construcción de la metáfora de ausencia presente, exponiendo la oscuridad, dando a luz en pleno día. Sus cuerpos cuestionaban el orden impuesto, ponían de manifiesto la inversión del orden social, materializaban haciendo visible lo que el poder pretendía negar.

Como el artista de performance que *sólo necesita su cuerpo, (...) su cuerpo viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición* (TAYLOR, 2011: 8)

Como expresamos anteriormente, la plaza, espacio público, vuelve a tener su verdadero status social; ágora griega, lugar de encuentro, de protesta, de decisiones. A pesar de estar vedado por el Estado de facto, es nuevamente, pertenencia de todos. Pero no solo re-significa su sentido, sino que se convierte en el espacio de la presencia a través de cuerpos femeninos, y no cualesquiera sino cuerpos de Madres. Simbólicamente, intocables para la cristiandad y nuestra cultura.

La imagen de los cuerpos de las mujeres girando constituyó un lenguaje visual polisémico, lo que Derrida llama *el juego infinito de significaciones*. Las imágenes no son reflejo mimético de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con el contexto, sino que ocupan posiciones intermedias entre ambos extremos.¹⁹⁰

Es por esto que la imagen de *la ronda*, se constituyó como un ritual, vigilado por la presencia y desde la mirada omnipresente del poder de turno. Desde la presencia, por otros cuerpos; el policial, por algunos momentos convirtiéndose en “expectantes” controladores. En otros, entrando directamente en acción por medio de los golpes y gases lacrimógenos para echarlas de ese espacio, que, ronda a ronda cobraba aún más significado.

En 1980 cuando las Madres reconquistaron la Plaza, luego de un período de pausa debido al secuestro y luego desaparición forzada de su Presidenta, Azucena Villaflor, el gobierno envió a las fuerzas policiales que se colocaron arriba de los árboles, con ametralladoras. La policía “soporte del orden”, con esa acción de “despliegue” y ostentación de poderíos, se transforma, a su vez, en espectáculo, convirtiéndose en un nuevo punto de mirada. Ya no sólo están ellas, sino también la policía que exhibe su cuerpo exponiendo su impotencia. Ese día marca un hito, ya no las podrán echar más, sus cuerpos presentes quedarán allí a pesar del uso de la violencia, la indiferencia y la mentira.

Las madres eran “controladas”, también, desde la usurpada casa de gobierno por quien ejercía el poder ilegítimo del Estado. Control que se practicaba a modo de panóptico de Foucault.

A su vez, el espacio de la plaza se transforma en el espacio mágico del “espectáculo performático” de las madres, que no solo son observadas/controladas/reprimidas por las “fuerzas” sino también miradas por los transeúntes que pasaban, casi sin detenerse, como observadores fugaces. Esos espectadores casuales, aparentemente ignoran el suce-

¹⁹⁰SACCHETTI-HOVHANNESSIAN, Acerca de una lectura de imágenes, ficha de cátedra de Historia de la Cultura-

so pero queda grabado en la memoria colectiva como “La plaza de las Madres”. La plaza así, adquiere otro significante, el espacio de la Memoria.

En esta zona, mientras realizaban sus rondas, iban utilizando distintos medios para transmitir sus mensajes. De la misma forma que en una *performance*, usaron utilería, elementos simbólicos que las ayudaron en su tarea. Elementos que denotan valores consagrados por la sociedad y que son representativos e indiscutibles como signo de lo femenino, como los ovillos de lana, resignificados en su valor para ocultar, pasar, comunicar papelitos con información.

El silencio se convirtió en palabra a través de los pasos *sin fin* alrededor de la pirámide. Pirámide que representa el primer paso hacia nuestra Independencia, dotando al monumento de un valor simbólico de enunciado. En silencio, porque habían encontrado una forma de uso de los recursos simbólicos que la sociedad legitimaba como propios. Es en este acto que la acción se vuelve metáfora para hacer surgir la *performance* social. En este caso la *performance* salió de los ámbitos artísticos y se constituyó práctica de resistencia.

Para ir concluyendo este trabajo, no podemos dejar de explicitar lo movilizador y fuerte que fue escribir esta ponencia. No hemos podido apartarnos de nuestra subjetividad, hemos intentado repensar el lugar de esas madres desde otra mirada que pueda enriquecer nuestro que hacer social. Esas madres viven no por sus cuerpos presentes sino por el valor que han dejado en los corazones de nuestro pueblo. Madres, que como ellas expresaron, han sido paridas por sus hijos para construir un nuevo sentir. Ese sentir que hoy nos constituye. Ellas refundaron la Nación desde otra perspectiva; con Memoria, Verdad y Justicia.

Terminando este trabajo nos enteramos que este 21 de julio pasado, Agustina Elcira Corvalan de Vera falleció a los 92 años en Mendoza. Durante 42 años caminó en sentido inverso a las agujas del reloj la plaza San Martín de Mendoza, construyendo esa marcha que las Madres inventaron contra el Olvido, la Injusticia y la Indiferencia.

Vaya nuestro humilde homenaje para ella y para todas las “eternas”, pues la performatividad continúa allí, todos los jueves, cumpliendo con el ritual de la eterna esperanza.

Bibliografía

Deleuze G.,Guatari, F. (2010) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, España, Pre-Derrida, Jacques (1966) La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En Peñalver, P.(1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Feral, Josette, ¿qué queda de la performance? Autopsia de una función: nacimiento de un género.Bs. As. Cuadernos N°9, F.F y L. UBA

Fischer Lichte, (2004) *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores

Foucault, Michael (1976)*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.

Ginzburg, Carlo(2010) *Mitos, emblemas, indicios. Raíces de un paradigma indiciario*. Barcelona,Gedisa.

Gomez Peña, G., (2011)*En defensa del arte del performance*, EEUU, Colectivo La Pocha Nostra.

Gonzalez Requena, Jesús. *Introducción a una teoría del Espectáculo*. En www.quadernsdigitals.net

Maisonneuve, Jean (2005). *Las conductas rituales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schechner, Richard 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Bs. As. Libros del Rojas, UBA, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.

Taylor, Diana, y Fuentes, Marcela A. (edits.) 2011. *Estudios avanzados de performance*. México. FCE

Vernant, Jean-Pierre (2008) *Los orígenes del pensamiento griego*, Bs. As., EUDEBA

Páginas webs

<http://madresfundadoras.blogspot.com/search/label/DOCUMENTOS> 20/07/2019

<http://madres.org/> 20/07/2019

Comunicado N° 1 de la Junta de Comandantes en Jefe de las Fuerzas

www.educ.ar/recursos/129494/archivo-de-documentos-historicos?categoria...

20/07/2019

Reflexiones sobre la construcción política de los cuerpos en los años 60 en las Artes Visuales. Los casos Di Tella y Tucumán Arde

María Marta Hovhannessian- María Alcira Serna

Como docentes, investigadoras y productoras de arte, en este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la utilización del cuerpo en las Artes Visuales y su construcción política en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina. Para ello tomaremos como casos el Instituto Di Tella y la instalación performática Tucumán Arde.

Es importante, primero tener en cuenta el concepto de “cuerpo” y segundo el contexto político y socio-económico de esa construcción. Para definir “cuerpo” tomaremos a Pierre Bourdieu, quien considera al cuerpo humano como un producto social y, por tanto, construido por las relaciones de poder de cada cultura; por medio de la dominación y la división de clases. La concepción del cuerpo, su lugar en la sociedad, su presencia en el imaginario y en la realidad, la vida cotidiana y en los momentos excepcionales ha cambiado en todas las sociedades históricas. Por lo que es importante recurrir al contexto histórico de la reflexión que nos ocupa.

La concepción decimonónica del cuerpo artístico se vio convulsionado por las llamadas vanguardias histórico-artísticas¹⁹¹ del S XX. Éstas iniciaron un quiebre de los cánones conocidos como el “Arte” y la “Academia” rompiendo, de esta manera, con los conceptos consagrados y cristalizados de lo que es “ser artista”, la creación y la obra de arte. En la segunda mitad de ese siglo, con la aparición de las segundas vanguardias se comienzan a introducir cambios que llevarán a modificar la expresión, retomando ideas que habían surgido alrededor de los años '20, apareciendo el informalismo, el pop art, el happening, el arte de acción devenido performance, el concepto o arte conceptual, entre otros. Es así que en la década de los años '60 el cuerpo en las Artes Visuales en Argentina se encontró fuertemente influenciado por el arte conceptual, unido a la vanguardia internacional centrada en los Estados Unidos.

¹⁹¹ cubismo (1907)- futurismo (1909), abstraccionismo lírico (1910), dadaísmo (1913), constructivismo (1914), suprematismo (1915), neoplasticismo (1917) y surrealismo (1924)

Años ´60 y política exterior

En lo que respecta a la política exterior desarrollada por EEUU durante la segunda posguerra, la llamada Guerra Fría, hacia Latinoamérica tendió a fomentar en las elites económicas de estos países, el desarrollo que abarcaba diferentes focos, entre otros podemos citar; técnicas económicas internacionales, lenguaje económico basado en la utilización del inglés a nivel internacional; centros de formación e investigación en materia económica como la Fundación Getulio Vargas¹⁹² en Brasil o la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)¹⁹³ con sede en Chile, dependiente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU)¹⁹⁴. Esta política determinó los gobiernos de facto en Latinoamérica y de allí que el cuerpo estuvo fuertemente influenciado por los acontecimientos políticos externos, ya sea para el desarrollo de la vanguardia latinoamericana como para la cooptación del arte en general y de las Artes Visuales en particular.

La relación de este contexto socio-económico internacional con el ámbito regional y nacional, influyó notoriamente en los años 60 y se profundizó en la década posterior.

En lo que respecta a la Argentina, esta política se puso en práctica a partir de 1955 con el golpe de estado al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón por parte de los militares conocido como “Revolución Libertadora”. El espacio fundamental para la pretendida transformación fueron las universidades nacionales, tal el caso de Ciencias Económicas dependiente de la UBA, que organizó un programa de becas externas conjuntamente con la Fundación Ford o la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), cuyo programa de intercambio de docentes y alumnos incluyó a la Universidad de Chicago. Otro ejemplo, es la creación del Consejo Federal de Inversiones¹⁹⁵ (CFI), organismo de las

¹⁹² Fundada en 1944, la Fundación Getulio Vargas (FGV) es una organización sin fines de lucro dedicada a la enseñanza y a la búsqueda del desarrollo. Como institución educativa líder, cuenta con programas de formación muy prestigiosos en numerosas áreas. Además de sus programas de formación, la FGV da un lugar significativo a la investigación, estimulando a sus profesores a participar en publicaciones de todo el mundo.

¹⁹³ La Comisión Económica para América Latina y el Caribe es el organismo dependiente de la Organización de las Naciones Unidas responsable de promover el desarrollo económico y social de la región. Creada en 1948, la Cepal se dedica a la investigación económica. La Sede Subregional en México se estableció en 1951 y sirve a 10 países: Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá y la República Dominicana.

¹⁹⁴ Las Naciones Unidas es una organización internacional fundada en 1945 tras la Segunda Guerra Mundial por 51 países que se comprometieron a mantener la paz y la seguridad internacional, fomentar entre las naciones relaciones de amistad y promover el progreso social, la mejora del nivel de vida y los Derechos Humanos.

¹⁹⁵ Fue creado en el año 1959 mediante un Pacto Federal. Su misión es promover el desarrollo armónico e integral del país en base a un esquema solidario y descentralizado. Utiliza dos grandes herramientas: la cooperación técnica y la asistencia financiera. La cooperación técnica se brinda al sector público a través de estudios, proyectos, planes y programas de diversa naturaleza que se llevan adelante en todos los Estados Miembros. Mediante la asistencia financiera, el CFI pone a disposición de las micro, pequeñas y medianas empresas, líneas de créditos para pre inversión, capital de trabajo, inversión y prefinanciación de exportaciones. Ambas herramientas, se complementan y articulan con el fin de garantizar una eficiente y eficaz asignación de los recur-

provincias argentinas creado en 1959 y el Consejo Nacional de Desarrollo (CONADE)¹⁹⁶ ligado a la influencia de la CEPAL en la Argentina, que establecieron programas de investigación con agencias internacionales y cuya experticia estaba dada por extranjeros, en su mayoría norteamericanos.

Inscripción política y cuerpo

Es en este contexto que el cuerpo se convierte nuevamente en soporte político de los jóvenes de la década; pelos largos y polleras cortas, fueron expresiones desobedientes del momento. La corporalidad se convirtió en un objeto estético rebelde unido a las vanguardias. De esta manera se marcaron notorias diferencias con las generaciones anteriores, como así también entre la misma franja etaria. Una expresión de la “nueva ola”¹⁹⁷ [que] *encapsulaba sentidos de cambio en una cultura de masas crecientemente juvenilizada*” (COSSE, FELITTI, MANZANO. 2010: 20).

Esta moda se manifestó a través de la música, especialmente con el Pop y que los latinoamericanos hicieron suya con el Club del Clan¹⁹⁸ en Argentina o Los Shakers y Los Iracundos en la República Oriental del Uruguay y que se extendió, con las particularidades de cada situación geopolítica, hasta principios de los años 80.



so tanto humanos como económicos.<http://cfi.org.ar/institución/>

¹⁹⁶El CONADE (1961–1973), creado en el gobierno de Frondizi el 23 de agosto de 1961 por decreto N° 7290/61, fue la institución que se ha ocupado de promover el planeamiento económico, una tarea iniciada en 1944 a través del Consejo Nacional de Posguerra y luego por los Planes Quinquenales.

¹⁹⁷La “nueva ola” a la que se hace mención fue un término tomado del inglés “new wave”, que englobaba a un conjunto de músicos y cantantes que se avinieron a la influencia del rock and roll estadounidense y al modelo cultural del pop europeo.

¹⁹⁸El Club del Clan fue un programa musical de televisión argentino de la década de 1960, transmitido en varios países de América Latina, el cual reunió a un grupo de cantantes pop que cantaban en español



Estas manifestaciones artísticas-musicales de cuerpos manifestándose a través de la voz cantada, el vestuario y las coreografías conformadas desde una idea y cultura exógena, no pueden dejar de pensarse sin la aparición de “la píldora”. Ésta puso en cuestión la estructura familiar del status quo, los valores, creencias y conductas generando conflictos entre los propios jóvenes, y entre ellos y la generación antecesora. La píldora contraceptiva¹⁹⁹ dio a los cuerpos femeninos el ejercicio de su potestad, cuerpos diferenciados de los otros, mirando hacia lo nuevo, expresándose y retomando la idea de la vanguardia de los años '20: revolucionarios. Por lo que, estos cuerpos comenzaron a expresar “la nueva ola” donde la corporalidad se convirtió en un objeto estético rebelde.



En otro orden de cosas, la conflictividad obrera, las movilizaciones y las protestas populares cuestionaron las relaciones capitalistas de producción, al imperialismo y al sistema político de proscripción que dieron como resultado la dictadura cívico-militar de Onganía, instalándose la llamada Revolución Argentina.

De esta manera, con el golpe de Estado, autoproclamado Revolución Argentina (1966-1973) como ya dijimos, el militar Juan Carlos Onganía derrocó al gobierno democrático

¹⁹⁹ Las primeras pastillas anticonceptivas comenzaron a utilizarse en 1959, dando la oportunidad a las mujeres a ejercer libremente su sexualidad sin temor a la estigmatización por un embarazo no deseado.

de Arturo Umberto Illia²⁰⁰ y a partir de allí el cuerpo se replegó y sólo aparecerá nombrado; se dice a la vez que se elide, quedando dentro de la esfera del arte conceptual.

Vanguardias y empresa

Como hemos visto, el contexto local influenciado fuertemente por el internacional, propició que una familia empresarial argentina, más allá de ser conocida por sus negocios²⁰¹, quedará asociada en la memoria cultural de las generaciones venideras como fundadores del Instituto Di Tella.

Torcuato Di Tella, considerado como empresario multinacional debido a sus negocios con Estados Unidos, había puesto de manifiesto su interés por la tradición filantrópica de las empresas norteamericanas y las relaciones que encontraba entre ese mundo empresarial y el mundo cultural. Por lo que pensó crear una fundación de acuerdo al modelo norteamericano. Sus hijos, Guido y Torcuato, diez años después de su muerte, en 1958, llevaron a cabo la creación de la Fundación Torcuato Di Tella²⁰² en homenaje a la memoria de su padre. Esto dio por resultado el Instituto Torcuato Di Tella financiado, mayoritariamente, con fondos de la Fundación.

En palabras de Patricia Rizzo, el Instituto fue concebido con la idea de “*promover el estudio y la investigación de alto nivel, de modo de modernizar la producción artística y cultural del país sin perder de vista el contexto latinoamericano donde se encuentra la Argentina*” (1998: 30).

²⁰⁰ Mandato presidencial 12 de octubre de 1963 – 28 de junio de 1966

²⁰¹ Torcuato Di Tella fundó en 1911 la empresa SIAM (Sociedad Industrial de Amasadoras Mecánicas). En 1928, la sigla se transformó en una referencia más general y de proyección internacional, agregándole al apellido de su fundador SIAM DI TELLA, “Sociedad Industrial Americana de Maquinarias, Di Tella” tal y como fueron sucediéndose sus negocios al año siguiente, contaba con una planta industrial en Avellaneda que empleaba a 367 obreros y 20 empleados administrativos. Posteriormente diversificaron la producción incorporando la fabricación de heladeras, lavarropas, cocinas, televisores, automóviles, motonetas, furgonetas y elementos, tanto para el sector privado como público. Para este último sector se fabricaron equipos de bombeo petrolífero, transformadores eléctricos, caños de acero y generadores para locomotoras diésel-eléctricas. Para la década de 1940 la empresa llegó a ser la industria metalmecánica más grande de América del Sur, introduciendo importantes innovaciones tecnológicas a sus productos. Al mismo tiempo, la empresa comenzaba a colaborar con Fabricaciones Militares del Estado en la producción de acero. Otra área en la que SIAM estableció su liderazgo fue la fabricación de vehículos en la década de los 50. Fue nacionalizada en 1972 y durante el gobierno del Presidente Alfonsín, 1986, fue vendida desguzada a tres grupos empresarios privados multinacionales: Techint, Pérez Companc y Aurora. Quebró en 1996. El 30 de abril de 2014, se reinauguró la emblemática fábrica de Avellaneda con una inversión de 35 millones de dólares para la fabricación de heladeras

²⁰² La Fundación Torcuato Di Tella (FTDT) es una institución sin fines de lucro que fue constituida el 22 de julio de 1958 con el propósito de promover, estimular, colaborar, participar y/o, en cualquier otra forma, intervenir en toda clase de iniciativas, obras y empresas de carácter educacional, intelectual, artístico, social, medioambiental y filantrópico. En el marco de su mandato institucional la FTDT desarrolla, entre otras actividades, la gestión de proyectos de investigación y asistencia técnica, en particular en lo concerniente a asuntos ambientales, cambio climático y energía. En el cumplimiento de sus objetivos institucionales y conforme su naturaleza jurídica, se ha concentrado en el desarrollo de actividades de capacitación, asistencia técnica, entrenamiento y difusión de conocimiento en el plano regional y global, así como en la elaboración de material didáctico, de formación y de análisis de información. <https://ftdt.cc/>



En 1960, se puso en funcionamiento dentro del mencionado Instituto, el Centro de Investigaciones Económicas, con el objetivo de promover el estudio y la investigación del más alto nivel. Tres años más tarde se creó el Centro de Investigaciones Sociales (CIS) a la vez que se abría una sede del Instituto en la calle Florida al 900. Allí funcionaron, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), a cargo de Alberto Ginastera; el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva y el Centro de Artes Visuales (CAV), dirigido por Jorge Romero Brest, desde el cual se llevaron a cabo exposiciones, *happenings*, las conocidas “*Experiencias*” y el otorgamiento de premios, siendo el propio Instituto quien adquiriría las obras de los ganadores.



De esta manera, social, cultural y artísticamente la mirada argentina cambió su eje, ya no fue Europa la que marcó el rumbo sino EEUU con la introducción, tanto de las corrientes económicas como las artísticas y sociales.

Luego de la Segunda Guerra Mundial se produjo un quiebre de las certezas sobre las que se había sostenido la Modernidad, la cual se puso en cuestión. El arte, como manifestación humana, también se modificó, produciendo cambios. Apareció entonces, un nuevo paradigma; se cuestionaron los límites, y los saberes de la ciencia como discurso infalible. Las fronteras se tornaron porosas; la mezcla, la cita, el pastiche, la fragmentación, la inmediatez y el homenaje produjeron nuevos discursos. Al mismo tiempo que los principales centros de la cultura del mundo, la comunidad artística argentina estuvo abierta a las nuevas tendencias internacionales y se experimentaba con el arte informal, destructivo u objetual. Pero nuestro país estaba atravesando un contexto político económico social muy complejo y conflictivo lo que llevó a algunos artistas a identificarse con la vanguardia política más que con la artística o los movimientos feministas. Justamente en este último sentido el Instituto Di Tella, en 1969, organizó un simposio sobre Política de Población para la Argentina²⁰³, donde se pensó “*el cuerpo de las mujeres en relación con las estrategias de desarrollo económico y los proyectos de autonomía política*” (Felitti, 2000:157).

En lo que refiere a la vanguardia en las Artes Visuales, en particular, incluyen expresiones que están unidas con el pop, el *happening*, el arte de acción, ambientaciones, etc., así como también empieza a desarrollarse, de manera incipiente, el arte conceptual. -

El “vanguardista” Instituto Di Tella

Del *Instituto Di Tella* ubicado en Florida 936 nos parece pertinente marcar que tal espacio se asumió como “zona” (estaba situado en la llamada Manzana Loca²⁰⁴) de confrontación que provocaba tanto el contacto con el público como con la crítica especializada y lo posicionaba espacialmente dentro del circuito de “lo consagrado” en el arte. Ya desde su creación tuvo una estrecha relación con el desarrollo artístico de nuevas tendencias y contacto con centros nacionales y extranjeros.

²⁰³En la década de 1960, EEUU propagó sus intenciones de implementar un mayor control de la natalidad en los países subdesarrollados, ya que consideraba que la explosión demográfica era consecuencia de la irracionalidad de América Latina y de su atraso.

²⁰⁴Ubicada en las calles: Florida, Marcelo T. de Alvear, Paraguay, Maipú. Espacio de galerías, lugares de encuentro como: Florida Garden, Galería del Este, Bar o Bar, entre otros.

Sin embargo, de él se pueden tener, por lo menos, dos miradas. Ubicado en la llamada “manzana loca” fue pensado desde la idea de ser un espacio de circulación del arte de vanguardia, donde se pudiera crear libremente sin presiones de ningún tipo, incluyendo las del mercado. Para los circuitos de legitimación cultural fue el lugar de lo *snob*, espacio que concentró el proceso de cambio del arte, de esta manera constituyéndose los propositivos “lo nuevo” y “lo joven” albergando la vanguardia artística de esos años. En cambio para la crítica de arte latinoamericano Marta Traba²⁰⁵,

[El] “*Di Tella y su principal impulsor Jorge Romero Brest son catalogados como impulsores de la vanguardia, que es entendida como un reflejo de las modas que imponen los centros imperialistas (Europa y EE.UU.) dando como resultado un “arte de entrega” basado en la estética del deterioro producto de la complacencia de un “área abierta” donde su centro se emplaza en Buenos Aires y Caracas. Allí el Di Tella es la expresión máxima de ese seguimiento subordinado de lo que imponen los centros del arte, que se expresa como una copia prolija producto de un mimetismo cultural, que busca la aceptación y pierde su carácter crítico y localista*” (1985: 76)

Pese a estas características, el *Di Tella*, se constituye en el imaginario social como un icono de la expresión vanguardista del Buenos Aires de los '60, concepción aún hoy vigente.



Desde 1960 el Centro de Artes Visuales (CAV) otorgó el *Premio Nacional Torcuato Di Tella*²⁰⁶, exponiendo en su sede las obras ganadoras. De esta manera generó se un espacio de circulación del arte de vanguardia propio a la vez que proponía a los artistas una mirada de creación libre de las presiones del mercado. La presentación en 1965 de *La Men-*

²⁰⁵ Bs. As. 1923-Madrid 1983. Fue una crítica de arte y escritora argentina nacionalizada colombiana, conocida por sus importantes aportes al estudio del arte latinoamericano.

²⁰⁶ El primer premio consistía en una beca de estudio en el extranjero al país que eligiera el artista ganador. En 1966, el primer premio fue otorgado como una suma de dinero. Además, a partir de 1962 y hasta 1965, en simultáneo a la exposición del Premio Nacional, las salas del ITDT presentaban obras de artistas contemporáneos de países extranjeros quienes competían por el Premio Internacional.

*sunda*²⁰⁷ de Marta Minujín y Rubén Santatónín fue uno de los hitos que comienza a marcar el lugar en el que el *Di Tella* se posicionó.

Esta obra, que se consagra no solo desde la mirada de sus creadores sino también por el público, ya que fueron alrededor de 30.000 los asistentes que formaron largas filas esperando horas para transitar por la obra. La crítica no acordó con este éxito que le otorgado por los espectadores por lo que no le fue favorable; la catalogaron de: "tonte-ría", "estupidez" (La Gaceta), "lamentable" (La Nación), "enervante" (La Prensa), mientras que sus creadores fueron adjetivados de "locos", "sinvergüenzas", sin omitir un "sentimos que nos han tomado el pelo descaradamente" (Careo). A pesar de ello *La Menesunda* se constituyó como un icono de la expresión vanguardista del Buenos Aires de los '60. La propuesta quebró con los cánones establecidos y buscó cambiar radicalmente el rol del espectador. Se creó un espacio de juego que posibilitó la interacción entre los visitantes y la obra misma, de manera que, más que apreciada fue transitada y vivida corporalmente. En términos de Walter Benjamin (1939) se cambia el modo de recepción, de espectador-contemplador a experimentador.

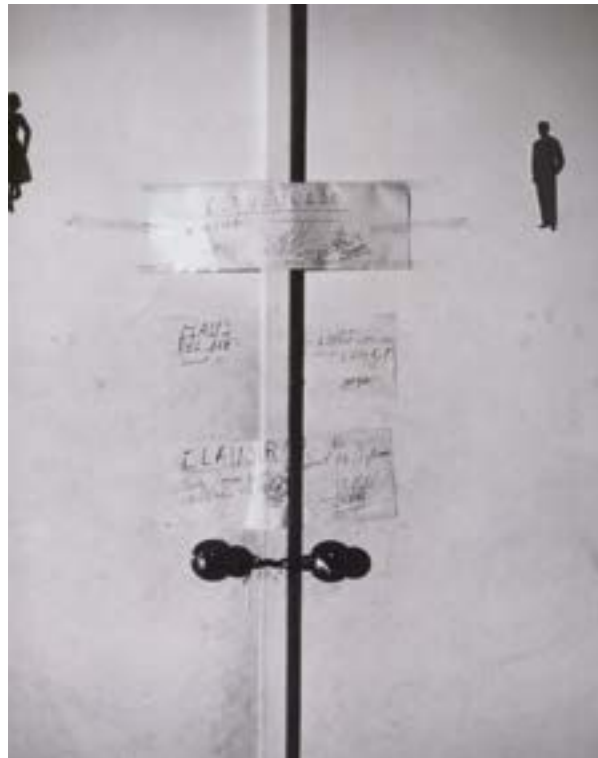
A partir de 1967, Jorge Romero Brest organizó lo que dio en llamar *Experiencias Visuales* que continuaron en 1968 y 1969, en reemplazo del Premio Nacional estipulado por el Instituto. Esto se debió a que el financiamiento externo decayó, los fondos fueron mermando debido a la Guerra de Vietnam sumado a las dificultades financieras de la empresa Siam Di Tella que no podía seguir sosteniendo a la Fundación y por ende al Instituto.

Romero Brest asumió el compromiso y fundamentó las *Experiencias Visuales* diciendo que "[Experiencias]...indica lo que está sin terminar, sólo en vías de ejecución. Esto implica que es el espectador aquel que completa la obra; sin el espectador, la obra no está terminada" (Varella. 2008:7).

En *Experiencias 67*²⁰⁸, Oscar Bony, por ejemplo, presentó la instalación *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información*, que según explica Romero Brest (1981:137) el objetivo era hacer pensar al espectador que estaba participando de una idea o concepto que estaba por sobre los elementos formales de la obra. Se dice que esta obra fue la pionera en el arte conceptual argentino.

207 Presentada entre el 18 de mayo y el 6 de junio. *La Menesunda*, palabra proveniente del lunfardo, "mezcla", consistía en una instalación de estructura laberíntica cuyo recorrido eran pasar por once situaciones a partir de una secuencia de espacios cúbicos, poliédricos, triangulares y circulares, cada uno recubierto por diferentes materiales. El objetivo era generar en el "transeúnte" estímulos multisensoriales. Realizada con la colaboración de los artistas Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez.

208 Participaron los artistas Oscar Bony, Margarita Paksa, David Lamelas, Julio Le Parc, Jorge de la Vega, Edgardo Giménez



El baño de Roberto Plate. Clausurada



Revista Así 1º de junio de 1968

En 1968 las *Experiencias Visuales* pasaron a llamarse *Experiencias* a secas y se llevaron a cabo entre el 8 y el 23 de mayo de ese año. Dentro del contexto político de la dictadura de Juan Carlos Onganía, *Experiencias 68*²⁰⁹ fue la más polémica y disruptiva de las tres. Dos de las acciones más controversiales, tanto desde el punto de vista represivo como desde el eje ético-artístico fueron *El Baño*²¹⁰ de Roberto Plate y *La familia obrera* de Oscar Bony. Tanto fue así, que la policía pretendió clausurar las *Experiencias* debido a la propuesta de Plate quien simuló un baño público. Allí los concurrentes dibujaron y escribieron obscenidades contra el gobierno de facto como si fuera un baño real.

Bony, por su parte, utilizó los cuerpos del obrero Luis Ricardo Rodríguez, de profesión matricero, de su esposa Elena Quiroga, ama de casa y del hijo de ambos, Máximo, estudiante. Los ubicó como esculturas vivientes sobre una tarima forrada de negro a modo de atril expositivo y cuya ambientación doméstica la daban los sonidos emitidos por un grabador. Durante el tiempo que duraba la muestra, los padres conversaban entre sí, mientras el hijo leía un libro de texto o “hacía los deberes” vigilado por la mirada atenta de la madre mientras el padre leía el diario. Completaba la instalación performática un letrero en la tarima que decía “*Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra*”.(Rizzo.1998:53). Sin querer entrar en un análisis de semiosis social (Veron. 2009), *La Familia Obrera* presentaba en el espacio de Florida una otredad que resultaba exótica para el visitante de ese espacio.

Ante estas disrupciones y luego de un intento previo, se concreta la clausura. Frente a esta acción represiva, algunos de los artistas decidieron sacar a la calle las obras y destruirlas. Este acto documentado a través de fotografías, se vuelve un nuevo hito en la consagración del Di Tella como espacio de producción vanguardista, tanto de rebeldía frente al poder de facto, como artística.

Denunciar y cuestionar desde el arte: Tucumán Arde

En Rosario, hacia fines del año 1967, un grupo de artistas de esa ciudad de Santa Fe,

²⁰⁹ Según Romero Brest...“*fueron convocados un grupo de doce artistas jóvenes que coincidían en el espíritu destructor de la obra artística tradicional*”. (Rizzo. 1998: 52). Los artistas que participaron fueron: Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Delia Cancela, Jorge Carballa, Roberto Jacoby; David Lamelas, Pablo Mesejean, Margarita Paksa, Roberto Plate, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Antonio Trotta

²¹⁰ Erigido el baño en la mitad de la sala, contaba con dos puertas identificadas con las consabidas siluetas femenina-masculina, las cuales daban acceso a media docena de excusados.

buscando el apoyo financiero y el aval del Instituto Di Tella como institución consagrada, propusieron un Ciclo de Arte Experimental para cuestionar la situación del arte en ese momento. De acuerdo con Gabriela Carnevalle²¹¹ *"ya para marzo [del 68] estábamos de acuerdo con cuestionar el público, el lugar, la galería, etc."*. (Longoni; Mestman. 2008: 330).



No obstante, al conocerse el financiamiento que recibía el Instituto de las empresas estadounidenses y de las multinacionales, llegaron al acuerdo de no avalar desde sus planteos estéticos tal situación. Discusiones mediante, decidieron devolver el dinero concedido y realizar el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia llevado a cabo en el Centro de Estudios de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre de Rosario, en agosto de 1968 que se propuso "considerar ética, estética e ideológicamente la nueva situación planteada".

²¹¹ Entrevista a Gabriela Carnevalle incluida en LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano, p. 277.

PROYECTO DE TENDENCIA PARA EL PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DEL ARTE DE VANGUARDIA

Ante la posible elaboración de una obra de arte con un sentido completamente nuevo, los teóricos y artistas de vanguardia de nuestro país se reúnen para considerar ética, estética e ideológicamente la nueva situación planteada.-

Temas I: CONCIENCIA ETICA

- a) Definición ideológica: marxismo/ Materialismo dialéctico e histórico/ Realidad y lucha de clases / Cambio social por la revolución violenta.-
- b) Definición política: Argentina país subdesarrollado/ Su relación con el imperialismo/ Apoyo a las luchas de liberación de los países subdesarrollados/ Identificación con Cuba revolucionaria.-
- c) Acción político-cultural: Formas y medios de acción/ relación con las instituciones burguesas y no burguesas/ Alianzas políticas/ Medios de difusión.-

Temas II: CONCIENCIA ESTETICA

- a) Nuestra acción ético-política en la ruptura de hecho con la cultura burguesa, su mecanismo de prestigio y sus instituciones, creó un fenómeno sociológico que produjo, a nivel estético, una total modificación de nuestras aspiraciones. Un nuevo contexto social / cobijará nuestras obras desde el momento en que, dejando de ser / empleados de la clase dominante, nos identificamos con la clase / revolucionaria: el proletariado.-
 - b) Para realizarnos en estas condiciones debemos plantearnos:
 - 1) Un nuevo campo para la obra.
 - 2) Una nueva función de la obra.
 - 3) Nuevos materiales que realicen esa función.
 - c) En consecuencia, debemos proponernos una obra que realice en su / estructura la conciencia ideológica del artista.-
- - - - -

<http://www.archivosenuso.org/viewer/2239>

Estas fueron las bases de actuación comunes, llegando al acuerdo de presentar obra colectiva por fuera de los circuitos artísticos habituales. La exposición colectiva con artistas de Rosario y Buenos Aires, "Tucumán Arde" fue su resultado. El objetivo fue "denunciar la crisis tucumana mediante el análisis del «Operativo Tucumán» impulsado por la dictadura argentina en 1966, que se anunciaba como una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria" (Longoni; Mestman.2008: 66).



La crisis estuvo dada por el cierre de numerosos ingenios azucareros que llevó a la provincia a una gran pobreza, desocupación, deserción escolar, desnutrición y mortalidad infantil, lo que provocó que muchas familias emigraron a la entonces Capital Federal y pasarán a poblar las llamadas “villas miserias” que desde las décadas de 1930 a 1950 surgieron en la metropoli.



Tanto el Di Tella como Tucuman Arde, presentan una clara distinción de las expresiones de vanguardia del momento. Por un lado, el sentido de modernización de ambas propuestas, pero la conocida vanguardia llevada adelante en el Di Tella se presenta desde una mirada del arte un tanto elitista que vendría a consolidar la visión del circuito inter-

nacional dominante en el arte, reforzando los circuitos de moda, control social, etc.

Sin embargo, el *Instituto Torcuato Di Tella* se consolidó en el imaginario argentino como un icono de la modernización y vanguardia nacional, representando en realidad la vanguardia porteña. Hoy se consume todavía el *Di Tella* como el espacio revulsivo y emblemático de las artes visuales de los ´60.

Por otro lado, la instalación performática²¹² o como se denominaba en aquel entonces, “arte de acción”, “Tucumán Arde” expresa una diferencia no solo ideológica sino desde la forma y la búsqueda en la idea de la consolidación de un arte que hable de “lo nacional” para ese momento histórico relacionado con el contexto socio-político.

Como conclusión de este primer periodo de los ´60, inferimos de acuerdo a lo antedicho que, un cuerpo militante cuyo espacio de exposición fue la calle y en aprietos con la normatividad impuesta por la militarización de las conductas modélicas anteriores, con el golpe de Estado de 1966 se replegó y sólo aparece nombrado; el cuerpo se elidió quedando dentro de la esfera del arte conceptual.

²¹²Obra artística constitutiva de las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto, puede ocurrir en cualquier lugar, iniciarse en cualquier momento y puede tener cualquier duración; una "acción artística" es cualquier situación que involucre cuatro elementos básicos: el tiempo, espacio, el cuerpo del artista y una relación entre este y el público.

Bibliografía:

- AAVV. 1998. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundación Proa.
- Andújar y otras (comp) 2009. *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.
- Benjamin, Walter. [1939]. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *La dominación masculina y otros ensayos*. Anagrama.
- Cosse, Felitti, Manzano (Edit). 2010. *Los 60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Felitti, Karina "El placer de elegir". En *Historia de las Mujeres en Argentina*, Tomo II, S. XX, Bs. As., Taurus. 2000
- Giunta, A. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Longoni, A.-Mestman, M. 2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Masotta, Oscar y otros. 1967. *Happenings*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- Masotta, Oscar. 2004. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- Plotkin, Mariano y Neiburg, Federico. *Elites intelectuales y ciencias sociales en la Argentina de los años 60. El Instituto Torcuato Di Tella y la Nueva Economía*.
<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/932/968> 22/10/18
- Romero Brest, Jorge (1981) *Arte Visual, pasado, presente y futuro*, Bs. As. Rosenberg-Rita Editores
- Traba, Marta. (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*, México, Galache 2005.
- Varela, María Paula. 2008. *El nuevo espectador: experiencia y Experiencias en el Instituto Torcuato DiTella*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios Sociales. Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

Años '70. La política y los cuerpos

Hovhannessian María Marta- Alcira Serna

El contexto socio político de estos años vio el ascenso obrero y popular a la vez que, con los gobiernos militares se producía la acción genocida más incomprensible del siglo XX en nuestra historia. Años convulsivos, violentos y de profundos cambios dentro de un contexto internacional inquietante.

En los años de 1970, el cuerpo devino dicotomizado por un transitorio periodo democrático sumamente conflictivo y por la violencia ejercida hacia el mismo.

El contexto político continuó siendo de dictadura; el presidente de facto Juan Carlos Onganía cuyo periodo dictatorial fue del 29 de junio de 1966 al 8 de junio de 1970, fue destituido por la Junta de Comandantes en Jefe del Ejército, Marina y Aeronáutica, quienes nombraron al general de brigada Roberto Marcelo Levingston, que estaba designado en Washington como agregado militar y representante argentino ante la Junta Interamericana de Defensa. Tras trescientos días de turbulentos sucesos (asesinatos de sindicalistas, de políticos, paros generales, etc.) la Junta le pidió la renuncia que se hizo efectiva el 21 de marzo de 1971.



*Presidente de facto, tte. general Juan Carlos Onganía,
"La morsa"*



Le sucedió el comandante en jefe del Ejército Alejandro Agustín Lanusse hasta 1973 en que se llamó a elecciones. Se reabrieron los comités de los partidos políticos cerrados por Onganía y se creó el llamado “Gran Acuerdo Nacional” que llevó a la presidencia en segunda vuelta al candidato peronista Héctor José Cámpora, bajo el lema “Cámpora al gobierno, Perón al poder”.



Manifestaciones en Córdoba



Héctor José Campora, El Tío

Cámpora ejerció la presidencia sólo 49 días, renunciando a su cargo para que se pudieran realizar las primeras elecciones sin proscripciones, donde la fórmula Perón-Perón (Presidente Juan Domingo Perón-Vicepresidenta María Estela Martínez de Perón) ganó con el 62% de los votos.



A la muerte del general Perón asumió la vicepresidenta que, tras un pésimo y violento gobierno fue depuesta por un nuevo golpe militar.



Este nuevo golpe cívico-eclesiástico-militar llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, llevado a cabo por la Junta Militar liderada por el teniente general Jorge Rafael Videla (Ejército) el almirante Emilio Eduardo Masera (Marina) y el brigadier general Orlando Ramon Agosti (Aeronáutica) obligaron, nuevamente, a los cuerpos a replegarse, esconderse y pasar a la clandestinidad.



Teniendo en cuenta que la memoria colectiva actúa como soporte de lo reciente, en este recogerse de los cuerpos y a cuarenta años, podemos acordar con Jean-Pierre Vernant, que

...transcurrieron pero que no han pasado, que siguen estando muy presentes en los recuerdos y cuyos desafíos todavía son demasiado actuales en la vida colectiva como para tratarlos con el desapego y la distancia propias de lo que es totalmente pasado. (Vernant;2008;67)

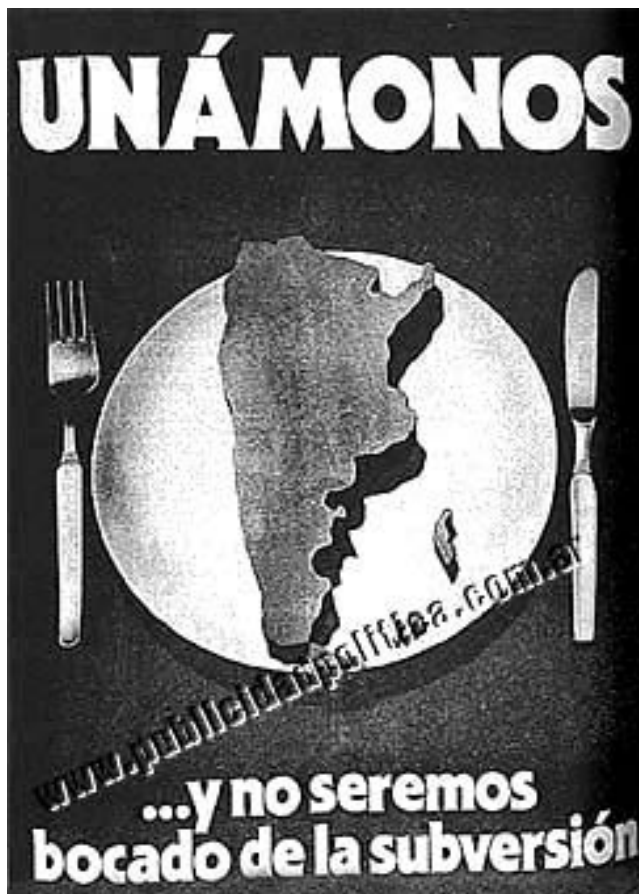
Los cuerpos “anulados”, “censurados”, fueron transformándose en metáforas mediante el rock nacional, el fútbol, la publicidad, las propagandas, las revistas de moda femeninas que...fueron utilizadas para poner énfasis en el imaginario de valores femeninos tradicionales como *La Familia*, *La Tradición* y *La Patria*. (Figari, Hovhannessian, Sacchetti; 2011: 154).



Publicidad de vinos- "Los esarpines" 1971



Revista Antejito, mayo de 1975



Revista Billiken 20/07/1976



La moda, también, puede ser tomada como uno de los tantos espacios de la memoria, donde la metáfora de la militarización de los cuerpos pasó por, en el caso de las mujeres y hacia fines de la década, usar botas de caña alta a la manera *coronel o general*, charreteras, presillas, en las chaquetas doble abotonadura al mejor estilo *marinero*. Las hombreras acentuaban los hombros de tal manera que el busto femenino quedaba solamente “sugerido”. Los cuerpos en público fueron prolijamente travestidos por la moda que nunca es inocente y al decir de Ronald Barthes;

“la función de la moda no es únicamente proponer un modelo para la copia real, sino también y sobre todo, difundir ampliamente la moda como un sentido”. (Barthes; 1967:138)

Es así que a través del uso del cuerpo femenino se reforzaban los valores hegemónicos de orden para toda la sociedad. Dentro de estas revistas aparecía, solapadamente, una moda para varones que estaba guiada por pantalones ajustados de bocamanga ancha, botas y camisas pegadas al cuerpo marcando la musculatura, alusión posible al poder de la fuerza masculina.



Revista Para Ti - Junio 1976





Acordamos con el precepto de que los medios de comunicación masivos cumplen en mantener la coherencia de producir consenso para garantizar la armonía del “cuerpo” social, por lo tanto se puede sostener que las publicidades de la época mostraban un discurso de consumición que impuso un nuevo modelo de liberalismo económico, donde los cuerpos eran consumidos más que consumidores.

Los períodos abordados han estado signados por tan fuertes condicionamientos sociales que las manifestaciones artísticas no pueden dejar de ser abordadas desde el contexto ya que éste ha determinado: qué se puede hacer y cómo, “marcando el paso” y determinando los cuerpos. Los artistas ante esta situación no han podido más que replegarse-elidirse. Es recién, con la apertura democrática, que los cuerpos volverán a escena.



BIBLIOGRAFIA

Barthes, R. 1967. *El sistema de la moda y otros escritos*. Bs. As., Paidós.

Nora, P. 1999. *Los lugares de la memoria*. Paris, Gallimard.

Vernant, J-P. 2009. *Atravesar fronteras. Entre mito y política II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Cuerpos disidentes y poder. En dictadura y posdictadura ²¹³.

María Marta Hovhannessian- Alcira Serna

Tomaremos la década de 1980 para reflexionar sobre el lugar de los cuerpos generizados y *desgenerizados*, que hoy y a partir de las nuevas conquistas en derechos humanos en nuestro país, llamamos disidencias. Consideramos que en la década del '80 el acto de travestirse y/o enmascarse fue una manera de poder ejercer la libertad sexual, la de pensamiento y poder visibilizar la represión sufrida. La década mencionada se encuentra enmarcada dentro de dos etapas diferentes; los últimos años de la última dictadura cívico-ecclesiástica-militar y la apertura democrática a manos de Raúl Alfonsín (10/12/1983-08-07-1989), en la cual aún estaba presente la sombra amenazante de la dictadura.

Mediante la denuncia y el abordaje crítico de la normatividad heterosexual erigida por la dictadura cívico-ecclesiástica-militar determinados artistas crearon un “nuevo ser y estar en el arte” que puso en cuestión a la regla social vigente. Abordaremos para este desarrollo algunas de las performances llevadas a cabo por Liliana Maresca, Néstor Perlongher, Batato Barea, Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta, Fernando Noy y algunas presentaciones de las *Gambas al ajillo*. Estas producciones podrían representar una subjetividad desobediente, conocida como “las locas” desde el discurso homo-heteronormativo, deslegitimando así la matriz dominante del sistema binario. Su expresión original, ostensiva, exhibicionista, abyecta, escandalosa y extraña ponía de manifiesto la hostilidad hacia la represión sufrida, como también la necesidad de la búsqueda de un lenguaje propio, identitario y de inclusión social.

En este período las manifestaciones artísticas no pueden encuadrarse dentro de los límites de las disciplinas tradicionales, como puede observarse en los poemas representados por Néstor Perlongher y Fernando Noy, así como también en las propuestas de Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Salvador Walter Barea, más conocido como Batato Barea. Son producciones que tocan todas las manifestaciones artísticas: visual, performática, actoral, musical, literaria. En este sentido, María Laura Rosa en su texto *Legados de libertad* (2014) al hablar de la experiencia de la serie expositiva *Mitominas*,

²¹³ Presentado en las XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política. UNICEN-Tandil. 22 al 24 e junio de 2022. Pp. 704-713. ISBN 978-950-658-590-72022 Este trabajo forma parte de la investigación perteneciente al Proyecto PIACyT 34/0656, “Géneros, Cuerpos y Prácticas Performativas en las Artes Visuales, en Argentina 1980”.

organizada por Mónica Altschul en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta, se refiere a ella como una “propuesta multidisciplinar”. Si bien esta idea se abría a distintas disciplinas, resulta una manifestación que acompaña a las nuevas expresiones artísticas en las cuales ya no se van a diferenciar los límites canónicos de las artes.





Instalación en *Mitominas*



Muchos de los artistas del momento, sobre todo aquellos que pertenecían a la generación joven, trastocaron no solo los límites disciplinares sino también el lenguaje, los estilos y sus definiciones, respondiendo, asimismo, a una época de apertura social y política.



Revista Shock enero 1984

Si nos remontamos un poco antes de los ´80, nos encontraremos con el polifacético poeta Néstor Perlongher desde el cual se puede dar cuenta de los usos ulteriores que se hicieron de sus ideas en el campo artístico. Pionero en la manera de pronunciar su identidad sexual, definió su obra como “neo-barrosa” haciendo referencia a la definición neo-barroca que dio la academia a la poesía latinoamericana de los años 60, enunciaba que *“en su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río”*

(<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39921>), .

Históricamente el Barroco europeo, también conocido como el Arte de la Contrarreforma, fue una manifestación artística que exponía la duplicidad entre lo visible y lo oculto, en un juego de claroscuros y “engañando el ojo” en un artístico *trompe d’oeil*. Desde un plano semántico, podemos señalar que Perlongher realizó una relectura del término barroco, desde su mirada queer. Lo “barroso” pondría en el plano de lo visible, la normati-

va heterosexual que negaba la diversidad sexual. Por otro lado, puso de manifiesto metafóricamente lo sucio homologándolo al lugar del homosexual desde la perspectiva social vigente en ese momento. Sin embargo, invirtió el sentido al reivindicarlo como una forma propia e identitaria de su ser y estar. También desde otro juego de significaciones, podemos hacer una lectura geopolítica del espacio rioplatense, río marrón de los argentinos desde un enlace lingüístico de palabras y sentido.



<https://osvaldobaigorria.wordpress.com>

Perlongher no solo militó políticamente, en términos tradicionales, sino que pionero del activismo homosexual LGBT, bregó por la igualdad de derechos siendo uno de los fundadores del Frente de Liberación Homosexual Argentino. Esta militancia lo llevó a realizar acciones que hoy identificamos, siguiendo a Diana Taylor, como *performances* para quien el artista de performance sólo “necesita su cuerpo, (...) su cuerpo viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición” (Taylor, 2011: 8). En este sentido, al decir su escritura lo hacía exacerbando sus gestos, exteriorizando su manera “marica”²¹⁴, revelando de manera abierta y sin tapujos, su propia identidad. Como escritor superó su creatividad de poeta para ponerle voz y cuerpo a sus versos. En términos actuales lo vemos como un poeta *performático*, y no como un mero lector o declamador del texto en reuniones de poetas dentro de la esfera privada. Su primera irrupción pública en un recital de poesía, la realizó todo vestido de negro, convirtiendo su vestimenta en una forma discursiva como parte de su militancia por los DDHH.

²¹⁴ Perlongher se auto denominaba como “marica loca”

Asimismo y siguiendo este mismo sentido, la artista visual Liliana Maresca²¹⁵, desarrolló un discurso activista poniendo el acento en su propia exposición como mujer y artista comprometida con su tiempo y en clara confrontación con el status quo vigente²¹⁶, tanto en muestras individuales o colectivas, *performances* individuales como en proyectos colectivos. Maresca utilizó su cuerpo como soporte artístico para exponer y denunciar las violencias de género, provocando a la pacatería utilizando un vocabulario vulgar²¹⁷, nombrando y poniendo en evidencia a una sociedad, todavía, medrosa, entre otras muchas cuestiones del quehacer cotidiano como lo hizo en el ya nombrado *Mitominas I*. Para su performance e instalación colectiva *Laverap*²¹⁸ (1985) llevada a cabo en un lavadero de ropa de la calle Bartolomé Mitre, cercano al Congreso de la Nación, convocó tanto a artistas visuales como a actores, actrices y músicos²¹⁹. Se utilizó material de desecho y un cartel denunciando “Algo está pasando... andá a Lavarte”, la idea era movilizar desde lo extra-ordinario aquello que estaba naturalizado y... “desterrar el miedo al placer, porque el placer, es el punto básico de la vida”²²⁰. En la obra *Serie: Sin título*, presentada en 1983, se observaba en la imagen un marco de contención que mantenía erguido el cuerpo para modelarlo o quizá para controlarlo.

²¹⁵ Su actividad incluyó pinturas, objetos, esculturas, instalaciones, performances y foto-performances.

²¹⁶ “Yo veía su obra y pensaba ‘qué sé yo si esto es bueno o malo’. Ella me generaba una atracción, su extrema libertad... era como si vos fueses un monaguillo y vieras a la virgen María en bolas tirando una lata de esmalte sintético rojo sobre un crucifijo”, dice Marcos López (fotógrafo) en una entrevista realizada por Javier Villa en el 2016.

²¹⁷ Provocación en el nombre y sentido del ensamble policromado de objetos encontrados *Conchita Playera* (1985)

²¹⁸ Intervienen Ezequiel Furguele, con objetos y esculturas; Martín Kovensky y Alejandro Dardik con pinturas y Marcos López con fotografías.

²¹⁹ Participaron los actores/actrices: Claudia Char, quien salía de dentro de una lavadora, Mario Malher, oficiaba de mozo que servía vino al público del lavadero y Olga Nagy. Músicos: Los Hermanos Clavel, Antonio Rubén Vázquez, alias Nebur y Daniel Riga

²²⁰ Entrevista a Ezequiel Furguele en diario Clarín “Muestra artística en una lavandería”, Buenos Aires sábado 2 de noviembre de 1985.



Liliana Maresca

Objetos ensamblados por ella que al fusionarlos con su cuerpo desnudo advertía sobre lo frágil del cuerpo y al mismo tiempo sobre los dispositivos y la tecnología del sistema que nos atraviesa a todos, método de control, disciplinamiento o normalización desde décadas. De estas imágenes se puede rescatar el cuerpo desnudo como potencia creadora y como desvío de lo planteado anteriormente. Es quizá el método con que, en ese momento, la fuerza de la desnudez hacía la resistencia, una provocación desde la sexualidad y la sensualidad del cuerpo femenino contra todo orden establecido.

Como bien expresaba Maresca en sus *performances*, en la apertura democrática los cuerpos todavía estaban atravesados por la rígida normativa impuesta por la última dictadura, eran cuerpos generizados desde el binomio masculino-femenino, cuerpos que fueron usados para remarcar y adoctrinar el imaginario donde se instalaban los “valores tradicionales”²²¹, siendo más que evidente que lo único posible desde esta mirada era la heteronorma. Sin embargo, es en ese momento donde aparecieron otros cuerpos desgenerizados, surgidos, no solo desde la militancia sino también, desde la expresión artística a través de la utilización del travestismo, denunciando esta mirada binómica y mostrando la diversidad.

²²¹ Este tema ha sido trabajado por las autoras en las X JINHAP

En este sentido, el travestismo en el arte es una práctica que tiene su historia en la antigüedad clásica a través de mitos y leyendas, ya sea por necesidad o deseo y no fue privativo de un género. Con el advenimiento del cristianismo, el travestismo se circunscribió a un espacio y tiempo ritual como es el Carnaval y en la llamada *Fiesta de los locos*²²².

Así como también, en un espacio acotado como es la escena teatral en la cual en algunos lugares (iglesia-Teatro Isabelino) estaba permitido sólo para los varones actores, aunque las compañías trashumantes estaban compuestas por ambos géneros.

Retornando a la recién recuperada democracia en los años '80 en Argentina, para quienes no pertenecían a la heteronorma, el travestismo fue una forma de expresión disruptiva y provocadora.

Algunos/as/es protagonistas disruptores/as/es de los años del gobierno del presidente Raúl Alfonsín fueron Noy, Barea, Urdapilleta, Tortonese y el grupo Gambas al ajillo, por nombrar sólo algunos.

Fernando Noy, poeta, performer, actor, cantante, dramaturgo, dibujante, intérprete, actor, definitivamente un creador, utilizaba el travestismo en sus presentaciones. Jugaba en sus reveladores escritos con su gestualidad siguiendo el legado de Perlongher. Como actor, junto con Batato Barea en los sótanos del underground porteño, sumó a sus trabajos, la expresividad corporal adornada con collares, pulseras y pelucas mostrando su identidad sexual cuando presentaba sus “numeritos”, como él los denominaba. Tanto Perlongher como Noy utilizaban la vivacidad de sus cuerpos enredándose con la poesía y mostrándose femeninos, conjugando recursos diversos e imprevisibles con el trasgresor desparpajo a las normas, a fin de provocar la incomodidad en el espectador.

Por otra parte, y teniendo en cuenta que la poesía es parte constitutiva del origen de nuestro teatro, podemos decir que, así como Noy superó el estatus de poeta, tanto Humberto Tortonese como Alejandro Urdapilleta hicieron lo propio. Los poemas interpretados por Barea en *Café Einstein*, el *Parakultural*, *Cemento*, entre otros, se transformaron en acciones dramáticas “travestidas” y fueron interpretadas desde el cambio de roles puestos en el transformismo femenino.

Asimismo, Tortonese, junto a Urdapilleta y Batato Barea conformaron, además de sus intervenciones individuales, un trío actoral que superó al mero travestismo. Esta forma imprimió a la escena una nueva manera de actuar y decir los textos y la poesía, que ya

²²² *Fête des Fous*, definida como «una especie de liturgia al revés que, hasta su prohibición hacía 1450, tenía lugar en el interior del templo, en el que se celebraban misas burlescas y se elegía una serie de personajes caricatura tales como Papas, Obispos, y Príncipes de Locos». Javier del Prado (coor.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 134

no tenía relación con la forma clásica de la normativa canónica de lo sublime, sino con una forma que enunciaba desde la doxa. Explícitamente lo refirieron en el “numerito” *Las poetisas* el cual integró la serie *Tres mujeres descontroladas*²²³ (1989) que hicieron en el Parakultural. En sus creaciones utilizaban herramientas de la escena en todas sus formas teatrales, varieté, sketch, danza, música; herramientas del clown, de la payasería y el juego a modo de los niños, lo que les proporcionaba desde la mirada del receptor una idea de frescura y disfrute. Deteniéndose en algunos de los recursos usaron: el stop, el manejo de los silencios, la mirada, el gesto imprevisto y la corporalidad excesiva, rompiendo así el eje corporal. Justamente, es desde este quiebre que encarnaron a los personajes que interpretaron, conjugando esa materialidad corpórea con el gesto que sorprende y el uso manifiesto de la mirada ya sea cómplice, acusatoria o desorientada. Esta utilización particular de los recursos produjo una forma innovadora e identitaria de expresión que centraba su atracción en lo excesivo expresado en el cuerpo, el subrayado en la enunciación verbal y en los vestuarios y el énfasis en los golpes y caídas que no faltaban en su dramaturgia, más allá de una prosa poética como por ejemplo la usada por Urdapilleta en *Las Fabricantes de tortas*²²⁴ (1989).



²²³ <https://youtu.be/uxnARCOvPrE>

²²⁴ Texto teatral estrenado en el marco de la I Bienal de Arte Joven, 1989

Dentro de las técnicas que abordaron tomaron el rol del payaso, que históricamente ha sido relacionado con figuras marginales y liminares. Para el caso de Barea, Tortonese, Urdapilleta y Noy, este lugar se encontraba potenciado, en el contexto social en que surgieron y trabajaron por su identidad sexual produciendo un discurso contrahegemónico y necesariamente urgente. En sus presentaciones el carácter transformativo e ilusorio de lo teatral, coincidió con lo experimental y artificioso mezclado con la denuncia de cuerpos reprimidos y negados, de lo cual se valieron, cuerpos homo-sexualizados. Es así que, tomando elementos de la cultura popular del teatro encontraron otra forma de ser y de contar; cambiaron el *slap* (cachetada) del payaso por la agarrada de los pelos, propia de la pelea femenina en el imaginario masculino, feminizando esas acciones. Manejaron las caídas, jugadas al extremo, a fin de mantener en todo momento, al espectador en vilo por el posible accidente. Se valieron de la reiteración al recitar poemas tanto propios como de Alfonsina Storni o Pizarnik, textos dichos en diferentes tonos, velocidades e intensidad para remarcar el sentido, provocando muchas veces la carcajada del público. Encontramos en estos artistas, así como también en las producciones de sus contemporáneos, una verosimilitud desbordada, unida al uso del cuerpo y su gestualidad que los acercaba a la animalidad. En este sentido, se manifiesta una referencia al grotesco argentino²²⁵ y también a nuestro circo criollo por medio de la utilización de los recursos del clown y los payasos, presentando un bucle que reescribiría las tradiciones espectaculares argentinas.

Todos estos recursos estuvieron utilizados desde el uso de su cuerpo de varones, vestidos de mujeres, es decir travestiéndose, no queriendo ser mujeres sino imponiéndose desde el acto de mostrarse como sentían y pensaban que debían hacerlo.

Parecidas herramientas escénicas utilizaron las *Gambas al ajillo*²²⁶, grupo que trabajó desde la mirada de género en sus espectáculos y en el cual aparece el uso travestismo. En varios segmentos de sus espectáculos no solo se vestían de hombre para mostrar el dominio sobre el cuerpo femenino como lo hacen, por ejemplo, en *El Bolero* donde Verónica Llinás travestida canta un bolero mientras le pega, pisa, empuja e ignora a su partenaire mujer interpretada por María José Gabin. Desde el juego del absurdo marcaban el maltrato y el rol tradicional de, en este caso, un cantante que ignoraba a su acom-

²²⁵ Tortonese “Creo que había algo en mí relacionado con lo grotesco que me fue armando para llegar a esto”. Entrevista de Norberto Chab para el diario La Nación del 6 de julio de 2018.

²²⁶ El grupo de actrices conformadas en *Gambas al ajillo* estaba integrado por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner. Incorporándose a partir del segundo año Miguel Fernández Alonso. Se desarrolló desde el año 1986 hasta 1994

pañante mujer puesta en función de “adornarlo” más que de tener una participación en la canción.

Su intervención se dará a partir de los golpes, los empujones y los pisotones y su recuperación, para seguir siendo golpeada. La mujer acepta y se repone de cada maltrato como si nada estuviera pasando y el hombre ignora cada uno de los agravios que provoca, siguiendo en su tarea como “dueño” de su hacer sin reparar en su “compañera”. El recurso también aparece cuando bailaban María José Gabin y Laura Markert²²⁷ *Decí por qué no querés*²²⁸ de Palito Ortega, montadas en unas bañaderitas de bebé con unos enormes penes de goma espuma con brillantina que exhibían, al modo masculino, como trofeo, poder de imposición y dominio, pero al portarlo mujeres lo transformaron en una crítica hacia el dominio homocéntrico. En la canción de Ortega, cuya letra habla sobre una mujer que no se quiere casar con un hombre que la ama y lo desdeña, la aparición de ambas en corpiño con unas largas pelucas de cotillón y los penes que cubren su pubis, se colocaban en el lugar del poder, resaltando la decisión femenina de elegir con quien estar en respuesta a la propuesta de la canción. A su vez, con la exhibición de sus cuerpos, mostraban la potestad sobre él y enunciaban distintas posibilidades de elección sexual.

En ambos ejemplos, el grupo tomó el rol masculino para denunciar el lugar social de la mujer en la domesticidad, de sumisión, de opresión y el naturalizado maltrato hacia ella.



²²⁷ Ambos presentados en el espectáculo *Gambas al ajillo Varieté*. 1987, 1988, 1989.

²²⁸ Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Te ofrezco toda mi vida y mi cariño dormido/Para que no lo despiertes casándote ya conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Si vos me quisieras tanto como yo te estoy queriendo/Seguro que aceptarías lo que te estoy ofreciendo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Los besos que yo te he dado quedaron ya en el olvido/Qué lindo que hubiera sido que te casaras conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Te ofrezco toda mi vida y mi cariño dormido/Para que no lo despiertes casándote ya conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Si vos me quisieras tanto como yo te estoy queriendo/Seguro que aceptarías lo que te estoy ofreciendo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Los besos que yo te he dado quedaron ya en el olvido/Qué lindo que hubiera sido que te casaras conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés. Letra: Dino Ramos y Palito Ortega. 1963)

El grupo, se caracterizó por estar conformado por mujeres, quienes no querían a nadie dándoles órdenes y mucho menos si ese alguien era un varón (Gabin, 2001). En su segundo año de existencia incorporaron al grupo a Miguel Fernández Alonso como actor, quien cuando comenzó a trabajar con ellas “todo se enriqueció: el grupo, nuestras personalidades (...) pero sobre todo el espectáculo” (Gabin, 2001: 238). Él en sus participaciones, las cuales las realizaba solo, mayoritariamente utilizaba el travestismo. Para tomar algunos ejemplos, con la música del *Bolero* de Ravel, Miguel bailaba una coreografía que improvisaba cada noche travestido con un vestido de fiesta que remarcaba su fino porte, ridiculizando los pasos y movimientos de las bailarinas, simplemente con el fin de sacar de escena los elementos que habían quedado la manera de un *servidor de escena*. Este intermedio, por su interpretación irónica borraba su finalidad para transformarse en una escena en sí misma, donde aparecía un hombre que costaba identificar como tal. Esto mismo



ocurría cuando para abrir el cierre del espectáculo con *Las Monjas*²²⁹, a cargo de las cuatro *Gambas*, entraba vestido de monja e interpretando *Amar amando*, canción de Horacio Guaraní. Cantaba mostrando su lado femenino en un tono semejante al de Ginamaría Hidalgo, donde se reiteraba el juego con la ironía, típico del grupo, pero esta vez por medio de la modificación de la letra y diciendo “armar, armando”. Ellas lo llamaban el “Ajillo, quien agrega el condimento indispensable para un plato bien picante” (Gabin, 2001: 238) y llegó a completar el sentido de denuncia que denotaban las *Gambas* en cuanto al género.

²²⁹ Ibidem nota 14.

Los artistas elegidos han usado el travestismo como herramienta, entre otras, para denunciar y exponer la heteronormatividad vigente, sosteniéndose en la legitimidad teatral como lugar seguro para expresarse sin ser menoscabados/as/es ni discriminados/as/es por una sociedad a la cual, en aquel momento, le costaba aún aceptar a las otredades: mujeres y disidencias.

Concluyendo

En esta ponencia hemos intentado reflexionar sobre cómo en la apertura democrática se comienza el cuestionamiento acerca de la visión histórica del patriarcado heteronormativo en la Argentina y bajo la mirada interdictiva de la última dictadura cívico-ecclesiástica-militar.

Hemos encontrado que el arte performativo fue una forma donde los artistas disidentes, y de marginalidad homocéntrica pudieron poner de manifiesto su palabra, denunciando, manifestando y creando desde el arte otras miradas posibles. Encontramos que esta creación superó los límites de la palabra y la denuncia y conformó nuevas formas de expresión que tuvieron influencias y en algunos casos, como en las artes visuales y en el teatro, determinaron la expresión contemporánea.

Las/os/es artistas trabajadas/os/es, así como otras, encontraron la posibilidad de invertir los sentidos. Es así como Perlongher utilizó el término “marica loca” para reivindicar su lugar social. La palabra “loca” ha sido utilizada históricamente para denominar y dominar a todas/todos/todes aquellas/os/es que se atrevieron a cuestionar las normas establecidas. Es por esto que consideramos importante resaltar la utilización del término “locas” y que abarca no solo a los gays, sino a todo el colectivo LGTBIQ+ y también a las mujeres. Palabra que refiere a la mente, pero que las/os/es artistas la imprimieron en su cuerpo a partir del uso que hicieron de él, rompiendo así, también, con la dicotomía mente-cuerpo, borrando la tensión planteada por Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la escena decimonónica.

Bibliografía

- Butler, Judith. 1993. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 2019.
- Caviglia, Dolores <http://continuidaddeloslibros.com/nestor-perlongher-el-escritor-marica/>
- Dubatti, Jorge. 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Planeta.
- Gabin, María José. 2001. *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, A. (2013). "Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer". *Afuera*, N° 13(2)., de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13>
Recuperado el 24 de mayo de 2017
- Perlongher, Nestor. 1993. *La prostitución masculina*, Bs. As. Ediciones de la Urraca
- Perlongher, N. (2016). Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense. *Revista Chilena De Literatura*, (41). Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39921> 3-05-2022
- Rosa, María Laura. 2014. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Bs. As., Biblos.
- Taylor, Diana, y Fuentes, Marcela A. (edits.) 2011. *Estudios avanzados de performance*. México. FCE.
- Urdapilleta, Alejandro. 2000. *Vagones transportan humo*. Madrid. Adriana Hidalgo Editora.

Disrupción escénica. De las *Gambas al Ajillo* a la *youtuber* Verónica Llinás.

María Marta Hovhannessian- Alcira Serna

Nuestro interés surge a partir de interiorizarnos sobre las producciones del grupo *Gambas al ajillo* (1986-1994) y la “youtuber” Verónica Llinás con sus videos para la plataforma YouTube. De allí que intentaremos establecer algunos lazos posibles entre ambas creaciones, para lo utilizaremos el trabajo escénico *Las sifilíticas* y *La debacle show* de las *Gambas al Ajillo* y de Verónica Llinás los videos *Golpe de Estado* y *Cuarentena mística*, realizados en plena cuarentena.

Gambas al ajillo fue un grupo de actrices que trabajó en la escena *under*²³⁰ porteña desde 1986 hasta 1994, conformado por Verónica Llinás, María José Gabin, Laura Markert y Alejandra Flechner²³¹. Disuelto el grupo, Llinás, Gabin y Flechner continuaron con su carrera artística de forma individual.

En los últimos años además de trabajar en el medio escénico, Verónica Llinás comenzó a filmar sus videos subiéndolos a las redes y convirtiéndose de esta manera en “youtuber”. El cambio de escena nos brindó un interesante planteo sobre la diversidad en la utilización de la forma escénica, siempre determinada por el contexto y el consumo sociocultural que se hace de ella.

Las propuestas de las *Gambas* se centraron en el uso del humor negro, la parodia, utilización de música y canto, como así también la utilización de técnicas de clown. Todos ellos teñidos de un discurso femenino que les dio un elemento particular y distintivo, que las convirtió en desobedientes al cuestionar el modelo hegemónico de mujer de la época.

En pleno reconocimiento en el campo teatral, tanto del público como de sus pares, el grupo se disolvió, continuando Llinás, Gabin y Flechner con sus carreras artísticas de forma individual. Con respecto a la carrera de la actriz que nos ocupa, Verónica Llinás, en los últimos años, además de trabajar en teatro, televisión y cine comienza a filmar videos de su autoría que sube a las redes sumando a su carrera el rol de “youtuber”.

²³⁰ palabra recortada del inglés underground, cuyo significado resulta por lo menos interesante, “bajo tierra”, subterráneo, de allí que se considerase también como clandestino, “lo que no se ve en la superficie”. Denominación que es tomada para identificar a aquellos movimientos, manifestaciones culturales o expresiones artísticas que están a contracorriente de la tradición, el canon y la cultura oficial, llamada también contra-cultura o cultura alternativa

²³¹ Grupo integrado también por Miguel Fernández Alonso (en algunos espectáculos) y Viviana Pérez (durante el primer año). realizó en sus ocho años de duración (1986-1994) cuatro espectáculos: “Gambas al Ajillo” –I y II-, “Gambas al Ajillo Variette”, “La Debacle Show” y “Gambas Gauchas”.

Teniendo en cuenta la vasta producción de Llinás como artista, nos interesa establecer un lazo entre las producciones de la actriz como youtuber y las que realizó siendo integrante de *Gambas al Ajillo*. Analizaremos qué rasgos germinales se mantienen en la producción de Verónica Llinás en tanto “youtuber” y que tuvieron origen en su tránsito por las *Gambas*, constituyendo una posible marca identitaria en su carrera y producción artística. Para ello, tendremos en cuenta el contexto socio-político vigente en ambos periodos ya que consideramos este factor como determinante epocal.

Pasado y presente

A partir de la recuperación de la democracia con la elección a Presidente de la Nación del Dr. Raúl Ricardo Alfonsín (1927-2009) representante del partido político Unión Cívica Radical (UCR) y su asunción el 10 de diciembre de 1983, comienza una nueva etapa en nuestro país. Este periodo estuvo marcado por promesas de justicia y de cambios en la vida pública y privada, de avance de nuevas formas de actividad cultural y de consumo. En el ámbito cultural con la esperanza de perdurabilidad democrática se disfrutaba de la tan ansiada libertad de expresión. Los espacios públicos volvieron a poblarse, se vivía un clima de felicidad y alegría aunque la presencia sombría de los militares siguió vigente hasta bien entrada la década. Sin embargo, ese clima comenzó a resquebrajarse ante la gravedad de una crisis global del capitalismo que según Falappa y Andenacci,

“...hacía sentir sus efectos en esta periferia del mundo a principios de los 80 como crisis de la deuda del subcontinente. [...] Frente al gobierno democrático no se producía la retirada incondicional y desordenada del “autoritarismo”, sino el atrincheramiento y la defensa de actores políticos y sociales que veían con desconfianza al nuevo profeta”. (2008:58)

Lo que produjo en nuestro país, una eclosión a finales de la década con la llamada hiperinflación que no tuvo precedentes.

En cuanto al arte y la cultura de esos años, hubo un gran cambio en la moda y sobre todo en el estilo de vida influenciados por la irrupción de una multiplicidad de estilos musicales que tiñeron a todos los ámbitos sociales. Si bien las manifestaciones artísticas surgidas no responden a la idea tradicional de vanguardia, podríamos decir que se retoman ciertas ideas de las vanguardias de los ´60 como en el caso de la música, el pop y el rock de los *Rollings Stone*. Las performances como las realizadas por el grupo *La Ne-*

*gra*²³², o las de Omar Chaban y Katja Alemann, en las artes visuales con el *arte efímero*²³³ podemos mencionar al *Partenón de libros* de Marta Minujín. Todas estas expresiones generaron nuevas ideas y formas artísticas.

Centrándonos en el arte escénico, las personas asistían tanto a espectáculos callejeros como a los ofrecidos en lugares cerrados; teatros comerciales, cafés, centros culturales, y lugares no convencionales en ese momento como, fábricas y sótanos devenidos teatros, discotecas y casa particulares, entre otros. En este contexto socio-cultural emerge una producción teatral original conformada por nuevos grupos y expresiones artísticas diversas, que se manifestaron por medio de formas innovadoras de creación y producción. Se originaron tanto en la expresión callejera como en los nuevos espacios “marginales”, llamados así desde la centralidad ortodoxa del espectáculo y que paulatinamente fueron cooptando el interés de los asistentes y en el caso de las performances, de los observadores-participantes.

En ese clima de efervescencia transformadora variaron las técnicas actorales, sonoras, lumínicas y conceptuales apoyadas en los distintos lenguajes artísticos. Se recuperó la tradición de nuestra historia escénica con la modificación de las convenciones artísticas, que combinaron lo novedoso con lo ya establecido generando una nueva forma de expresión artística, *el under*. Esta nueva forma se constituyó en una combinatoria de lenguajes artísticos; corporal, sonoro, visual, textual y verbal, como dice Graciela Marotta “En la contemporaneidad las manifestaciones artísticas, son construidas con las combinaciones de los lenguajes las que anuncian de alguna manera, la complejidad que se va a crear en sus sistemas” (2011:1). Es allí donde se presenta por primera vez el grupo *Gambas al ajillo*.

En lo que se refiere el público, éste se volcó a las variadas propuestas artísticas. Tuvo la necesidad de comunicarse corporalmente con lo que sucedía en escena, lo que lo llevaba a comentar e intervenir con lo que sucedía en el escenario, tanto por medio de acotaciones como del lanzamiento de objetos, algunos de ellos bastante escatológicos; escupitajos, chiflidos, silbidos o proyectando elementos hacia la escena.

Acercándonos a nuestra contemporaneidad, la misma nos encontró con una pandemia. La enfermedad infecciosa (COVID-19) provocada por el virus SARS-CoV-2 motivó en nuestro país, el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (A.S.P.O.) decretado por el

²³² La Negra fue un grupo creado en 1984, por estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático, hoy Departamento de Artes Dramáticas-UNA. Luego conocido como Organización Negra.

http://cvaa.com.ar/03biografias/organizacion_negra_grupo.php

²³³ todo en el arte performativo o body-art al no quedar registro de la experiencia

Estado ante la precariedad social en que nos dejaron los cuatro años de macrismo con su consecuente devastación social, económica y financiera, donde el Ministerio de Salud había pasado a ser una mera Secretaria. Dada la gravedad y las características del virus y su propagación mediante el estornudo, la tos, el habla, el canto o la mala respiración del enfermo/a, llevó a que las artes escénicas quedaran también en cuarentena.

La pandemia del COVID alteró todos los órdenes de nuestras vidas, incluyendo el consumo cultural. Produjo una proliferación de producciones “audiovisuales” en las redes sociales. Condujo a los espectadores de teatro, a ver obras mediante distintas plataformas virtuales, como YouTube y Alternativa Teatral, por mencionar algunas. En este sentido, uno de los ejemplos es nuestro Teatro Nacional Cervantes quien habilitó la plataforma *Cervantes Virtual* y produjo un Concurso de obras dramáticas específicamente grabadas “para” y “en” pandemia, manteniendo el distanciamiento social impuesto.

De la misma forma, hay una modificación de las conductas internas y externas de los receptores, en las cuales los artistas no tienen registro de lo que pasa con el espectador más allá de un juicio de valor que se da también de una manera mediatizada con los “me gusta” o por la cantidad de “seguidores”. De acuerdo a esto, también se modificó la denominación del observador; antes público, ahora seguidores. Estos también se extienden a diferencia del público del *under* de los años ‘80 que estaba restringido a un núcleo determinado de personas constituido mayoritariamente por jóvenes, al principio de esta movida, en cambio en la expresión por medio de las redes se extiende más allá de las fronteras.

La artista abordada en este trabajo, Verónica Llinás, quien ya realizaba micro-escenas por YouTube, encuentra con la pandemia que las mismas cobran un nuevo sentido tanto en el accionar como en la recepción mediada por la virtualidad.

La fuerza de las *Gambas*

El grupo *Gambas al ajillo* se diferenció de sus coetáneos por su conformación íntegramente femenina, salvo en el período en que se incorpora Miguel Fernandez Alonso que trabaja con ellas hasta 1991. Extrañamiento éste para la época donde la mayoría eran mixtos o sólo de varones.

Gambas al Ajillo, irrumpen desde su fuerza mujeril, basando sus propuestas en los diversos lenguajes artísticos, conformando de esta manera el cruce de lenguajes corporal, verbal, musical y visual. Tomaron elementos de diversas disciplinas artísticas como el

circo, la acrobacia, la danza, el canto y el play back. Todos estos recursos fueron sostenidos por un tejido original y que darán una impronta particular a sus trabajos: el humor, la ironía y la parodia sin que se pudiera determinar su urdimbre.

El quiebre que produjeron se develó tanto en lo discursivo del género como en lo formal.

Coinciden con otros grupos del momento en el rompimiento de las formas hegemónicas consagradas, también creaban sus propios espectáculos asumiendo distintos roles tanto creativos como de producción. Como explicita Jorge Dubatti

propician la creación grupal, hecho que determina una diferente concepción de la producción: los textos dramáticos, por ejemplo no son provistos por un autor antes del espectáculo, sino que nacen simultáneamente con este último a partir de improvisaciones grupales y de los múltiples aportes de cada uno de los miembros del equipo, desde la dinámica de la interpretación coordinada por un director o por el grupo. (Dubatti, 1995: 28)

Gambas al ajillo utilizaron la horizontalidad para la creación de sus espectáculos, donde cada una aportaba sin jerarquías por lo que la creatividad surgía desde el aporte personal de una de ellas para convertirse en colectivo.

En cuanto a los recursos escénicos utilizaron el teatro, el clown, la coreografía, el canto y el baile popular. El espacio tomó la forma de *Performance*, no hubo escena canónica. El espacio podía ser cualquier espacio, lugares que pudieran fortalecer la denuncia y la referencia metafórica a la última dictadura. Por otra parte, en cuanto a los objetos en escena los utilizaban de manera no convencional creando un juego inocentemente directo y sorprendente. Sus espectáculos se centraban en el humor que contenía elementos grotescos, paródicos invirtiendo los sentidos sociales hegemónicos por medio del uso del cuerpo expuesto, desinhibido y provocador del status quo establecido.

A través de la expresión crítica denunciaron a la sociedad heteropatriarcal y timorata que seguía manteniendo valores decimonónicos en cuanto a la conformación de la familia, el trabajo remunerado, el ejercicio de la sexualidad y sus manifestaciones.

En nuestro siglo y a partir del A.S.P.O., cambió la forma de la comunicación y “la Llinás”, siguiendo su “tradición” de innovación, varió su manera de producir adaptándose a los nuevos formatos digitales pero manteniendo la frescura de sus inicios. En sus grabaciones utiliza mayoritariamente el primer plano. Si bien algunas de sus presentaciones cuentan con edición, la misma es utilizada para el cambio de personaje cuando trabaja con un partenaire. Esta forma de presentación visual se acerca más a una forma arcaica de filmación, sin sobreimpresiones ni utilización de planos detalle ni panorámicas, la cámara se convierte así, en el testigo ocular a modo de “cuarta pared teatral”. La actriz le habla directamente a la cámara produciendo una interpelación al espectador ya que en pocas ocasiones se la encuentra de perfil intercambiando con su interlocutor. No se encuentran datos de quien realiza la edición ni producción, sí hay agradecimientos en los comentarios del video cuando el trabajo es realizado con otros, por ejemplo con Graciela Borges, Ezequiel Campa o Luis Machín.

Las producciones Gambas - Llinás

Adentrándonos en el análisis que hemos propuesto entre *Gambas al ajillo* y la producción de Verónica Llinás como “youtuber”, hemos encontrado en un sentido amplio que, en ambos casos, se presenta el uso de la ironía y los recursos metafóricos. Por otra parte, en la producción escénica de las *Gambas* notamos que la utilización de las herramientas corporales y lexicales produjeron una disrupción, con la ruptura de los tabúes que se relacionaban con el momento histórico del *under* (pos dictadura), por medio del cuerpo y el discurso “porno”. En Llinás, al cambiar el soporte escénico, la disrupción se centra en la palabra como eje de la propuesta.

La poética utilizada por *Gambas* se constituyó a través del uso prioritario del cuerpo como dijimos anteriormente, dejando en un segundo plano la palabra. Estos cuerpos, disruptivos para la época, se exhibían-mostraban por medio de gestos, zonas o acciones “no permitidas” rompiendo con los cánones sociales. De esta manera, hicieron presente la necesidad de sacar a la luz lo que tantos años de represión habían ocultado y negado: el cuerpo libre. Se necesitaba liberar los cuerpos en relación a la prohibición que la dictadura hizo de los mismos, marcando los roles binarios y uniformando conductas²³⁴.

Con el “destape” argentino el cuerpo toma protagonismo, acompañado simplemente de

²³⁴ La dictadura prohibió: juntarse más de dos personas en espacios públicos, estableció un código de vestimenta para los estudiantes de primaria y secundaria, un largo del pelo permitido para los varones -que no superara la nuca-, la moda de la ropa holgada y con hombreras)

una imprescindible utilería y sostenido por la música, que fue un signo fundamental para el desarrollo escénico. De esta manera es quien expurga las pasiones a diferencia del cuerpo de la dictadura que se vio cubierto, oculto, torturado y desaparecido. Por lo que, en la pos-dictadura el cuerpo se transformó en territorio de desobediencia.

Para dar cuenta de los procedimientos y sentidos en las producciones analizadas vamos a utilizar el trabajo escénico *Las sifilíticas* y fragmentos del espectáculo *La Debacle Show* de las Gambas al Ajillo y de Verónica Llinás el video *Golpe de Estado* y la zaga *Cuarentena mística* realizado hace en plena cuarentena.

En lo que concierne a lo específico de las producciones elegidas *Las sifilíticas* no solo pone en el centro el cuerpo, un cuerpo flagelado como metáfora de la dictadura, sino en la acción coreográfica y en la eficaz relación con el público a través de los recursos de lo freak hacen una presentación de tres bailarinas “populares” que están tullidas produciendo la aparición de la ironía monstruosa de esos cuerpos, en tanto formas, heridos como lo plantea Cesar Moreno “*la capacidad del monstruo (acogido por el eidos) para subvertir el estereotipo (como modalidad de prejuicio)*” (2004:32) y el gag clownesco que trabaja con la exacerbación de ciertos rasgos vulnerables y de exposición de las personas y que, habitualmente, están condicionados por la cultura y las exigencias sociales. En esta presentación, la entrada a escena mostraba a tres bailarinas accionando como “si nada les ocurriera” negando lo que se podía ver a simple vista, cuerpos atravesados por cuello y brazo ortopédicos, muletas y una de ellas calva. Exponen cuerpos descoordinados, espasmódicos y desarticulados como soportes desde el recurso del humor negro, ácido y brutal, de la deformidad.

El vestuario indica y encubre, entrando en diálogo con el objeto- soporte que compone al personaje. Indica la profesión de danzarinas de bailanta que representarán con sus cortos pantaloncitos con voladitos, distinguiéndose sólo por el color de sus trajes. Encubre el efecto que durante el baile producirá el “desgarramiento” del brazo (ortopédico, claro) de una de ellas. A su vez, por medio de los objetos-soportes se señalaba los fraccionamientos de esos cuerpos que están quebrados, rotos pero que a pesar de ello siguen bailando. Jugando como con un pliegue que oculta y a su vez manifiesta la fisura.

Analizando el espectáculo *La debacle show*, es necesario mencionar que se presentó por primera vez en el Parakultural (1989), pasando luego al Teatro Empire (1990). Esto no solo implicó un cambio espacial sino que por primera vez fueron dirigidas escénicamente. Su director fue el multifacético Antonio Gasalla quien desde su experticia organizó la

creatividad del grupo, poniendo en relevancia una comicidad más efectiva para un público masivo. Contaron, además, con la dirección coreográfica del maestro Oscar Araiz. Por otra parte, al pasar del *underground* al teatro comercial vieron sus nombres publicitados en la marquesina del mismo, que era lo anhelado por el grupo desde su conformación. Así mismo el cambio trajo un...

escenario a la italiana, con cámara negra, tendríamos faroles de todos los watts, entradas y salidas laterales que ocultarían prolijamente la aparición de los personajes y con la gente apoltronada y cómoda en su butaca para ver un espectáculo con todos sus detalles, sin ningún trago en la mano. toda la novedad venía acompañada con que deberíamos empezar la función a las 22 hs., en horario central. (Gabin:2001:173/74)

Desde el título nos encontramos que éste encierra una pluralidad sémica. En principio, referencia al grupo como “debacle” del teatro hegemónico, perteneciente a su vez a una “debacle” mayor, la del teatro *under*, donde muchos grupos se disuelven y otros pasan a desarrollarse en los espacios cerrados. En segundo lugar, mostraron lo “no mostrable” construyendo un desastre, una calamidad al incluir la manifestación del deseo y el placer femeninos el orgasmo de la mujer, lo escatológico (si se abre youtube en La debacle, aún hoy, aparece una leyenda que dice “Este video puede ser inapropiado para algunos usuarios”). El Diccionario Oxford Languages define el término como “desorden, desconcierto, especialmente como final de un proceso”, en este sentido la *debacle* no sólo era escénica sino también el desastre de la situación socio-política que se vivía en aquel momento y ellas denunciaban; la hiperinflación, el empobrecimiento de la ciudadanía, el default, las leyes de Punto final (23492) y de Obediencia Debida (23521).

Comienza el espectáculo a la manera de un grotesco fellinesco definiéndolas como exquisitas, indepilables (citando a la presentación que hacía Omar Viola de ellas en el Parakultural), “ordinarias” y siempre procaces. Con esas adjetivaciones Miguel Fernandez Alonso daba una idea de lo por venir en el espectáculo.

En la primera entrada, el vestuario que presentaban respondía al código del “disfraz”²³⁵, transfigurando uno de los cuerpos femeninos en otro cuerpo que socialmente tiene connotaciones negativas como lo es, aún hoy, el cuerpo obeso. No solo marcaba el artificio

²³⁵ Del latín “desfrezar”, quitar las huellas o rastros de animales. “Artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido”.Dicc. de la RAE

escénico sino también el artificio social que determina el modelo de cuerpo hegemónico y deja entrever la crítica al discurso discriminatorio hacia “la mujer” que no responde a dicho estándar. Este canon estético variará de acuerdo a la época, 90-60-90 antes de 1960; a mediados de esa década apareció el ideal de “chica twiggy” con un peso de 40kg en una estatura de 1,68cm. A partir de allí la delgadez, aunque no tan extrema, será lo deseable, el cuerpo que no entrase en ese canon será pasible de degradación. Esto sucedió con el disfraz de “gorda” que se sostuvo por las acciones llevadas a cabo por las “delgadas”, pateándola, quitándole el turbante, empujándola y por último exponiendo su cuerpo-disfraz en ropa interior. Sin embargo, todas responderían con una sonrisa y stop a público cuando una voz externa las ordenaba.

En la parte “El sillón”, se puso en escena el deseo sexual femenino bajo códigos de humor masculino; movimientos pélvicos exagerados, frotamientos púbicos, gestos de clara connotación sexual. Alejandra Flechner travestida con traje, corbata, anteojos, peluca y un bigote que connotaba varón y era el detonante de la fogosidad sexual de Verónica Llinás. Lo corporal en esta escena retomaba el arlequino ardiente de la *Commedia dell'arte*. Un retrato deforme de la sexualidad humana utilizando onomatopeyas y meneos de la animalidad perruna, que provocaban las risas nerviosas del público. Por otra parte, la manifestación de la sexualidad ya no estaba sugerida sino que era mostrada, representación carnal de los deseos tanto tiempo reprimidos por la dictadura, de cuerpos completos y complejos con sus deseos, límites y aspiraciones. Mostraban lo no mostrable de las mujeres, la calentura, sus partes íntimas, sus deseos, los orgasmos femeninos, rompiendo con el canon y lo permitido para ser mostrados en un espectáculo con y sobre mujeres.

Las Gambas fueron las capo cómicas de sus propios espectáculos. Mujeres que evidenciaron su sexualidad sin mediar varones, para mostrar el ejercicio que hacían de la misma utilizando elementos de la forma teatral Revista que no se llegaba a constituir como tal.

Una de las *Gambas* devenida “youtuber”

En nuestra contemporaneidad lo marginal de la escena de los 80, se encuentra en las formas de expresión que nos proponen las nuevas tecnologías. Este es el caso de los videos de youtube de Verónica Llinás. En el período del Aislamiento Social Preventivo y

Obligatorio (ASPO) su uso se intensificó volviéndose cotidiano y utilizado por personas que anteriormente no se habían valido de esos recursos.

Para el audiovisual *El golpe de Estado* (2020), Verónica Llinás toma el humor para centrarse en la parodia de una mujer que representaría a la clase de élite. El personaje que interpreta Llinás remite a la clase acomodada argentina “gorila” que no respetando la ética, ni los derechos sociales, ni las obligaciones fiscales y manifiestan su egoísmo, tacañería, egocentrismo, historizando y regodeándose en su pasado represor y genocida.

El discurso es quien lleva adelante la acción, la youtuber utiliza como técnica dialogal a un otro ajustado a un aparato de teléfono inalámbrico. La ironía se remarca a través del tono y forma de hablar que refiere de manera directa a la clase, como así también el espacio acotado con un cuadro de fondo es utilizado para reforzar la construcción del personaje y su referencia social. El discurso lexical predomina y el corporal se presenta limitado al acompañamiento de lo dicho. Por otro lado, el cuerpo se ve recortado por el encuadre y el límite que da el soporte-cámara. El primer plano fuertemente connotado, suele indicar énfasis expresivo y resiste alguna pausa en la narración; no utiliza en este caso, el plano medio que podría vehiculizar el relato. Al cambiar el soporte se modifica indefectiblemente la actuación así como también el vestuario que propone desde un código más verosímil para la actualidad, como por ejemplo la camisa a rayas que utiliza el personaje y se mantendrá para otros de sus videos.

En *Cuarentena mística* (2020) Llinás continua con el humor clasista, esta vez utiliza el tema de la domesticidad para dar cuenta de lo “necesaria” que le es su empleada doméstica. El vestuario es el nexo temporal con *Golpe de estado* ya que la camisa es la misma y da identidad al personaje. La narrativa desarrollada se presenta a la manera cinematográfica. Realiza cinco (5) videos que conforman una “zaga”. Continúa con el primer plano y se agrega el plano medio que, aquí sí, vehiculiza la narración tanto del acontecer como del espacio. El primer video inicia con la presentación del conflicto, el segundo continúa con la posible solución en un plano onírico y utiliza el personaje diabólico, interpretado por ella misma, jugando con los filtros que se encuentran en los celulares. El final queda abierto para el 3er episodio. En éste, introduce música que remite al agente 007 y a las Tortugas Ninja parodiándolos desde el cuerpo. Éste está tomado en plano corto y se ve cubierto por una serie de elementos hogareños de cocina y de taller. Utiliza el objeto celular para llamar a una amiga y hace un gag diciendo: “quién va a ser, yo pelotuda” para hacer referencia a una circunstancia política vivida por la actual vicepresi-

denta de la Nación y convenir un encuentro en plena cuarentena. La 4ta entrega, el juego con la cámara registra cambios ya que muestra sus movimientos y el plano se abre a general para descubrir, por ejemplo el baúl del auto con la valija donde se asoman unos cabellos, índice del secuestro de la mucama de la amiga a la cual le va hablando mientras la baja del auto. Aquí se ve una producción que excede los meros “tik-tok” de sus inicios.

Sintetizando, el uso del cuerpo en la mencionada zaga es diferente al aparecer completo y desde una expresión que no se limita a lo meramente verbal. Además agrega la mediación de los recursos técnicos del celular. Sin embargo la edición sigue siendo simple y la grabación es realizada por ella misma, en algunos casos tiene el palo para la selfie y en otros es filmada por un tercero/a.

A modo de conclusión

Las producciones abordadas en este trabajo nos llevan a pensar que, tanto las de la década de los ´80 de *Gambas al ajillo* como las producidas por Verónica Llinás en su rol de “Youtuber”, están centradas en la marginalidad de la producción artística. Ambas conforman una escena anticanónica.

Los espectáculos de *Gambas* y los *flashes* de Llinás logran la complicidad con el otro/otra a pesar de ser un humor ácido, corrosivo y satírico. En ellas lo cómico es utilizado como denuncia, convirtiéndose de esta manera en un humor incómodo. Los cuerpos de las *Gambas* se presentaban como deseantes, expresivos y denunciadores de lo femenino como fuerza creadora, en cambio en el caso de la youtuber el cuerpo se ve delimitado por la cámara y la fuerza de su expresión se da a través de la denuncia social.

El aporte “político” que proponían las *Gambas* se centraba en la plena afirmación de su ser como mujeres, expresando el deseo, el placer, el cuerpo y sus derechos. Este aporte, se ponía en juego a partir del humor negro desafiante y por medio de la inversión del “deber ser” o de lo que estaba permitido decir. En la actualidad ya no se necesita este tipo de afirmación, sin embargo el señalamiento por medio del humor y lo discursivo, siguen estando presentes tanto como la crítica política.

Desde nuestra perspectiva podemos decir que en cuanto a las coyunturas sociales, ambas producciones, *Gambas*- Llinás, mantienen una íntima relación con las dos “pandemias”, la de la dictadura y la del COVID-19. Si bien la dictadura fue el pandemonium nacional con posteriores consecuencias que llegan hasta nuestra actualidad, el virus modi-

ficó nuestro estar en el mundo a nivel internacional, llevándonos a la virtualidad como modo de comunicación, expresión y modificación de los lenguajes del siglo que estamos transitando. En este sentido, la forma escénica, siempre se encuentra determinada por el contexto sociocultural, lo sugestivo es el cambio de escena que observamos nos brinda un interesante planteo sobre la diversidad en la utilización de los recursos contemporáneos.

No podemos dejar de mencionar que la propuesta de consumo cultural fue modificada a partir de la pandemia por medio de la tecnología cobrando otros sentidos de los cuales la hibridez es uno de ellos.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Falappa Fernando y Andrenacci Luciano 2008. *La política social de la Argentina democrática (1983-2008)*, Buenos Aires, UNGS y BN.
- Gabin, María José, 2001. *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aire Irina Garbatzky s.
- Garbatzky Irina 2013. *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Viterbo.
- Marotta Graciela 2011. *Bases para la conceptualización de la Obra en Cruce*, Ponencia presentada en I Jornadas de Investigadores Teatrales de la UBA “Pensar y hacer en las Artes Escénicas”. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Moreno Cesar 2004. Break/Freak: fenómeno (notas para una geneidética: eidos y monstrum). *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (32), 55–78. Recuperado el 2 de marzo de 2022, de <https://revistas.um.es/daimon/article/view/15191>
- Oxford Language University Press. (s/f). Recuperado el 16-02-22, de <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>
- YOUTUBE
- La debacle show. <https://www.youtube.com/watch?v=AM9O-d7KrSk->
- Las sífilíticas. <https://www.youtube.com/watch?v=QqObS-XRPmE>

Autoras y equipo de la cátedra.

Maria Rosa Figari

Profesora universitaria en Historia egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y doctoranda en Historia por la Universidad del Salvador. Es investigadora categorizada y hasta 2024 fue docente de los Departamentos de Artes Visuales y Arte Dramático de la Universidad Nacional de las Artes. En el 2006 fundó, junto a las profesoras Laura Sacchetti y Maria Marta Hovhannessian, el Centro de Investigación y Producción Cultural, Arte y Género, unidad de investigación científica con capacidad de formación de recursos humanos en Artes Visuales,



integrando diversas ramas del conocimiento artístico/humanístico, con un abordaje de estudios de género. Desde el 2018 el Centro pasó a ser Programa, en el cual Maria Rosa Figari se desempeña como directora hasta la fecha. Hasta el 2024 fue titular ordinaria de la cátedra de Historia Social del Arte en el Departamento de Artes Dramáticas UNA, y Adjunta ordinaria de la Materia Historia de la Cultura Niveles I a IV en el Departamento de Artes Visuales UNA. En el área de posgrado se desempeña como docente en la Maestría y Especialización del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Departamento de Artes Visuales UNA. Publicó artículos en jornadas, simposios y congresos científicos. En los últimos años publicó los libros: “Estudios sobre mujeres” y “Voces y miradas femeninas” en coautoría con María Marta Hovhannessian y Laura Sacchetti. Publicó los libros “Tango y Crisis” y “El mundo del trabajo, la mujer y el movimiento obrero en la Argentina (1880-1945)” durante el año 2023. Durante el año 2025 publicó su libro más reciente “Clubés políticos, fraudes y leyes electorales en la Argentina. 1852-1926”



Alcira Serna

Docente e investigadora categorizada (categoría III) en temas de historia, cultura, arte y género. Actriz y *performer*. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados. UNA; Dto de Artes Visuales. Doctoranda en Artes. UNA. Licenciada y Profesora en Artes, UBA; Facultad de Filosofía y Letras. Se desempeña como co-directora en el proyecto de Investigación Géneros, Cuerpos, Prácticas Performáticas y Activismos Artísticos en las Artes Visuales. Argentina, de 1990 a la crisis del 2001 (PIACyT N° 34/0814).

Ha co-dirigido los proyectos: Género, Cuerpos y prácticas performáticas en las artes visuales. En Argentina 1980 (PIACyT N° 034/0656) y Géneros, Cuerpos y Practicas Performáticas en las Artes Visuales. En Argentina 1960-1970 (N°34/0537). Pertenecientes al Programa de Investigación Cultura, Arte y Genero, del Instituto de Investigación del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Como docente es Adjunta (a cargo) de la materia Historia Social del Arte, UNA, Dto. De Artes Dramáticas (desde junio de 2024), así también profesora de las materias: Teatralidades. Historia del Teatro I, Teorías y Estéticas del S XX y Análisis de Textos en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático y de Teorías de la Percepción y Comunicación, Teatro y Literatura Dramática I, II y III en el Instituto de Teatro de Avellaneda.

Su formación como actriz la realizó en la Escuela de Teatro de Raúl Serrano, tomó cursos con maestros como: Ricardo Bartís, Augusto Fernández y David Amitín. Como actriz trabajó en *Florecer en otoño* de Miguel Rottenberg dirigido por Ernesto Michel en el Teatro El Tinglado, *Ausencia, Olvido y Gloria (Tomate una pepa de Lexotanil)* del escritor venezolano José Gabriel Nuñez bajo la dirección de Jesús Gómez. También en: *Flores sobre el orín* de Alejandro Modarelli en el Teatro La Ranchería, en su segunda y tercera temporada, *El tiempo y los Conway* de J. B. Priestley, *Marat-Sade* de P. Weiss, *Juego de Escondidas* de P. Auster, *Macbeth*, Adaptación sobre la obra de W Shakespeare, entre otras. Como performer trabaja con el Grupo Dragones y Serpientes con los que ha desarrollado presentaciones en diversas muestras en la Biblioteca del Con-

greso, Escuela de Defensa Nacional, Festival Nacional de contra la Violencia de Género, etc., realizó publicidades en medio televisivo, radial y gráfico y trabajó en TV en Gasoleros y en varios proyectos de cine independiente. Dirigió, el streaming “*Tantos... días y noches!*”, adaptación de la obra de Patricia Suarez “Días y noches tan lejos de Moscú”, *Payró*, de Marcela Inda en el Ciclo “Micro escenas en los Institutos de 25 de Mayo” en el marco de los Festejos de los 120 años de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras. UBA. C. Cultural Paco Urondo. Facultad de Filosofía y Letras. UBA y Al país del mago de Oz, del cual también fue la autora del texto basado en El mago de Oz.

Maria Marta Hovhannessian

Docente investigadora en temas de Historia, Cultura, Arte y Género de la Universidad Nacional de las Artes en los Departamentos de Artes Dramáticas y Artes Visuales. Co-directora por el Programa de Investigación y Producción, Cultura, Arte y Género (PIPCAG), Departamento de Artes Visuales-UNA. Directora de Proyectos acreditados sobre Géneros, Cuerpos y Prácticas Performáticas en las Artes Visuales y sobre Activismos Artísticos en Argentina, desde 1960 a 2001. Co-directora e Investigadora en los Proyectos Las Artistas de la Pueyrredón. Mujeres del siglo XX, Partes I a VI. Profesora Universitaria en Artes-Teatro. Actriz Nacional, Instructora Nacional de Teatro. Performer, Docente de Narración Oral. Directora de puestas de Narración Oral. Especializanda en Lenguajes Artísticos Combinados-UNA.



Laura Sacchetti

Docente emérita e investigadora en Historia, especializada en temas de cultura, arte, género, historia de la salud. Analista del discurso. Experiencia como docente en grado en carreras de artes visuales, artes dramáticas y ciencias de la salud. Docente del posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Dpto. de Artes Visuales, Maestría en Salud Pública de la Universidad Nacional de Rosario y en la Maestría en Salud Pública Latinoamericana de la Universidad Nacional de Misiones. Co fundadora del Centro de Investigación y Producción Cultura, Arte y Género, actualmente Programa de Investigación y Producción dependiente del Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes. Directora de proyectos de investigación, directora de tesinas de grado y tesis de posgrado. Co autora de libros relacionados con los temas de su competencia, así como de publicaciones científicas (capítulos de libros y revistas)



Andrea Pontoriero.



Licenciada en Artes (UBA, 1998). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA, 1998) Maestría en Gestión del Diseño (UP, 2017) Profesora Ordinaria de Historia de la Cultura e Historia Social del Arte en UNA, Artes Dramáticas, desde marzo del 2000 y continúa. Profesora de Taller de Reflexión Artística, Teatro 2 y 3, Coordinadora del Área de Teatro y Música de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desde 2004. Es actriz y directora teatral. Entre sus creaciones

se destaca Prueba de Amor de Roberto Arlt. Obtuvo premio como “Actriz Revelación” por su actuación en La gaviota de Chejov. Ha organizado durante 9 años el Congreso Tendencias Escénicas en la Universidad de Palermo. Ha formado parte de Proyectos de Investigación en la UNA, ha participado de numerosos Congresos y Jornadas presentando los trabajos como “Rosa Guerra. Lucía Miranda. Variaciones sobre el mito de la mujer blanca”, “Comedia y Tragedia. Las mujeres y el cambio social”, “Evita actriz, mito y melodrama”, “Mujer y cine. Mito y rebeliones”, entre otros.

María Sol Herrera

(Buenos Aires, 1986) es Licenciada en Artes Visuales (UNA) Es

artista visual y participa en muestras de arte colectivas desde el 2011. Se desempeña

como Jefa de Trabajos Prácticos en el Departamento de Artes Visuales (Historia de la Cultura I – IV)

y como Jefa de Trabajos Prácticos en el Departamento de Artes Dramáticas (Historia Social del

Arte) de la Universidad Nacional de las Artes. Es auxiliar de la docencia en el Laboratorio de Desarrollo de Materiales Educativos perteneciente al

Universidad Nacional de la Matanza (2014 – presente) Se formó en el Centro de Investigación y Producción “Cultura, Arte y Género” como estudiante – investigadora, becaria (Beca CIN – EVC 2013 - 2015) y tesista de grado. Actualmente

sigue colaborando en este espacio (ahora Programa de Investigación y Producción “Cultura, Arte y Género”) como Investigadora de Apoyo.



La presente publicación digital es de distribución gratuita y para uso exclusivamente pedagógico. Las fichas de cátedra han sido recopiladas por la Titular Concursada desde el año 2000 y ahora jubilada, MARIA ROSA FIGARI, del Espacio Curricular *Historia Social del Arte*, dictado en la Unidad Académica de ARTES DRAMÁTICAS de la Universidad Nacional de las ARTES (UNA). Las imágenes, fotografías y reproducciones son incluidas con fines didácticos y pedagógicos para apoyar la lectura del material. Los derechos están reservados a sus autores y son citados debidamente en la bibliografía de las fichas recopiladas.

[Historia Social del Arte](#) © 2025 by [Maria Rosa Figari](#) is licensed under [CC BY-NC-ND 4.0](#)

Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Esta licencia no es una licencia libre, y es la más cercana al derecho de autor tradicional.

Queda realizado el depósito correspondiente por Ley 11.723