

Libros de **Cátedra**

# Cultura, sociedad y política

## Nuevas miradas sobre Brasil

Ana Bugnone (coordinadora)

FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**S**  
sociales

  
Editorial  
de la Universidad  
de La Plata



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# CULTURA, SOCIEDAD Y POLÍTICA

## NUEVAS MIRADAS SOBRE BRASIL

Ana Bugnone

(coordinadora)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA



# Índice

Introducción \_\_\_\_\_ 4

*Ana Bugnone*

## **Capítulo 1**

El género crónica en Brasil: literatura, historia e identidad cultural \_\_\_\_\_ 7

*Samanta Rodríguez*

## **Capítulo 2**

São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX \_\_\_\_\_ 44

*Verónica Capasso*

## **Capítulo 3**

Oitica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política \_\_\_\_\_ 63

*Ana Bugnone*

## **Capítulo 4**

Teatro del Oprimido y Teatro Comunitario argentino. Un análisis comparativo \_\_\_\_\_ 97

*Clarisa Inés Fernández*

## **Capítulo 5**

“Lulismo”: auge y crisis de la articulación nacional popular neodesarrollista \_\_\_\_\_ 117

*Gabriel E. Merino*

## **Capítulo 6**

Juventude trabalhadora e movimento sindical no Brasil \_\_\_\_\_ 140

*Marco Aurélio Santana y Natália Cindra*

**Las autoras y los autores** \_\_\_\_\_ 154

# Introducción

Este libro surge a partir de una convergencia entre temas y problemas vinculados con Brasil que abarcan diferentes ángulos de la cultura, la sociedad y la política brasileña desde la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del XXI. La crónica, los museos, el teatro, el arte participativo, los gobiernos y sus políticas son los ejes que guían el trabajo de cada autor. Así, de forma interdisciplinaria, el libro se compone de capítulos en los cuales cada temática responde a un subcampo de estudios, resultando diverso en cuanto a problemas y perspectivas abordadas. Reunir esta pluralidad de temas en un único volumen implica partir de una posición que concibe la complejidad de los procesos sociales al mismo tiempo que su especificidad, así como significa dejar de lado dicotomías poco productivas para comprender sociedades tan complejas como la brasileña.

El abordaje de un tema particular en cada capítulo no impide que en el conjunto se vean las imbricaciones entre cultura, sociedad y política. Por otro lado, se marca lo propio de la cultura y la sociedad brasileña en distintos momentos, evitando generalizaciones y modelos estereotipados. En el marco de esta diversidad de problemas estudiados, podemos ver la omnipresencia de la política, ya sea en el período de la República Velha, en los modelos de desarrollo aplicados más tarde, en las políticas represivas de la dictadura militar (1964-1985), en los gobiernos neodesarrollistas de principios del siglo XXI o en la estrategia neoliberal más reciente. Así, la política y las ideas imperantes en cada período estudiado son mucho más que un telón de fondo de los procesos socio-culturales, y se expresan de diversos modos, emergiendo con énfasis en determinados momentos. En este sentido, cada trabajo es un aporte que atraviesa la dimensión histórico-política de Brasil –y, en algunos casos, también de Argentina– al vincular las experiencias culturales y políticas con sus contextos de surgimiento y desarrollo.

Los autores de cada capítulo, Samanta Rodríguez, Verónica Capasso, Ana Bugnone, Clarisa Fernández, Gabriel Merino, Marco Santana y Natália Cindra, profundizan en algunos temas sobre Brasil como resultado de investigaciones producidas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación o que tuvieron allí un punto de anclaje. Sus aportes a la producción bibliográfica sobre ese país resultan más que relevantes para los alumnos tanto del Profesorado en Portugués como de las carreras de Sociología, Letras, Geografía e Historia. De este modo, desde sus formaciones específicas, estos autores contribuyen a establecer un panorama de la cultura, la sociedad y la política en ese país. Asimismo, la perspectiva comparada de algunos capítulos habilita la posibilidad de reflexionar de forma paralela con la situación local y abre el campo de indagaciones hacia otros espacios de la región.



En el primer capítulo, “El género crónica en Brasil: literatura, historia e identidad cultural”, Samanta Rodríguez aborda en profundidad el género de la crónica brasileña desde mediados del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX. Para el análisis de los distintos períodos, la autora se centra en la noción de temporalidad y desde allí establece relaciones entre la literatura y el contexto histórico y cultural brasileño. En la primera etapa, identifica los orígenes de la crónica y su relación con la búsqueda de separarse de los cánones europeos; en la segunda, trabaja sobre el modo en que la modernidad y la construcción de la nación atraviesan este género; finalmente, se focaliza en las crónicas de Clarice Lispector publicadas en el *Jornal do Brasil*, donde estudia el particular modo en que esta escritora trabaja sobre la *brasilidade*.

El capítulo segundo, titulado “São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX”, de Verónica Capasso, incluye un análisis histórico, espacial y artístico de la ciudad de São Paulo, en tanto se constituyó como un polo cultural de la región. Capasso trabaja a partir de tres ejes que conforman la ciudad, el arte moderno y el museo, y se ubica entre fines de los cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado. Analiza el rol del Estado y de los aportes privados en la constitución del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, el Museo de Arte Moderno de São Paulo y La Bienal Internacional de São Paulo, instituciones que dinamizaron la cultura y el arte del país en el contexto de la *metropolización* de esa ciudad y modernización en general.

“Oiticica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política” es el tercer capítulo, donde Ana Bugnone avanza temporalmente hacia las décadas de los sesenta y setenta a través del estudio comparativo entre los artistas brasileños Hélio Oiticica y Lygia Pape, y el argentino Edgardo Antonio Vigo, dedicados a un tipo de arte que se planteaba como rupturista y democratizador, en tanto apelaba a la participación del público. La autora estudia de qué modo el marco político de las dictaduras de ambos países, al mismo tiempo que las ideas de cambio y revolución presentes en aquella época, se conjugaron con las propuestas de participación del espectador, la desacralización de la obra de arte y del autor, demostrando la politicidad de dichas prácticas concebidas como un “campo reverberante”.

En el cuarto capítulo, “Teatro del Oprimido y Teatro Comunitario argentino: un análisis comparativo”, Clarisa Fernández estudia dos tipos de teatro, uno brasileño y otro argentino, ambos ligados a la comunidad de modo inclusivo y creativo, donde se destacan la intervención comunitaria y los procesos de transformación individuales y colectivos de ambas propuestas. La autora señala que en los planteos del Teatro del Oprimido aparece el imaginario e ideología de los años setenta, así como en el Teatro Comunitario emergen las concepciones de identidad y de memoria vinculadas con lo local. Fernández estudia las bases y los objetivos de cada uno y, al compararlos, encuentra puntos de contacto así como divergencias que enriquecen el análisis.

El quinto capítulo, titulado “‘Lulismo’: auge y crisis de la articulación nacional popular neodesarrollista” y escrito por Gabriel Merino, se centra en los aspectos económicos y políticos que involucraron los dos gobiernos de Luiz Inácio “Lula” da Silva y de Dilma Rousseff hasta su caída. Merino caracteriza el neodesarrollismo del gobierno de Lula, así como las dificultades y

crisis que terminaron con la presidencia de Rousseff. La articulación de diferentes actores políticos e ideológicos, las estrategias políticas y económicas y la relación con la geopolítica contemporánea son los elementos clave que el autor utiliza para comprender el complejo proceso socio-político que se vivió en Brasil en los últimos años.

Finalmente, el sexto capítulo, “Juventude trabalhadora e movimento sindical no Brasil”, escrito en portugués por Marco Santana y Natália Cindra, aborda la actualidad política de ese país a través del análisis de las decisiones políticas y económicas que afectaron el mercado de trabajo, especialmente la inserción de la juventud y el sindicalismo brasileño. En el contexto del giro neoliberal de la región, Santana y Cindra estudian las primeras consecuencias del gobierno de Michel Temer en relación con la clase trabajadora y el desmantelamiento del anterior modelo neodesarrollista. Hacen énfasis en las presiones que se ejercen sobre el sindicalismo y algunas perspectivas futuras.

Las miradas que proporcionan al libro estos capítulos escritos por jóvenes docentes e investigadores presentan novedades y fortalecen nuevos análisis a partir de resultados de investigación en el campo de estudios sobre Brasil. Creemos que publicar estos aportes fomentará espacios de construcción de conocimiento actual y situado en América Latina que se transfieren a la docencia de grado. Los contenidos de cada capítulo y las perspectivas teóricas sobre las que trabajan resultan un avance en relación con la bibliografía actual disponible sobre el área temática de la cultura, la sociedad y la política en Brasil, contribuyendo a formar un grupo de textos diverso pero cohesivo que, en un único volumen, pretende sostener un mejor desarrollo de los procesos de enseñanza-aprendizaje de los alumnos a los que está destinado.

*Ana Bugnone*

# CAPÍTULO 1

## El género crónica en Brasil: literatura, historia e identidad cultural

*Samanta Rodríguez*

### Introducción

La crónica se reconoce hoy, en Brasil, como una textualidad fundamental para la historia de la literatura y la industria cultural nacionales: una profusa tradición de escritores y escritoras consagrados en el campo literario, desde mediados del siglo XIX hasta finales de la década de 1980, ocuparon su espacio en columnas semanales de diversos periódicos del país; el mismo régimen sostenido de publicaciones se dio en el ámbito de la crítica literaria y su llamada “tradición del *rodapé*”<sup>1</sup>, activa en los periódicos hasta la década de 1960. Por otra parte, es común encontrar republicaciones de crónicas reunidas en libros y que sean valoradas en cuanto “género literario” y específicamente “brasileño” en diversos ámbitos de estudio nacionales. El “cronismo” –neologismo con el que Tristão de Ataíde significó la autonomía y especificidad del género para las letras brasileñas (Coutinho (2001) [1976], p. 304)– supuso un hacer con la escritura estrechamente ligado al “afuera” extraliterario –histórico, político, cultural– que resultó en unos trabajos heterogéneos, permeados por demandas y debates, significativos para cada período histórico, en torno a tópicos tales como: políticas de la lengua y relaciones entre escritura e identidad cultural; el rol del escritor y de la literatura en la sociedad moderna; las figuraciones del público lector y las tensiones entre literatura e industria cultural; los modos de representación e ingreso de materias para la escritura del texto semanal.

En este capítulo tomaremos como central la noción de *temporalidad*, dimensión etimológica constitutiva de la crónica –el *cronos*–, ya que nos permite profundizar en zonas de comunicación entre literatura, historia y cultura brasileñas. Sin pretensión de abordar relaciones que resultarían inabarcables, focalizaremos en la relevancia que la crónica, en tanto género moderno de escritura, adquirió paulatinamente en el campo literario nacional, en un devenir histórico que

---

<sup>1</sup> En el ámbito de la crítica literaria brasileña, se llama “tradición del *rodapé*” al artículo semanal situado en la parte inferior de la página del diario, destinado a comentar los libros recién publicados. Este tipo de crítica fue practicada inclusive por los escritores de esos libros “nuevos” a los que se abocaba la crítica, como lo hizo Mário de Andrade. Antonio Candido señala que la figura de la crítica del *rodapé* es Álvaro Lins (1912-1970) cuyos artículos recogidos en seis volúmenes titulados *Jornal da crítica* (1941-1951) es “quizá a melhor coletânea desse gênero na literatura brasileira”.

pautaremos en tres etapas para facilitar la descripción y el análisis siempre sustentados por los estudios críticos brasileños y latinoamericanos que se abocaron al género.

En primera instancia, repasaremos el lugar central que tuvo este género de la modernidad (González, 1983; Ramos, 1989), como soporte de debates en torno al proceso formativo de una literatura nacional librada de las contingencias del “nacionalismo estético” (Candido, 2010 [1997]) y configurada en la diferencia desde que los usos del lenguaje y el imaginario de nación comienzan a pensarse independizados de las coordenadas metropolitanas europeas. De este proceso, que abarcaría la segunda mitad del XIX y la Primera República en Brasil (1889-1930), nos interesa mirar cómo los cronistas precursores intentaron comprender el trabajo del escritor profesional moderno y sobre todo al “nuevo animal” –en palabras de Machado de Assis (1859)– esto es: a una textualidad de altísima popularidad (Meyer, 1992, 1996), tensionada entre la literatura y el periodismo, que aparecía como espacio fértil para pensar la identidad cultural nacional en el terreno simbólico de la escritura. Las crónicas de este período vehiculizarán un imaginario de *brasilidade* apoyado en una utopía moderna, estética y por ende política, que pugnaba en los usos de lengua y en los modos de apelar al pueblo y su cotidiano mediante unas escrituras descolonizadas de imaginarios extranjeros y atentas al horizonte cultural de la pos-esclavitud y de la joven República.

En segunda instancia, nos detendremos brevemente en el período conocido por la expansión de la industria cultural nacional y los trabajos en torno al ideal armónico de nación, sostenidos por una utopía moderna cargada de futuridad y heredada de la vanguardia de 1922 en el terreno de las artes, que la crónica permeará en su reivindicación en tanto género “literario”, “brasileño” y “autónomo” durante la primera mitad del siglo XX. Para ello, recorreremos algunas nociones con que la crítica literaria brasileña jerarquizó al género en el campo literario nacional (Candido, 1992 [1981]; Coutinho, 2001 [1976]; Roncari, 1985; Arrigucci Jr., 1986; Pereira, 1994; Coelho, 2002) intentando sondear las texturas que la “ideología de la modernidad” (Garramuño, 2009) adquirió puntualmente en el ámbito de la tradición cronística brasileña.

En última instancia, con el fin de retomar dicha tradición en un análisis crítico, y ejemplificar las relaciones inseparables que establece “el cronismo” con las dimensiones de temporalidad – históricas, culturales, políticas– sea porque las tematiza, sea porque las mimetiza, tomaremos el trabajo de Clarice Lispector para el *Jornal do Brasil*, entre 1967 y 1973. En el *corpus* de crónicas seleccionadas, analizaremos de qué modos la escritora reelabora postulados del Modernismo en la línea de Mário de Andrade (1990 [1942]) para narrar, desde el tiempo presente que demanda la labor del cronista (De Sousa Neves, 1994), una *brasilidade* cuya proyección hacia el futuro se reconoce en estrepitoso derrumbe, en una nación donde la “modernización autoritaria” se cumple sin utopía de cara a las violencias perpetradas por la larga dictadura militar (1964-1985). Los textos de Lispector para el *Jornal do Brasil* cuentan entre sus últimos escritos y exhiben un proceso de radicalización en el trabajo con la escritura que puede ligarse a un movimiento de ruptura con la ideología de la modernidad encargado de reingresar al trabajo literario las nociones de *sujeto* y *experiencia*: transformación en los estatutos del arte que se

daba hacia la década de 1970, no solo en Brasil sino en otras producciones de América Latina (Garramuño, 2009; Cámara 2006; Aguilar, 2010).

## Orígenes de la crónica brasileña en la pista del folletín

En Brasil, la crónica como género de escritura tuvo su antecedente en el auge del folletín importado de Europa: “produtos civilizatórios de Paris” (Meyer, 1996) que hicieron furor en los periódicos brasileños, donde la producción folletinesca de autores nacionales se consolidará a mediados del siglo XIX. La popularidad de estos escritos produjeron diversos modos de publicación dirigidos a públicos también heterogéneos, y los avatares que atraviesa el género hacia el siglo XX reflejan el pasaje de una sociedad esclavista hacia las transformaciones culturales de la Modernidad. Como se situará el análisis de la crónica brasileña en ese devenir histórico, es necesario comenzar por una precisión conceptual que aparece remarcada en los estudios críticos y da cuenta de aquellas transformaciones, al menos en lo que toca a la industria cultural nacional: se nombra *folhetim-romance* (folletín-novela) a las publicaciones de novelas por entregas, sean de autores extranjeros o nacionales. Más adelante, el escritor profesional moderno se autodesignará *folhetinista*, esto es, escritor de *folhetim*, que ya no será exclusivamente novela por entregas, sino un género discursivo que nace en 1840 en una sección de los periódicos denominada *Variedades* y que a finales del siglo XIX se consagrará como *crônica*.

Marlyse Meyer (1992) registra la temprana aparición en Brasil de los primeros *folhetim-romance* importados de Francia y señala la publicación inaugural con *Le Capitaine Richard*, de Dumas en octubre de 1838 en el *Jornal do Comércio*<sup>2</sup>; acontecimiento que revolucionará al periodismo brasileño: “Diariamente nos jornais da Corte, logo acompanhados pelos da província, a partir da década de 40, sempre vigorosos na de 50 (...) lá estarão as máquinas de sonhar dos *Mossiú* (Monsieur) Eugène Sue, Alexandre Dumas, Berthet, Souvestre, Ponson du Terrail y Paul Féval etc. etc. etc... Alimentando o imaginário dos que já sabem ler e dos que só sabem ouvir e garantindo a vida do jornal e dos periódicos”<sup>3</sup> (p. 102). El fenómeno del folletín a pie de página o *rodapé* aseguraba las ventas de cualquier periódico que surgiese y ponía en escena la categoría de *público lector (y oyente)*, central para el análisis de la crónica cuando décadas más tarde se consagre al interior del campo cultural nacional como género diferenciado, de escritura “literaria” y “brasileña”. Para evaluar críticamente la explosión del género folletinesco en Brasil resulta productivo correrse del enfoque que lo

<sup>2</sup> Fundado en 1827 por Pierre Plancher, un ex librero francés exiliado en Río de Janeiro por sus ideas liberales, el *Jornal do Comércio* que en 1850 fuera uno de los más conservadores, creó el padrón por el cual se registrarán los periódicos fundados posteriormente.

<sup>3</sup> “Diariamente en los periódicos de la Corte, luego acompañados de los de la provincia, a partir de la década del 40, siempre vigorosos en la del 50 (...) allá estarán las máquinas de soñar de los *Mossiú* (Monsieur) Eugène Sue, Alexandre Dumas, Berthet, Souvestre, Ponson du Terrail y Paul Féval etc. etc. etc... Alimentando el imaginario de los que ya sabían leer y de los que solo saben oír y garantizando la vida los diarios y de los periódicos”. (Todas las traducciones pertenecen a la autora).

concibe como fenómeno alienante para el público lector y, en cambio, prestar atención a la validez de un género que por primera vez se liga estrechamente a las clases populares en una sociedad esclavista como la del Imperio brasileño en el siglo XIX: “[E]n vez da convencional etiqueta de alienação, interrogar-se sobre o que essa sociedade escravocrata –que acolheu Sue com tal sofreguidão, temerosa da violência vindicativa dos cativos– sentia diante das atrocidades reveladas pelos *Mistérios* e que não parecem ser exclusivos de Paris”<sup>4</sup> (Meyer, 1992, p. 104). Tanto el moderno *O Correio Mercantil* –fundado en 1830, donde Manuel Antônio Almeida publicará por entregas sus *Memórias de um sargento de milícias* entre 1852 y 1853, y José de Alencar escribirá, entre 1854 y 1855, sus famosas crónicas posteriormente reunidas en libro bajo el título de *Ao correr da pena*<sup>5</sup>– como el sobrio y conservador *Jornal do Brasil* –fundado en 1891, que acogerá a los grandes nombres de la política y de las letras– no escapan a la publicación del folletín para consumo de las clases populares. Del mismo modo, los *jornais femininos* ingresarán el folletín escrito por mujeres<sup>6</sup>. Desde la segunda mitad del siglo XIX, la oleada modernizadora que transformaba la vida en las grandes ciudades brasileñas tocará también a la institución periodismo: se renuevan los modos de diagramación del material en el cuerpo del periódico, la imprenta incorpora avances tecnológicos y se amplían los canales de distribución de libros; estos cambios introducen también otros modos de leer ese pie de página o *rodapé*. El *folhetim-romance* conservará su público, al tiempo que la *crônica*, surgida de la ya mencionada sección *Variedades*, ganará paulatinamente su espacio y en ella se diversificarán los escritos: traducciones, comentarios culturales, ensayos literarios, crónica de actualidades; esta sección tendrá como sello la impronta de *la novedad*, del registro del acontecer social, político y cultural nacional. Se juega aquí, por primera vez, la dimensión de escritura “en tiempo presente” constitutiva del género crónica que resultará una coordenada central para analizar las nociones de identidad cultural que circulen en estas textualidades en diferentes períodos históricos. La dimensión temporal, como veremos, tocará a la selección de los temas o materias que ingresen al texto semanal, a los usos del lenguaje y a los procedimientos narrativos con los cuales el sujeto cronista produzca interpretaciones en torno a *su* recorte de actualidad.

Siguiendo la pista de la crónica brasileña en tanto género discursivo derivado del *folhetim*, es posible redimensionar la adjetivación sucinta de “muy popular” que Antonio Candido utiliza en 1997 para definirla y subrayar los lazos de identificación que los cronistas procuraron estrechar con el público lector, sea mediante el lenguaje utilizado, sea mediante la materia seleccionada para ingresar al texto<sup>7</sup>. En tanto prácticas de escritura antecesoras de la crónica, aquellos

<sup>4</sup> “[E]n lugar de la convencional etiqueta de alienación, interrogarse sobre lo que esa sociedad esclavista –que acogió a Sue con tal ansiedad, temerosa de la violencia reivindicativa de los esclavos– sentía delante de las atrocidades reveladas por los *Mistérios* y que no parecen ser exclusivos de Paris”.

<sup>5</sup> “*Al correr de la pluma*”.

<sup>6</sup> Para un recorrido analítico y crítico por la crónica brasileña escrita por mujeres, ver en la Bibliografía: Lima Duarte, Constância (1995). Algunas exponentes de la crónica brasileña del siglo XX: Patrícia Galvão, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Dinah Silveira de Queiroz, Rachel de Queiroz, Lya Luft, Martha Madeiros, Laura Mediolli, Marina Colasanti, Danuza Leão, Fernanda Takai, entre muchísimas otras.

<sup>7</sup> “[G]énero literario muy popular en Brasil, que consiste en un pequeño artículo sobre cualquier asunto, en tono coloquial, procurando establecer con el lector una intimidad afectuosa que lo lleva a identificarse con la materia expuesta. Los cronistas siempre fueron numerosos en la prensa diaria y semanal, y Machado de Assis fue un maestro del género. Mientras los mayores lo practicaron como ‘actividad lateral’, Rubem Braga (1913-1990) puede ser considerado

primeros folletines nacionales a la francesa y, tiempo después, los de gusto melodramático italiano habían constituido una fórmula financiera, ya que buscaron y lograron cautivar a las masas inmigrantes, pero también una fórmula cultural: se inmiscuyeron hondamente en las prácticas cotidianas de lectura –orales, comunitarias y populares– hacia la intimidad de los círculos familiares brasileños, y operaron en la construcción de la categoría de *lector* que abonaría el lenguaje y el imaginario de los escritores de la novela finisecular, quienes publicarán sus novelas primero “por entregas” en periódicos, y solo más tarde en formato libro. Ese régimen de publicación que compromete la reunión en libro de textualidades que primero aparecían en periódicos será posteriormente el de la crónica, e interesa remarcarlo en la medida que revela los mecanismos de legitimación del escritor profesional en el moderno campo cultural brasileño; pero también invita a rastrear la génesis de la actual y difundidísima categoría de *crónica literaria brasileña*, esto es, la primacía que tuvo en el campo cultural del siglo XX en tanto “género literario” habiendo surgido del espacio periodístico. Ese rasgo es el que Afrânio Coutinho pondera hacia 1976 en su *Introdução à literatura no Brasil*:

É mister ressaltar a natureza literária da crônica. O fato de ser divulgado em jornal não implica em desvalia literária do gênero. Enquanto o jornalismo tem no fato seu objetivo, seu fim, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista tira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito, de sua graça, de suas faculdades inventivas. A crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra (...) nada mais literário do que a crônica, que não pretende informar, ensinar, orientar. E tanto ela não é indissolúvelmente ligada ao jornal, que esse prazer decorre da sua leitura mesmo em livro, como é o caso das de Machado de Assis, Rubem Braga, Henrique Pongetti, Ledo Ivo, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Moreira, Elsie Lessa, Fernando Sabino, Eneida, para citar alguns mestres do gênero<sup>8</sup> (2001 [1976], p. 305).

A las pretensiones de verdad y objetividad del discurso periodístico, la crónica ganará la puja por el modo de representación de “lo real” y del “acontecimiento” allí donde se tiñe de una “naturaleza literaria” sin didactismos: resultan significativos los dispositivos modernos que Antonio Candido y Afrânio Coutinho utilizan para analizar al género, describir las facultades ideales del sujeto cronista y definir el resultado de esa experiencia de escritura pionera para el campo literario brasileño. Expresiones tales como “obras plenamente realizadas”,

---

‘cronista puro’ y tal vez el mayor de la literatura brasileña contemporánea (...) Reunidas en libro, sus pequeñas crónicas guardan el interés de las obras plenamente realizadas” (Candido, 2010 [1997], p. 110).

<sup>8</sup> “Es necesario resaltar la naturaleza literaria de la crónica. El hecho de ser divulgada en diarios no implica un desvalor literario del género. Mientras que el periodismo tiene en el hecho su objetivo, su fin, para la crónica el hecho sólo vale, las veces en que ella lo utiliza, como medio o pretexto, del que el artista toma el máximo provecho, con el virtuosismo de su estilo, de su espíritu, de su gracia, de sus facultades inventivas. La crónica es en esencia una forma de arte, arte de la palabra (...) nada más literario que la crónica, que no pretende informar, enseñar, orientar. Y tanto ella no está indisolublemente ligada al diario, que ese placer deriva de su lectura también en libro, como es el caso de las de Machado de Assis, Rubem Braga, Henrique Pongetti, Ledo Ivo, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Moreira, Elsie Lessa, Fernando Sabino, Eneida, para citar algunos del género”.

“arte de la palabra”, “virtuosismo de estilo”, “espíritu”, “gracia”, “facultades inventivas”, explicitan una concepción de lo literario ligada a la “ideología de la modernidad” (Garramuño, 2009), fundada en una noción de autonomía estética de la que el género crónica será vehículo privilegiado desde sus expresiones finiseculares hasta avanzado el siglo XX. Si bien nace condicionada por la brevedad y la fugacidad de la columna semanal, la crónica encuentra su plenitud realizada en tanto “obra literaria” en las compilaciones en libro: en este sentido la tradición editorial en Brasil es vastísima, y ambos críticos listan a algunos de los representantes más significativos de la crónica nacional que publicaron en formato libro sus producciones diarias o semanales – desde Machado de Assis hasta los exponentes de las décadas de 1930 a 1960–. En este circuito, un ejemplo constante para la crítica literaria brasileña es Rubem Braga, exponente de escritor consagrado en el campo literario brasileño pura y exclusivamente desde las páginas del *jornal*, pudiendo cualquier lector hacer un recorrido por sus libros y reconocer lo que suele llamarse una poética de autor. En el conjunto de lecturas realizadas para trabajar la actual y aceptada categoría de “crónica brasileña en cuanto género literario”, una cita breve quedó marcada entre páginas y se trata de palabras de Fernando Sabino dirigidas a Clarice Lispector, donde el escritor daba su punto de vista acerca de la publicación de algunos cuentos: “(...) incluso pienso que sería interesante publicar los cuentos primero en suplementos y revistas, luego editarlos en libro; es más normal” (Carta 7 de diciembre de 1956, citada por Battella, 2007, p. 339). Por las razones que fueren –¿sondear la repercusión en el público lector?, ¿esperar los dictámenes de la crítica?– esa *normalidad* señalada por Sabino aparece como un indicio claro de que para la década de 1960 existía una maquinaria consolidada de circulación de la literatura en el campo cultural brasileño, fuertemente ligada a la institución periodismo.

Hasta aquí, podría razonarse que un rasgo de especificidad “brasileña” de la crónica literaria se fundaría en la amplia recepción por parte de un público masivo, un “éxito” que es posible historiar recorriendo la larga tradición de circulación de la literatura por las páginas de los periódicos, reforzada además por la crítica literaria especializada de la llamada “tradición del rodapé” que se mantuvo activa hasta casi finalizada la década de 1960. Por su parte, pero estrechamente ligado a lo anterior, el cariz “literario” de la crónica brasileña puede rastrearse en movimiento análogo con las prácticas de escritura de crónicas en otros territorios latinoamericanos: desde el siglo XIX el periódico ha sido el espacio donde la literatura moderna desarrolló, desde el soporte de la crónica, una relativa autonomía, no sin tensiones y pujas con otras discursividades venidas de esferas de uso ajenas a lo que entonces se concebía como el ámbito de las Letras. El devenir *folhetim-crônica* trazó el espacio donde la literatura brasileña comenzó a ensayar, desde la segunda mitad del siglo XIX, su radical especificidad de cara a la Modernidad: esto es, el gesto descolonizador puesto en la búsqueda de un lenguaje cuya *brasildade* pudiese narrar un cotidiano diferenciado del imaginario importado de Europa, y de las sujeciones lingüísticas del portugués de Portugal.



## Alrededor del “nuevo animal”: crónica moderna y *brasilidade*

Numerosas reseñas críticas en torno a los orígenes del “fenómeno crónica” en Brasil la estudian como un traspaso directo –casi enteramente centrado en los aspectos formales– de la crónica anglosajona y francesa tomada como modelo al “abrasileramiento” del género. Otras investigaciones ponen a rodar nociones tales como el fenómeno de la “naturalidade e a originalidade da sua aclimação” en Brasil, que daría al género un desarrollo “próprio e único” en el correr del siglo XX (Kvacek, 2006). Ese tipo de afirmaciones actuales en torno a un “desenvolvimento natural” del género suelen fundamentarse en los momentos de altísima popularidad de la crónica en el país, cuyo *boom* se localiza en la década de 1950, cuando las políticas desarrollistas dieron un impulso inusitado a la industria cultural nacional; pero no dicen sobre el rol destacado que este “género menor” de escritura tuvo al momento de pensar, antes y después de aquella década, las relaciones entre lenguaje e identidad cultural.

Para evaluar la centralidad del género en los campos literario y periodístico brasileños, no bastaría con focalizar los análisis en la prosperidad que tuvo en términos de mercado desde el XIX; una puja cultural profunda se daba entre los límites formales y las elecciones estéticas al interior de este género discursivo, mediante la cual se dirimía el “color nacional” que debían o no asumir la literatura y la lengua brasileñas en los albores de la Primera República. Por ello, ni la crónica brasileña tuvo un desarrollo tan “natural”, porque se topó con una institución literaria europeizada y extremadamente rígida en los usos del lenguaje, tópicos de escritura y formas aceptados; ni el cronista moderno asumió sin conflictos la nueva tarea, obligado a navegar en unas textualidades tensionadas entre la institución literatura y la institución periodismo (Ramos, 2003 [1989]). Esto significó por un lado y en términos del “hacer con la escritura”, construir una(s) lengua(s) –o al menos reflexionar sobre ellas– capaz de traducir un imaginario de *brasilidade* síntesis de la independencia cultural de una nación moderna, lo cual incluía la conciencia crítica sobre una literatura brasileña que estaba en proceso de formación y el reconocimiento de un público lector heterogéneo desde que el advenimiento de la *Lei Aurea*<sup>9</sup> y la inmigración habían complejizado y desafiado las concepciones sobre la ciudadanía. Por otra parte, este género de la modernidad exigía el trabajo de una dimensión espacio-temporal que situase la enunciación en el presente y permitiese cartografiar al “ser brasileño” en su vida cotidiana. Otra tensión se armaba aquí: escribir *ao rés-do-chão*<sup>10</sup> (Candido, 1992, p. 13) pero ubicados los cronistas en el espacio privilegiado de las redacciones del *jornal*, situadas estas en las urbes que triangulaban los destinos políticos y marcaban las tendencias culturales del país: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte. Las resoluciones de escritura y los posicionamientos de los cronistas de cara al

<sup>9</sup> La Ley Áurea abolió la esclavitud en Brasil el 13 de mayo de 1888. Previa aprobación en el Senado Imperial Brasileño el 11 de mayo, fue instaurada dos días después mediante un decreto firmado por la hija del emperador Pedro II de Brasil, la Princesa Imperial Isabel de Bragança, que se encontraba ocupando la Regencia de manera temporaria. En palabras de Schwarcz y Straling (2015): “Resultado de un acto de gobierno, pero sobre todo de la continua presión popular y civil, la Ley Áurea, a pesar de su gran importancia, era poco ambiciosa en su capacidad de prever la inserción de aquellos en cuya jerga, durante tanto tiempo, la ciudadanía y los derechos no constaban” (p. 14).

<sup>10</sup> “al ras del suelo”.

desafío que presentaba este género de la modernidad fueron tan diversos como cruciales para el desarrollo de la literatura brasileña.

El hincapié dado a la especificidad nacional del género crónica en Brasil fue un tema que ocupó al joven Machado de Assis (1839–1908) quien desde su columna “Aquarellas” de la revista de literatura, modas, industria y arte, *O Espelho*, retomó las metáforas botánicas y zoológicas con que José de Alencar había tratado el mismo tema, para analizar críticamente la figura del folletinista brasileño y proponer un aprovechamiento del género discursivo que superase imitaciones frívolas del original extranjero. En su crónica “O folhetaista”, del 30 de octubre de 1859, Machado escribía:

Uma das plantas européas que difficilmente se tem aclimatado entre nós, é o folhetaista. Se é defeito de suas propriedades organicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu. Enuncio apenas a verdade. Entretanto, eu disse -difficilmente- o que supõe algum caso de aclimação séria (...) O folhetaista é originario da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande vehiculo do espirito moderno; fallo do jornal. Espalhado pelo mundo, o folhetaista tratou de accommodate a economia vital de sua organização ás conveniencias das atmosferas locais. Se o tem conseguido por toda a parte, não é meu fim estudal-o; cinjome ao nosso circulo apenas<sup>11</sup> (párr. 2).

Ceñido al comentario del círculo de escritores locales, en esta crónica Machado realiza una observación mordaz hacia aquellos colegas que escriben sin ningún compromiso su “tira de convenção” solamente para que caiga en sus hombros la “tunica de Nessus” y el goce inmediato del prestigio social que la investidura de folletinista suponía en ese tiempo. Prestigio dado no solamente por la posición del literato en la sociedad brasileña del XIX, sino además por el carácter integrador de este género moderno, que hacía del escritor un partícipe activo, conocedor e influyente de los ámbitos políticos y culturales:

Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a politica. Assim aquinhoado póde dizer-se que não ha entidade mais feliz n'este mundo, excepções feitas. Tem a sociedade deante de sua penna, o publico para lel-o, os ociosos para admiral-o, e a bas-bleus para applaudil-o. Todos o amam, todos o admiram, por que todos

---

<sup>11</sup> “Una de las plantas europeas que difícilmente se hayan aclimatado entre nosotros, es el folletinista. Si es defecto de sus propiedades orgánicas, o de la incompatibilidad del clima, yo no sé. Enuncio apenas la verdad. Entretanto, dije “difícilmente” lo que supone algún caso de aclimatación sería (...) El folletinista es originario de Francia, donde nació, y donde vive a su gusto, como en cama en el invierno. Desde allá se esparció por el mundo, o por lo menos por donde mayores proporciones tomaba el gran vehículo del espíritu moderno; hablo del periódico. Esparcido por el mundo, el folletinista trató de acomodar la economía vital de su organización a las conveniencias de las atmósferas locales. Si lo han conseguido por todas partes, no es mi finalidad estudiarlo; me ciño apenas a nuestro círculo”. Sin página en todas las citas de este texto.

têm interesse de estar de bem com esse arauto amavel que levanta nas lojas do jornal, a sua aclamação de hebdomadaria<sup>12</sup> (párr. 5).

Si en la figura del folletinista salvado de las excepciones que “degeneran” Machado valora positivamente la posición privilegiada del mismo en tanto concedor de múltiples facetas de la realidad local que resultaría menester volcar en los textos semanales, cuando se aboca a valorar el folletín, el producto de escritura, la crítica regresa:

Força é dizel-o: a cor nacional, em rarissimas excepções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difficil. Entretanto, como todas as difficuldades se aplanam, elle podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal á independencia do espirito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicidio de originalidade e iniciativa<sup>13</sup> (párr. 12).

Esta crónica de Machado constituye un primer momento de lo que poco tiempo después será un posicionamiento abierto por la superación del *Indianismo*, movimiento literario que Candido definirá como “aquele fenômeno de adolescência nacionalista na literatura brasileira”<sup>14</sup> (2010 [1997], p. 51). Superación que implicaba, por un lado, evitar aquellos suicidios de originalidad e iniciativa en el terreno de la representación literaria y en términos de identidad cultural: en el caso del *Indianismo*, el “color local” puesto en la idealización de la figura del indio brasileño, el “buen salvaje” noble de sentimientos que satisfacía simbólicamente la necesidad de posesión de un “altivo antepassado fundador”<sup>15</sup> (p. 50). Por otro lado, trabajar una política de la lengua ligada a la coyuntura finisecular del Imperio de Brasil: la de Machado De Assis era la toma de posición de un intelectual que bogaría por una transformación social y cultural coherente con las mudanzas de los tiempos modernos, en cuyo horizonte no tan lejano estaban la abolición de la esclavitud en 1888 y la llegada de la Primera República (1889). Machado tuvo clara conciencia de la acción del folletinista como formador de opinión en torno a la realidad histórica y social de su tiempo, por lo que es común encontrar en sus textos imágenes del lector y del esforzado trabajo con la escritura más cercanas a la realidad que a las impostaciones o fórmulas convencionales: “Os olhos negros que saboream essas paginas coruscantes de lyrismo e de imagens, mal sabem ás vezes o que custa

---

<sup>12</sup> “Todo el mundo le pertenece; mismo la política. Así repartido puede decirse que no hay entidad más feliz en este mundo, excepciones hechas. Tiene la sociedad delante de su pluma, el público para leerlo, los ociosos para admirarlo, y la *bas-bleus* para aplaudirlo. Todos lo aman, todos lo admiran, porque todos tienen interés de estar bien con ese heraldo amable que levanta, en las tiendas de periódicos, su aclamación semanal”.

<sup>13</sup> “Es forzoso decirlo: color nacional, en rarísimas excepciones, ha tomado el folletinista entre nosotros. Escribir folletín y mantenerse brasileño es en verdad difícil. Mientras tanto, como todas las dificultades se aplanan, él bien podría tomar más color local, más hechura americana. Haría así menos mal a la independencia del espíritu nacional, tan preso de esas imitaciones, de esos remedos, de ese suicidio de originalidad e iniciativa”.

<sup>14</sup> “Aquel fenómeno de adolescencia nacionalista en la literatura brasileña”.

<sup>15</sup> “altivo antepasado fundador”. Interesa destacar que Antonio Candido lee la “adolescencia” del *Indianismo* en las débiles y desgastadas elaboraciones estéticas que el movimiento propuso; no obstante, considera importante la ilusión compensatoria que la figura del indio “héroe” y “noble” dio a un país joven y en gran parte mestizo, cuya necesidad de época radicaba en “atribuir a su origen un cuño dignificante” (p. 50).

escrevel-as”<sup>16</sup> (párr. 7); al paso que ensayaba desde sus folletines un lenguaje renovador, un *tono menor* fundacional para las letras brasileñas, que será el tono de la crónica literaria de las décadas subsiguientes antes de convertirse, vanguardia modernista mediante, en un verdadero laboratorio de lenguajes. En palabras de Davi Arrigucci Jr.:

(...) tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do cotidiano, onde acha a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta<sup>17</sup> (1986, p. 59).

Diez años mayor que Machado, José de Alencar (1829–1877), figura dominante del Romanticismo brasileño, se consagró como escritor de *folhetins* antes de escribir las novelas que lo consagrarían como el padre del *Indianismo*. Hijo de la alta aristocracia, trabajó en los tres periódicos más conocidos de la Corte; pero fue en la *Revista da Semana* del periódico *O Correio Mercantil* donde escribió, entre 1854 y 1855, aquellos folletines que más tarde se publicarían y consagrarían bajo el título: *Ao correr da pena*. Ensayista político de ideas conservadoras, en sus crónicas construye un verdadero metalenguaje en torno a ese incipiente género de escritura, donde el mayor escollo para Alencar radicaba en el fatídico trabajo de contentar al diverso público lector: a las “destinatárias privilegiadas” –epíteto para nombrar al lector ideal de la crónica– aquellas señoras que tenían “tão estritamente adequado seu vocabulário ás coisas do vestido, da sala e da galanteria”<sup>18</sup>, pero también dejar satisfecho al público masculino, destinatario de largos párrafos acerca del acontecer político nacional. Según Marlyse Meyer (1992) los folletines de Alencar responderían perfectamente a aquella definición que dará Machado –en el texto analizado antes–, acerca de la crónica como “aliança do útil e do fútil”<sup>19</sup>; Alencar se esmeraba por contentar al “plurifocado destinatário”, al tiempo que reflexionaba sobre la problemática figura del escritor-cronista que plasmó en la famosa metáfora del folletinista como colibrí: aleteando en zig-zag por los diversos hechos de la actualidad, de los cuales el cronista deberá descubrir y servir para su público “o mais comezinho”<sup>20</sup>. La imagen del colibrí también es retomada por Machado de Assis en la crónica citada arriba; diferente de Alencar, para Machado la condición de “colibrí” del escritor moderno resulta una posición privilegiada porque le permite posarse “sobre todas as seivas vigorosas”<sup>21</sup>, un lugar de poder que valora positivamente.

A diferencia de lo que acontecerá avanzado el siglo XX, donde el objeto a cronocar se presentará como único recorte de “lo real” elaborado por el cronista, en el XIX los folletinis-

<sup>16</sup> “Los ojos negros que saborean esas páginas resplandecientes de lirismo y de imágenes, apenas saben lo que a veces cuesta escribirlas”.

<sup>17</sup> “(...) tono menor que será, de aquí en adelante, el de la crónica brasileña, volcada a las menudencias de lo cotidiano, donde halla la gracia espontánea del pueblo, las fracturas expuestas de la vida social, la finura de los perfiles psicológicos, el cuadro de costumbres, el ridículo de cada día y hasta la poesía más alta”.

<sup>18</sup> “destinatarias privilegiadas” –epíteto para nombrar al lector ideal de la crónica– aquellas señoras que tenían “tan estrictamente adecuado su vocabulario a las cosas del vestido, de la sala y de la galantería”.

<sup>19</sup> “alianza de lo útil y de lo fútil”.

<sup>20</sup> “lo más simple de comer”.

<sup>21</sup> “sobre todas las savias vigorosas”.

tas actuaban como comentaristas de la actualidad en sus diversos aspectos: social, artístico, político; sea en Brasil o en otros países de América Latina como México, Cuba y Nicaragua<sup>22</sup>. Apunta Aníbal González (1983) que ni Manuel Gutiérrez Nájera ni José Martí estuvieron ajenos “a la amenaza que el periodismo representa[ba] para su *yo*”, pero mientras Martí luchó por imponer la coherencia de su *yo* “potente, uniforme y original”, para Gutiérrez Nájera la labor del periodista significaba, conflictivamente, “un des-membramiento o, mejor, un desdoblamiento del cronista” (p. 80). En la crónica “Su majestad el periodista” (1883), la preocupación de Nájera se parece en todo a la de José de Alencar. En palabras del mexicano:

[La figura del periodista] debe ser la del hombre que pueda partirse en mil pedazos y quedar entero. Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace un buen pan y cuáles son las leyes de la evolución; no hay ciencia que no esté obligado a conocer, ni arte cuyos secretos deban ser ignorados por su entendimiento (...) y todo esto sin que la premura del tiempo le permita abrir un libro o consultar un diccionario (Nájera citado por González, 1983, p. 80).

La encrucijada entre el periodismo y la literatura dejaba al literato en una posición diseminada, la premura del tiempo condicionaba la escritura atentando contra las intenciones de forjar “un *yo* unitario y consistente que rija [la] escritura” (p. 80). En su estudio *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Julio Ramos (2003 [1989]) describió la tensión constitutiva del “ser cronista” de la modernidad, a la que no escaparán los cronistas brasileños. Esa identidad aparecía como la construcción de un lugar discursivo heterogéneo erigido en el cruce entre la legalidad del *sujeto literario* y la del *repórter*: en el “espacio antiestético” del periódico, la crónica representaba formalmente y hasta tematizaba “tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de la autonomía (la información)” (p. 147). En estos textos, la estilización<sup>23</sup> suponía un sujeto literario, “una autoridad, una ‘mirada’ altamente especificada” pero sin un espacio propio: “sometida, limitada, por las otras autoridades que confluyen (en pugna) en la crónica” (p. 147). No se trataba de un límite estrictamente negativo ya que permitía reconocer la especificidad del “interior” desplegado en la crónica: la poesía representaba “el interior” por excelencia de la literatura finisecular y en la crónica ese interior configuraba “el campo de identidad” de un sujeto literario, el cual sólo cobraría sentido “por oposición a ‘los exteriores’ que lo limitan, que lo asedian, si se quiere, pero que a la vez son la condición de posibilidad de la demarcación de su espacio” (p. 147).

Parados los cronistas en la encrucijada entre periodismo y literatura, las resoluciones de escritura fueron bien diversas. Si a Gutiérrez Nájera le toca introducir el género *chronique* y

<sup>22</sup> Países de origen de tres intelectuales y cronistas exponentes de la Modernidad en el terreno de las letras latinoamericanas: Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío.

<sup>23</sup> Ramos aclara que “estilo” es el dispositivo de especificación del sujeto literario a fin del siglo XIX.

a Martí el darle mayor relieve intelectual y difusión continental, del mismo modo podría revisarse cuál fue el legado de los precursores cronistas brasileños<sup>24</sup>. En este sentido, puede leerse el trabajo de José Martí en concomitancia con el de Machado de Assis en el campo literario y periodístico brasileño: “Para Martí, la crónica era algo más que una encrucijada entre el periodismo y la literatura; la crónica era para Martí el vehículo para la constitución de una obra (...) en el doble sentido que se cifra en esa palabra: libro y acto” (p. 78). Para Machado también la crónica fue un espacio para proyectar su obra, pero sobre todo a la literatura brasileña en una dimensión de universalidad, inscribiéndola y afirmándola como “lo otro” dentro de la cultura occidental moderna: “Em geral o folhetinista aqui é todo pariziense; torce-se a um estylo extranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre o boulevard e café Tortoni, de que está sobre um mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lyrica no meio de um deserto”<sup>25</sup> (De Assis, 1859, s.p.). Mediante la exploración de su condición marginal, señalando los desajustes locales y trabajando el desvío de la norma, la escritura de Machado, cargada de una constante reflexión descolonizadora, se inscribiría en lo que Silviano Santiago denominó hacia 1971 como “el entre-lugar” del discurso latinoamericano. Por su parte, Alencar no procuró otorgarle al *folhetim* un “color nacional”; si bien su apuesta en la narrativa ficcional tuvo como presupuesto formal la libertad de la expresión brasileña respecto de las normas portuguesas, su trabajo en la prensa no constituyó un campo de experimentación en relación con la palabra literaria volcada a una reflexión crítica en torno al “ser nacional”. Para un letrado de ideas conservadoras como Alencar, que preconizaba la efectiva participación del emperador en las decisiones políticas y administrativas del país, el concepto de color local tal como lo entendía Machado iba a contramano de su credo político. Machado de Assis es considerado el primer escritor moderno de Brasil en la medida en que su vastísima obra –como periodista, cronista, poeta, comediógrafo, cuentista y novelista– construye una dimensión profunda de universalidad y, como señala Candido: “talvez ele seja o primeiro escritor que teve noção exata do processo literário brasileiro”<sup>26</sup> (2010 [1997], p. 67).

Ya instaurada la Primera República de Brasil, João do Rio<sup>27</sup> (1881–1921) –periodista, cronista, cuentista y dramaturgo– se ganará el mote de creador de la crónica social moderna. Si hasta ese momento los cronistas habían trabajado dentro de la redacción del *jornal*, fue Do Rio quien encarnó la figura del *flâneur* de las calles de Río de Janeiro. Observador crítico del estilo europeo que estaba transformando política y culturalmente a la ciudad en una “París tropical”, escribirá sus crónicas hurgando en la memoria colectiva y descartando la inmediatez de la noticia periodística. Crónicas en extremo narrativas desde que elige la tercera persona para escribir el movimiento de aquello que observa en la ciudad moderna, le da primacía a la legalidad de la palabra literaria, además, insertando en sus escritos versos populares, letras de cancio-

<sup>24</sup> Señala González que la crónica en Hispanoamérica se introduce hacia 1880 con Nájera y Martí. En Brasil, Alencar comenzó con su columna *Al correr de la pluma* en 1854.

<sup>25</sup> “En general el folletinista aquí es todo parisiense; se inclina hacia un estilo extraño, y se olvida, en sus divagaciones sobre el boulevard y café Tortoni, de que está sobre un mac-adam fangoso y con una gruesa tienda lírica en el medio del desierto”.

<sup>26</sup> “Tal vez él sea el primer escritor que tuvo noción exacta del proceso literario brasileño”.

<sup>27</sup> Uno de los pseudónimos y el más popular que utilizó João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto.

nes y poesía. Puesto el oído en la mirada, Do Rio presta especial atención a “a alma encantadora das ruas”<sup>28</sup> capaz de transformar las lenguas; su trabajo ingresa y rejerarquiza los lenguajes de la cultura popular en la escritura literaria. De un movimiento análogo da cuenta Antonio Candido (1992 [1981]) cuando, luego de evaluar las crónicas del poeta parnasiano Olavo Bilac (1865–1918), concluye:

Num país como Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade (...) O seu grande prestígio atual [1981] é um bom sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo. E isto é humanização da melhor<sup>29</sup> (p. 16).

Interesa el término “humanización” que el crítico utiliza porque podría sopesarse no solamente para apuntar el ingreso de variantes del portugués brasileño o de las expresiones literarias populares en el cuerpo de la crónica; sino además para señalar un clima cultural y social de época: durante la Primera República los cronistas detectan, describen y, en trabajos como el de Lima Barreto (1881–1922), denuncian los mecanismos violentos de exclusión de derechos ciudadanos que sufría la amplia mayoría de la sociedad brasileña:

[P]eríodo polêmico e ambíguo, porém, igualmente afirmativo na batalha por direitos, pela construção da distinção entre as esferas pública e privada, pela luta em busca do reconhecimento da cidadania. Não por acaso a rua se converteu em local privilegiado, recebendo a moda, o footing, a vida social, mas também os jornaleiros, os grevistas, as manifestações políticas e as expressões da cultura popular<sup>30</sup> (Schwarcz y Starling, 2015, p. 350).

Hacia 1930, había llegado el tiempo de sondear nuevos modelos de identidad nacional y el mestizaje, hasta entonces demonizado desde las perspectivas biologicistas finiseculares, se revisa en el ámbito de la cultura como imagen posible de una nueva y armónica *brasili-dade* moderna.

---

<sup>28</sup> “el alma encantadora de las calles”.

<sup>29</sup> “En un país como Brasil, donde se acostumbraba a identificar superioridad intelectual y literaria con grandilocuencia y requinte gramatical, la crónica operó milagros de simplificación y naturalidad (...) Su gran prestigio actual [1981] es un buen síntoma del proceso de búsqueda de la oralidad en la escritura, esto es, de quiebre del artificio y aproximación con lo que hay de más natural en el modo de ser de nuestro tiempo. Y esto es humanización de lo mejor”.

<sup>30</sup> “[P]eríodo polémico y ambiguo, pero igualmente afirmativo en la batalla por derechos, por la construcción de la distinción entre las esfera pública y privada, por la lucha en busca del reconocimiento de la ciudadanía. No por casualidad la calle se convirtió en lugar privilegiado, recibiendo la moda, el footing, la vida social, pero también los jornaleros, los huelguistas, las manifestaciones políticas y las expresiones de la cultura popular”.

## Crónica, *cronos* y autonomía estética

Podríamos afirmar con De Sousa Neves (1994) que los cronistas del período colonial, de la modernidad, o del agitado siglo XX tuvieron como búsqueda común “condensar na letra o tempo vivido”<sup>31</sup> (p. 17). La noción de *temporalidad* estará presente en este género “menor” desde la dimensión etimológica que lo nombra y revela su función de “escritura del tiempo”: *Cronos*, nombre de una divinidad griega, devorador de sus hijos, que aparece en algunas alusiones mitológicas como la personificación del Tiempo.

Aníbal González (1983) subraya que es en la problematización filosófica de la temporalidad donde la crónica hispanoamericana se vincula con la *episteme* de la modernidad y que, desde una perspectiva restringida a la literatura, esta tematización del tiempo y del devenir vincularía, además, a la crónica moderna “con las grandes corrientes de experimentación en la prosa narrativa que se dan en las últimas décadas del siglo XIX y que resurgen, con nuevos bríos, en las primeras décadas del siglo XX”<sup>32</sup> (p. 64). La misma operación de “tematización” encontramos en la crónica brasileña, donde la percepción de la fugacidad del tiempo obliga al cronista moderno a realizar una selección y un recorte sobre la materia de lo cotidiano, pero sobre todo una operación de *interpretación* sobre ese cotidiano, entendida como “a construção que faz [o cronista] sobre qualquer dimensão ou duração da temporalidade”<sup>33</sup> (De Sousa Neves, 1994, p. 22). Mediante este gesto interpretativo, el cronista enfocaría o condicionaría la narración en la óptica de *su tiempo*: si las crónicas cariocas de la transición del siglo XIX al XX tomaron como constante de su escritura el problema del Progreso y el Orden, “quase sempre na perspectiva dominante na época, mas também por vezes para relativizá-la –como faz com maestria Machado de Assis– ou mesmo para negá-la –como no caso de algumas crônicas pungentes de Lima Barreto”<sup>34</sup> (p. 23), la crónica de las décadas de 1920 y 1930 participará de la búsqueda de una identidad nacional y por consiguiente de la producción de un sinnúmero de retratos de Brasil “em todas as formas de expressão cultural, inclusive na história”<sup>35</sup> (p. 23). La “temática brasileña” (Coutinho, 1976) se profundiza en la escritura de crónicas del siglo XX como una consecuencia positiva de la “bajada antropofágica” y modernista de 1922; estas escrituras menores se posicionarán en el sistema literario nacional como un género central, específico y autónomo; y su trazo distintivo, fuertemente ligado a la experimentación estética, apuntará a la comunión de tres instancias nodales: *lenguaje*, *cronista* y *lectores*. En palabras de Antonio Candido (1992):

Parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima aos autores acima da sua singularidade e das suas

<sup>31</sup> “condensar en la letra el tiempo vivido”.

<sup>32</sup> “(...) desde la novela naturalista de Zola, pasando por la novela «decadente» de Huysmans, hasta *A la recherche du temps perdu*, de Proust, y el *Ulysses*, de Joyce” (p. 64).

<sup>33</sup> “La construcción que [el cronista] hace sobre cualquier dimensión o duración de la temporalidad”.

<sup>34</sup> “Casi siempre en la perspectiva dominante en la época, pero también a veces para relativizarla –como lo hace con maestría Machado de Assis– o mismo para negarla –como en el caso de las crónicas punzantes de Lima Barreto”.

<sup>35</sup> “en todas las formas de expresión cultural, inclusive en la historia”.



diferenças. É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certero, ou por uma espécie de monólogo comunicativo<sup>36</sup> (p. 22).

La huella temporal del Modernismo se reconocerá en la crónica brasileña del siglo XX atención puesta en el trabajo de una “lengua general” cotidiana y “leve” capaz de producir “aire de familia” mediante el cual lector y escritores participarían de la utopía de *Pindorama*: la de una comunidad proyectada hacia el futuro, en cuyo horizonte el sujeto colectivo se encontraría, por fin, unido “Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Oswald De Andrade, 1928, p. 1). La coordenada utópica, por lo demás, no fue privativa de las producciones brasileñas, la crónica latinoamericana del siglo XX sostuvo una concepción lineal y progresiva del tiempo y se ocupó de realizar un “análisis del devenir” fijando una pululación de eventos dentro de una trama a la vez temporal y narrativa: “un escrito que narra el presente en función del devenir (...) que se ocupa de eventos, de sucesos que quiebran la rutina del acontecer cotidiano” (González, 1983, p. 72-73).

Desde una historización del género, Marcelo Coelho (2002) analiza la crónica brasileña de “os bons tempos da década de 50, de 60, de 70 ou de 80”<sup>37</sup> para sopesar su declive en la actualidad, “a perda de espaço e prestígio nos jornais e nas revistas”<sup>38</sup> (p. 155). Para ello, propone concentrarse en la funcionalidad de los escritos y dejar de lado la discusión por lo que serían, desde un enfoque descriptivo y formalista, las características del género, cuya única constante reconoce en la *ambigüedad genérica*:

Tal enfoque me parece útil porque elimina alguns velhos problemas de definição do “gênero”, pois a crônica é um texto de ficção, mas pode ser de não-ficção, é lírico, mas também pode ser puramente humorístico, é em prosa, mas pode ser em verso também (muitos poemas do Drummond e do Bandeira, publicados em jornal, são rigorosamente crônicas)<sup>39</sup> (p. 157).

Desde el punto de vista funcional, concluye, la heterogeneidad de estas escrituras “quer chamar a atenção para a insignificância das coisas, tanto das notícias reais como da própria crônica”<sup>40</sup> (p. 158). Esta *desimportância*, entendida por Coelho como una afrenta a “la noticia”, accionó desde prácticas paródicas de los géneros periodísticos, hasta escrituras abiertamente ficcionales sin ningún tipo de anclaje que refiera al contexto periodístico. De esta manera, mediante diversas estrategias narrativas, la crónica literaria procesaría el objeto

<sup>36</sup> “Parece a veces que escribir crónica obliga a una cierta comunión, produce un aire de familia que aproxima a los autores por encima de su singularidad y de sus diferencias. Es que la crónica brasileña bien realizada participa de una lengua general lírica, irónica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por un diálogo rápido y certero, o por una especie de monólogo comunicativo”.

<sup>37</sup> “los buenos tiempos de las décadas del 50, del 60, del 70, o del 80”.

<sup>38</sup> “la pérdida de espacio y prestigio en periódicos y revistas”.

<sup>39</sup> “Tal enfoque me parece útil porque elimina algunos viejos problemas de definición del “gênero”, pues la crónica es un texto de ficción, pero puede ser no-ficción, es lírico, pero también puede ser puramente humorístico, es en prosa, pero puede ser en verso también (muchos poemas de Drummond y de Bandeira, publicados en el periódico, son rigurosamente crônicas)”.

<sup>40</sup> “quiere llamar la atención para la insignificancia de las cosas, tanto de las noticias reales, como de la propia crónica”.

cronicado como si se tratara de *un negativo* que contesta “á rigidez e á uniformidade que se dá no jornal ao material lingüístico” (Roncari, 1985, p. 14)<sup>41</sup> y habría funcionado como “relativadora” de las noticias que completaban el periódico por lo menos hasta la década de 1960; pero con el avance de la industria de la televisión que pasa a regir el imperio de la información, la totalidad del periódico cumpliría aquella función produciendo una interrupción de la funcionalidad del género en el pasaje hacia el siglo XXI.

La tensión entre la diáda de opuestos *informar/hacer literatura* posee un significado histórico, más allá del fin de siglo, ya que “no reduce su campo al lugar de la prensa: es índice, más bien, de la pugna por el poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la ‘industria cultural’, de la cual el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico del fin de siglo” (Ramos, (2003) [1989], p. 145). Si en el fin de siglo “la información” había sido la nueva mercancía de la emergente industria cultural, avanzada la década del 1950 en Brasil, como uno de los resultados de la modernización cultural impulsada por el proyecto desarrollista del presidente Juscelino Kubitschek (1956–1961) y la fuerte penetración del mercado en el campo de los bienes simbólicos, la crónica literaria se posicionaría como un espacio que la industria cultural había ganado definitivamente, hacia el interior del periódico, al imperio de la información. El caso de las crónicas de Carlos Drummond de Andrade es un ejemplo de cómo el trabajo del cronista toma un lugar de relevancia en el *jornalismo cultural* brasileño en tanto “problematizador do espaço jornalístico”<sup>42</sup> (Pereira, 1994, p. 125) allí donde sus escritos producen la ampliación del sistema lingüístico. Dicha ampliación radicaba en “estetizar os significados do enunciado jornalístico, fazendo com que o leitor seja capaz de entender os significados de seu texto sem recorrer à referencialidade das ‘aparências do mundo exterior’ que legitimam quaisquer anúncios no universo jornalístico”<sup>43</sup> (p. 131). El cronista brasileño de la primera mitad del siglo XX interferirá en el proceso de la información, fagocitando el cariz informativo de “la novedad” para convertirla en un objeto estético cargado de discursividades heterogéneas<sup>44</sup>. A partir de la década de 1950 que las columnas semanales de los cronistas literarios brasileños serán recopiladas y publicadas en formato libro como signo de la consolidación de una autonomía de la literatura definitivamente ganada a la institución periodismo. Un ejemplo de defensa de esta centralidad es el pronunciamiento de Eduardo Portela (1979), cuando afirma que los géneros literarios “se incluyen” en el entramado de la crónica, ya que no se trataría de un desdoblamiento marginal o periférico del hacer literario, sino que la crónica “é o próprio fazer literário”<sup>45</sup>: “Aquele que se apega à notícia, que não é capaz de construir uma existência além do cotidiano, se perde no

---

<sup>41</sup> “a la rigidez y a la uniformidad que se da en el periódico al material lingüístico”.

<sup>42</sup> “problematizador del espacio periodístico”.

<sup>43</sup> “estetizar los significados del enunciado periodístico, haciendo que el lector sea capaz de entender los significados de su texto [la crónica] sin recurrir a la referencialidad de las ‘aparencias del mundo exterior’ que legitiman cualquier anuncio en el universo periodístico”

<sup>44</sup> Síntoma de este proceso es el título de uno de los libros que recopila crónicas de Drummond: *De notícias e não notícias faz-se a crônica: Histórias - diálogos – divagações*. Compilado de crónicas originalmente aparecidas en el *Caderno B do Jornal do Brasil*. El libro fue publicado en 1974 por la Livraria José Olympio Editora.

<sup>45</sup> “es el propio hacer literario”.

día a día, e tem apenas a vida efémera do jornal”<sup>46</sup> (pp. 53-54). Como veremos en los apartados que siguen, no obstante el centramiento en el lenguaje y en el esteticismo de la autonomía que dominó el trabajo cronístico y literario hasta finales de la década de 1960, no obstante la búsqueda obstinada de un desapego a las noticias del cotidiano como vía para trascender la vida efímera del periódico, la crónica no logrará deshacerse de su inherente dimensión de “temporalidad presente”, refractada en la noción de acontecimiento: “En la forma como en el contenido, en la selección que efectúa como en el lenguaje que emplea, la crónica es siempre, y de formas muy diversas, un texto que tematiza el tiempo y, simultáneamente, lo mimetiza. Tal como la historia” (De Sousa, p. 17). En el terreno simbólico de la escritura, el género crónica seguirá siendo, durante la segunda mitad del siglo XX, un espacio fuertemente permeado hacia el exterior por su estrecha ligazón con la esfera pública, una textualidad donde reinará “el elemento híbrido (...) activo y destructor” de los conceptos de “unidad” y “pureza” (Santiago, 1971) y por lo tanto, una opción válida para vehiculizar desde la escritura literaria y el código lingüístico la revisión de la tradición y con ello, la diferencia en términos identitarios, las utopías de liberación en términos estéticos, y la rebelión en términos políticos.

## Caer en el presente: escritura y reconstrucción de lo real despedazado

*Subió a la construcción como si fuese máquina  
Alzó en el balcón cuatro paredes sólidas  
Ladrillo con ladrillo en un diseño mágico  
Sus ojos embotados de cemento y lágrima  
(...)  
Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro  
Y terminó en el suelo como un bulto flácido  
Murió a contramano entorpeciendo el tránsito  
Chico Buarque, CONSTRUÇÃO<sup>47</sup>.*

*(...) pero tengo un secreto: necesito reconstruir con urgencia de las más urgentes, hoy mismo, ahora mismo, en este instante. No puedo decir qué es.*  
Clarice Lispector, CRÓNICA DEL 9 DE MARZO DE 1968.

Escritas entre 1967 y 1973, las crónicas de Clarice Lispector para el *Jornal do Brasil* han sido leídas —y continúan leyéndose— como creaciones literarias autónomas allí donde la alta densidad “poética” que torsiona el lenguaje y el entramado que suele entenderse “autobio-

<sup>46</sup> “Aquel que se apega a la noticia, que no es capaz de construir una existencia más allá de lo cotidiano, se pierde en el día a día, y tiene apenas la vida efímera del diario. Los otros, esos trascienden y permanecen”.

<sup>47</sup> Traducción del autor.

gráfico” suponen la construcción de una distancia entre el afuera –lo real, lo cotidiano– y su representación en el texto, cuando no un completo borramiento del afuera para simplemente leer en ellas vivencias de la escritora consagrada. Siguiendo estas lecturas, podría analizarse la dimensión temporal de estas crónicas desde el punto de vista de la tradición en que se inscribirían, es decir, en el campo de las escrituras autónomas cuando además del marcado lirismo y de los artilugios literarios, aparece frecuentemente tematizada la escritura como posibilidad de *salvación* o trascendencia, o en palabras de Garramuño: “como contestación, sublimación o promesa de felicidad de una vida sin sentido” (2009, p. 43). Desde esta perspectiva podría analizarse la crónica que sigue –una de las más referidas del *corpus*–, si es que se la lee de manera aislada:

#### ESCRIBIR

Dije una vez que escribir es una maldición. No me acuerdo exactamente de por qué lo dije, y con sinceridad. Hoy repito: es una maldición, pero una maldición que salva. (...) Salva al alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba. Escribir es intentar entender, es intentar reproducir lo irreproducible, es sentir hasta el último momento el sentimiento que permanecería apenas vago y sofocante. Escribir es también bendecir una vida que no fue bendecida (Lispector, 2010, p. 46 [14 de septiembre de 1968]).

Leídas en conjunto, es posible localizar en estas crónicas aquel programa estético con que Lispector trabajó, por un lado, un régimen de subjetividad que rechaza la autorreferencialidad moderna y produce una indistinción entre literatura y vida tendiente a desaturar lo literario y sus funciones sublimatorias (Süssekind, 2003 [1985]; Garramuño, 2009). La enunciación en estos textos niega la existencia de un sujeto plano y previo a la escritura en tanto “autoridad” narrativa, al tiempo que se corre de aquellas tensiones modernas constitutivas del género; en este sentido, no habrá “autoridades en pugna” en la resolución de las crónicas, ni “interioridad” o “dispositivo de estilo” que defender de discursividades extraliterarias: “Como una forma de depuración, siempre quise escribir algún día sin siquiera mi estilo natural. El estilo, incluso propio, es un obstáculo que debe ser superado” (Lispector, 2010, p. 49). Lispector construye en sus crónicas el campo de identidad de un *sujeto que escribe*, un “soy” indiferenciado entre sujeto y experiencia de escritura, no privativo del periodismo ni de la literatura. Por otro lado, la centralidad del lenguaje no estará sostenida por una voluntad formalista sino por la labor concienzuda sobre el “derecho permanente a la investigación estética” (De Andrade, 1942) que la escritora había madurado en sus trabajos ficcionales y ensayísticos, y que funcionó como dinamismo para la actualización constante de una escritura colocada a la vanguardia o desplazada de los cánones que le fueron contemporáneos:

Estou chamando de vanguarda “pensamos” a nossa língua. Nossa língua não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. “Pensar” a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente,

lingüísticamente sobre nós mesmos (...) É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição<sup>48</sup> (Lispector, 2005 [1963], pp. 105-106, comillas en el original).

Como veremos a continuación, el compromiso de la cronista será, de manera singular, con la lengua y con el presente de la sociedad brasileña. Cabe mencionar que no hemos escogido para este trabajo el conjunto de crónicas donde el autoritarismo del régimen dictatorial se denuncia o refiere explícitamente, sino aquellas donde la coordenada temporal “en tiempo presente” hace coincidir ese rasgo intrínseco del género crónica con las operaciones estéticas y las políticas de la lengua que Lispector pone en juego para ingresar “lo real” a sus columnas semanales.

Caídas las utopías revolucionarias, endurecidas las políticas represivas de la dictadura militar –asesinatos, exilios, persecución, presos políticos, censura–, abandonado el gesto constructivo que había sustentado durante la década de 1950 y hasta el golpe de 1964 la imagen de un Brasil cumplidor de su utopía desarrollista, acompañado de un arte interdisciplinar –arquitectura, artes plásticas, literatura, cine, música– que se pensaba capaz de incidir favorablemente en la vida cotidiana del pueblo; la cronista accionará una mirada caleidoscópica que le permita registrar en sus columnas semanales no solamente el movimiento de esa caída, sino además la *revolta*<sup>49</sup> que suscitaba escribir la experiencia de una realidad despedazada. Cada una de estas crónicas podría leerse como un resto, un escombros de los monumentos del arte y los grandes relatos de la modernidad, una voz que se suma a la polifonía de experimentaciones radicales en el arte y las prácticas de escritura acontecidas a partir de la década de 1970 en las culturas de América Latina. Más que *corpus de crónicas*, registro semanal de aquellos “restos de lo real” esparcidos en las calles de Rio de Janeiro, grafía del cuerpo en furia de una cronista abismada en la recolección de esos restos. Más que *archivo*, escritura indiferenciada entre literatura y vida, entre crónica literaria –brasileña y canónica– y *lixo*, basura, material desechable y reinventable; o en palabras de Hélio Oiticica para la poesía de Waly Salomão: “biblioteca del día a día”, “*euxistênciateca* de lo real”, neologismo que Garramuño toma como punto de partida de su estudio *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009):

Una *euxistênciateca* de lo real, o egosexistenciateca de lo real: el neologismo –y su titubeo– puede servir no sólo para pensar la poesía de Waly Salomão, sino también toda una miríada de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural

<sup>48</sup> “Estoy llamando vanguardia el ‘pensarnos’ nuestra lengua. Nuestra lengua todavía no fue profundamente trabajada por el pensamiento. ‘Pensar’ la lengua portuguesa de Brasil significa pensar sociológicamente, psicológicamente, filosóficamente, lingüísticamente sobre nosotros mismos (...) Es maravillosamente difícil escribir en una lengua que aún burbujea; que precisa más del presente que de una tradición”.

<sup>49</sup> El sustantivo *revolta* –rebelión, la “revuelta”. En portugués brasileño y en registro coloquial es muy común encontrarlo en su forma verbal reflexiva o como adjetivación: el sujeto *se revolta* o *está revoltado*. Las dos formas aparecen insistentemente en la narrativa de Clarice, incluidas las crónicas. Me interesa pensarla como sema inherente a una temporalidad histórica precisa, los años 60-70, y a la poética clariceana, desde sus inicios en permanente rebelión con el afuera y con los parámetros estéticos con que era leída, pero también con las limitaciones de un lenguaje que será objeto de exploración permanente.

de las décadas de 1970 y 1980 en el Brasil y la Argentina y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su *afuera* o *exterioridad*. La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte obra del mismo Hélio Oiticica y de Lygia Clark –entre otros–, la proliferación de “formas híbridas” y de textos anfibios que se sostienen en el límite entre realidad y ficción son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia (p. 18).

Inaugurando la década de 1970, la metáfora con la que Antonio Cândido había definido a la crónica brasileña modernista parece reactualizarse despojada de toda investidura simbólica: para escribir “al ras del suelo” no bastará que el cronista “escuche” la lengua coloquial brasileña y la reproduzca en la escritura, no bastará “mirar” hacia afuera para multiplicar en el texto una utopía de pueblo a imagen y semejanza del escritor y sus lectores. La experiencia del presente brasileño es al ras del suelo desde que la Historia se ha vaciado de la noción de futuridad que la sostenía en la utopía. En este sentido, Ismail Xavier (2000) analiza las “texturas” que adquiere por estos años la representación del tiempo en el cine brasileño y señala que en la primera mitad de la década de 1960, la historia como teleología había pensado el orden del tiempo como garantía de la Revolución, como movimiento dotado de razón y de sentido que suponía el avance hacia un *telos*, “la salvación”:

El futuro –la Revolución– es el elemento que organiza y da sentido al proceso vivido. Su esquema de la historia afirma la esperanza, buscando una representación de la conciencia popular compatible con ella. El horizonte del discurso es lo universal –la vocación del hombre para la libertad–; pero el campo de acción en el que se manifiesta esta historia que cumple etapas en pos de un objetivo es la experiencia nacional (...) Esta teleología de la historia (...) es correlativa a una constelación de grandes esperanzas ligadas al clima anterior a 1964 (p. 196).

Hacia el final de la década de 1960, las alegorías expresarán la crisis de la teleología de la historia o su negación más radical, marcando un corte frente a representaciones anteriores de la historia, “la perplejidad y el sarcasmo se traducen en estructuras agresivas que, negando horizontes de salvación, afirman una antiteleología como principio organizador de la experiencia” (p. 196). La expresión de esta crisis permeará a las artes brasileñas de la década de 1970, y en las crónicas de Lispector marcará fuertemente el territorio espacio-temporal desde el que son enunciadas; la interrupción de un orden temporal que antes se proyectaba hacia el futuro aparece insistentemente tematizado como *efectos* y *desplazamientos* que impactan en la subjetividad presente en los textos:

## EL ACTO GRATUITO

Una de estas tardes, de cielo puramente azul y pequeñas nubes blanquísimas, estaba yo escribiendo a máquina –cuando algo en mí pasó.

Era el profundo cansancio de la lucha.

Y me di cuenta de que estaba sedienta. Una sed de libertad me despertaría. Yo estaba simplemente exhausta de vivir en un departamento.

Estaba exhausta de sacar ideas de mí misma. Estaba exhausta del ruido de la máquina de escribir. Entonces la sed extraña y profunda apareció. Yo necesitaba –necesitaba con urgencia– de un acto de libertad: del acto que es por sí solo. Un acto que manifestara fuera de mí lo que yo secretamente era. Y necesitaba de un acto por el cual no necesitara *pagar*. No digo *pagar con dinero* sino, de un modo más amplio, pagar el alto precio que provoca vivir (Lispector, 2011, p. 307 [8 de abril de 1972]).

## CONVERSACIÓN DISTENDIDA: 1972

Ah, lo que desconozco me supera. La verdad me supera con tanta paciencia y dulzura. Querría superarme en 1972 y caminar delante de mí misma. Sin dolor. O sólo con dolores de parto que den un nacimiento de cosa nueva. También porque, al superarse, se sale de sí y se cae en el “otro”. El otro es siempre muy importante.

El verano está instalado en mi corazón.

Y de todo –queda esta última frase que me vino aislada, suelta y sin explicarse.

¿Así somos nosotros? ¿Sin explicación?

Si así somos, amén.

¿1972? Amén.

Me rehúso a ser un hecho consumado (Lispector, 2011, p. 303 [8 de enero de 1972]).

## ESPERANZA

Pero si a través de todo corre la esperanza, entonces la cosa se alcanza. Sin embargo la esperanza no es para mañana.

La esperanza es este instante. Es necesario dar otro nombre a cierto tipo de esperanza porque esta palabra significa sobre todo espera. Y la esperanza es ya.

Debe haber una palabra que signifique lo que quiero decir (Lispector, 2010, pp. 281-282 [26 de mayo de 1973]).

Si el epígrafe de Chico Buarque que abre este apartado tematiza y desconstruye, en el juego con la forma, la metáfora del suicidio colectivo con que el pueblo brasileño pagaba la “alegría” desarrollista que se cumplía sin utopía en plena dictadura militar; las crónicas que analizamos describirán el movimiento inverso frente al suicidio “consumado”: habiendo descendido del espacio solitario del “mí misma” hacia una enunciación al ras del suelo, la cronista intentará reconstruir la realidad fragmentada atisbando *tijolo* por *tijolo*<sup>50</sup> algún resto de

---

<sup>50</sup> “ladrillo por ladrillo”.

esperanza. Del orden de la urgencia, la noción de “esperanza que es ya” atravesará todas las crónicas y resolverá a la cronista a escombrar los terrenos transitados para arrancar al sujeto de la interrogación perpleja en el reconocimiento de la derrota: por cada ladrillo que atisbe se profundizará en la escritura una interrogación al presente, se intentará rozar con el lenguaje *una cosa*, se crearán en cada columna semanal formas de interpelación al moribundo “nosotros” colectivo para mejor “caer en el otro” de un cotidiano quebrado.

Frente a la desgastada pregunta por el “ser brasileño” cifrada en el unívoco *nosotros* colectivo –“¿Así somos nosotros?”– la cronista diseminará miradas, escuchas y subjetividades que aparecerán en las crónicas como fragmentos textuales desperdigados y discursividades desjerarquizadas, dando cuenta de un *nosotros* dinamitado, extremadamente *revoltado* como para dejarse ingresar al texto mediante principios estético-ideológicos constructivos, a la usanza de los discursos modeladores –y moderadores– del poder autoritario: divagaciones filosóficas, metafísicas y metaliterarias; citas textuales que la cronista asegura haber encontrado en un cajón y cuyo autor/a oculta porque, según afirma, “he olvidado anotar”; evocación, glosa o fragmentos solitarios de conversaciones familiares, entre colegas o con desconocidos hábitos de la vida en la ciudad; reproducción, interpretación, discusión a cartas y sugerencias de los lectores; denuncia abierta al contexto sociopolítico y cultural represivo; crónicas de análisis matemático, botánico, zoológico; crónicas de viajes que no implican necesariamente un moverse de lugar o que se escriben convocando imágenes oníricas o de la memoria; parodias de los subgéneros crónísticos, reescrituras del cuadro de costumbres, de la crónica policial, de la crónica social; entrevistas a artistas y políticos renombrados, pero también “entrevistas” espontáneas a taxistas, empleadas domésticas, madamas de cabarets; etc. El tratamiento híbrido de las discursividades que se tejen, hacen del *corpus* un palimpsesto que apuntala la escritura hacia la *liberación* de un cotidiano brasileño en tanto polifonía incongruente, desproporcionada, irreductible a un *nosotros*, donde la voz del sujeto cronista es un “habla de fragmento” ni más ni menos autorizada que otras para interrogar a los escombros del aquí y ahora.

En la misma lógica diseminadora, la heterogeneidad temática de los escritos está pautada por un régimen aleatorio de “ingreso” al texto de *asuntos* o *temas* convertidos en “materiales” susceptibles de ser narrados. Dicho régimen es propiciado por la posición incompleta y plástica que configura al sujeto cronista en relación con el material que trabaja, y por la instancia de exploración de un “tema” que “substituiría a unidad indivisible que é fundo-forma”<sup>51</sup> (Lispector, 2005 [1963], p. 98) y mediante el cual se devolvería al lenguaje el espesor del *presente*. La dimensión temporal de estas narraciones podría caracterizarse como un espesor doble y complementario: el del tiempo que señala un exterior, *el presente* atravesado por coordenadas históricas, políticas y culturales, y el del tiempo de lo material que avanza en el texto, cuyo tratamiento estético estará regido por la premisa del fondo-forma indivisible, en pos de la penetración del tiempo presente en que se escribe.

Este doble espesor que tensiona en los textos el tiempo de lo real y el tiempo de lo material hará oscilar la representación entre la claridad “testimonial” que demanda el género

---

<sup>51</sup> “substituiría la unidad indivisible que es fondo-forma”.



crónica y el hermetismo al que se abisma el lenguaje de la cronista en su intento de capturar ese fondo-forma indivisible –*la cosa, lo material sin nombre* de la que nos ocuparemos en el próximo apartado–, que aparece como superación de lo que tradicionalmente se nombraría como *tema* de la crónica. Cuando Clarice llegue a las columnas del *Jornal do Brasil*, ya habrá elaborado conceptualmente esas tensiones; en conferencia de 1963 titulada “Literatura de vanguardia no Brasil”, había anotado respecto del concepto de vanguardia asociado a las innovaciones formales en literatura:

Mas “inovação de forma” podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? (...) Vendo-me tão confusa, então eu me propus, apenas para me facilitar e também apenas para hipótese de avance meu, que para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma. Um “tema”, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar. Eu me propus: tema, e a coisa escrita; tema, e a coisa pintada; tema, e a música; tema, e viver<sup>52</sup> (Lispector 2005 [1963], p. 98).

Dos aspectos interesan de este párrafo porque impactarán en el régimen de ingreso de la “realidad brasileña” y el tiempo presente a las crónicas, y su tratamiento en la narración: la selección temática estará determinada por el avance de lo material en el texto, lo material no puede traducirse ni en forma ni en contenido, ni constituye una instancia planificada y previa a la escritura, sino que cobra existencia *en* el texto por mediación de una experiencia fuertemente sensorial del sujeto cronista. Clarice se había adelantado, en esta conferencia de 1963, a una idea de la creación artística que abonará el territorio cultural y multidisciplinar de los setenta en lo que toca a la experimentación con *lo material* en desmedro del mero juego con la técnica formal y a la introducción de la categoría de experiencia en el proceso de escritura. De la mano con la exploración en torno al fondo-forma indivisible y su concomitante esfuerzo por rozar *la cosa*, estas crónicas dirán su noción exacta de “actualidad” allí donde el registro de su tiempo nos llega a través de la enunciación experiencial: la de un *yo* que *lee, ve, oye, escribe, pinta, vive*, –*escribe*– pensando la forma únicamente como “manifestación heterónoma” de aquellas lógicas heterogéneas que rigen el cuerpo social y sobre las que reflexiona (Garramuño, 2009). En 1969, ahora desde la enunciación de la crónica, Lispector afirma –y hace públicas– sus exploraciones:

---

<sup>52</sup> “Pero, ¿‘innovación de forma’ podía entonces implicar un contenido o fondo antiguo?, pero ¿qué contenido es ese que no podría existir sin la llamada forma? (...) Viéndome tan confusa, entonces me propuse, únicamente para facilitarme y también para hipótesis de avance, que para mí la palabra “tema” sería aquella que sustituiría la unidad indivisible que es fondo-forma. Un “tema”, sí, puede preexistir, y de él se puede hablar antes, durante y después de la cosa propiamente dicha; pero fondo-forma es la cosa propiamente dicha, y del fondo-forma sólo se sabe del leer, ver, oír, experimentar. Me propuse: tema, y la cosa escrita; tema, y la cosa pintada; tema, y la música; tema, y vivir”.

## FORMA Y CONTENIDO

[L]a lucha entre la forma y el contenido está en el propio pensamiento: el contenido lucha por formarse. A decir verdad, no se puede pensar en un contenido sin su forma. Sólo la intuición toca en la verdad sin necesitar ni de contenido ni de forma. La intuición es la honda reflexión inconsciente que prescinde de forma mientras ella misma, antes de surgir, se trabaja (...) La dificultad de forma está en el propio constituirse del contenido, en el propio pensar o sentir, que no sabrían existir sin su forma adecuada y a veces única (Lispector, 2010, pp. 129 [20 de diciembre de 1969]).

Correspondería acaso leer estos textos en clave de una pluralidad experiencial de la que emergerán escritos pluri-temáticos y pluri-focalizados donde el sujeto de límites porosos, incompleto y plástico, permite la entrada de una realidad que lo desborda; y la presencia de la experiencia –bien cercana a lo físico y a lo sensible– se vuelve irreconciliable con la idea de representación sostenida por el distanciamiento y el formalismo de la autonomía moderna. Este régimen de escritura determinará en las crónicas una posición frente al tiempo presente que debe testimoniarse en la escritura: *los contenidos* –temas o asuntos– de las crónicas no pre-existen al texto sino que “lucharán por formarse” o alcanzarán su “forma adecuada” en el propio “pensar o sentir” del sujeto cronista. Y así será inclusive cuando los lectores son colocados en un “punto de existencia”<sup>53</sup> como creadores activos de posibles nuevas textualidades: “Ustedes pueden decirme qué les interesa, sobre qué les gustaría que yo escribiera. No prometo que siempre atienda el pedido: el asunto tiene que *tomarme*, encontrarme en buena disposición. Además puedo no saber escribir sobre el tema mencionado. Me reservo el derecho a decir: no sé” (Lispector, 2010, p. 283 [23 de junio de 1973], cursiva en el original). Lo que se niega es la existencia de *un real* previo y externo al proceso de escritura que deba y pueda ser reflejado de manera transparente en el texto, así como la existencia una voz autorizada y extradiegética encargada de direccionar las significaciones que suscita ese *real*.

## ZAGUÁN EN TIJUCA<sup>54</sup>

En la Zona Norte sopla un viento caliente, un siroco. En el zaguán, cinco muchachas sin color ya tomaron el baño de la tarde, los cabellos se secan al siroco. Tienen ojos negros, brazos redondos y bocas desvaídas. Son las hijas. ¿Para qué hablar? Sentaos y tocad vuestras guitarras. No hay nada para decirles. Allí no hay nada para salvar. No todo representa algo, y eso es tan importante como lo opuesto. Son sólo cinco muchachas de bocas desvaídas que dejo en el

<sup>53</sup> Expresión de Ivana Bentes (2006) citada y traducida por Florencia Garramuño (2009, nota al pie 47) para explicar que la transformación fundamental del arte ambiental –las *Cosmococas* y los *Ninhos*– de Hélio Oiticica operó “por el lado del espectador”. En palabras de Bentes: “En sus ambientes, Helio Oiticica saca al espectador de un ‘punto de vista’ y lo instala en un ‘punto de existencia’ (descalzo, ahondado en la espuma del suelo, oyendo rumores, ruidos, fragmentos de música, experimentando un cine-mundo)”. Sobre estas cuestiones se puede profundizar en el Capítulo 3 del citado libro de Garramuño.

<sup>54</sup> “Tijuca” es un nombre de origen tupí que significa “agua podrida”, de *ty* (agua) e *îuk* (podrido). La denominación refiere a la región de la Lagoa da Tijuca que posee agua estancada y está separada del actual barrio de Tijuca por una cadena montañosa, el Maciço da Tijuca. Este barrio situado en la zona norte de Río de Janeiro es uno de los más antiguos y alberga la tradición mestiza de la ciudad. Aquí se sitúa la crónica citada.

zaguán, y que se queden allí. Y si no quieren quedarse, que salgan. Cinco muchachas sin color representan cinco muchachas sin color. He aquí que estoy viendo ese harén de bocas desvaídas, y sin crueldad o amor a la selección natural, no me politizo, no me poetizo, no creo que sea correcto o errado; es que lo que está es eso mismo.

Pero el siroco, sí, trae caballos y arenas, venidos del desierto (Lispector, 2010, pp. 223-224 [4 de marzo de 1972]).

La potencia de “lo que está” ingresará a la escritura mediante un movimiento inverso al de las narrativas encorsetadas por esos años en un “neonaturalismo” poco problematizador del presente, reproductor de identidades o de retratos esencialistas de nación. Movimiento inverso porque la significación no es determinada “autoritariamente”, es decir, previamente por la cronista, y el eje de la narración no será la referencia, sino el trabajo con un lenguaje que se niega a la trampa documental, al retrato de lo nacional, o al retrato personal. De este tipo de narrativa que fue la “carta marcada” en la literatura brasileña posterior a 1968, una vez instalada la censura en los *mass media*, analiza Flora Sússekind: “[D]an bastante poco margen para la pluralidad (...) Poco importa el texto en cuestión; se sabe, al leerlo, que debe ampliarse su alcance y ver en cada *historia* particular toda la *Historia* brasileña reciente. La misma llave maestra político-referencial abre todas las puertas: (...) es la copia de la ficcionalidad en pro de un texto predominantemente documental” (2003 [1985], pp. 92-93). Lispector escribe sus crónicas en un contexto de emergencia donde predomina una literatura que opta por negarse en cuanto ficción y afirmarse como *verdad* tomando por modelo la “objetividad” de la “crónica periodística”, con una neutralidad y unos precarios recursos literarios “reducidos, en general, a un estilo directo, objetivo y a una sobrevaloración de la alegoría” (p. 90) y que evidencia, según Silviano Santiago (1982) “un lazo más estrecho con la censura y menos afectivo con la literatura, puesto que su razón de ser está en nombrar el asunto prohibido y despojarse de los recursos propiamente ficcionales de la ficción” (Citado por Sússekind, p. 90). De esta forma, la literatura brasileña de los setenta, dice Sússekind, lo que quiere es “informar” lo que la gran prensa no podía una vez instalados los censores en las redacciones, y lo hace “retratando” casos singulares en cuyo reverso se estaría retratando al país entero. Lispector escribirá en el *Jornal do Brasil* estrechando un fuerte “lazo afectivo” con los recursos de la literatura, pero evitando la caída en las trampas aleccionadoras del régimen.

Aparece, en la crónica citada, esa *otra* posición que asume el sujeto cronista en relación al mentado compromiso con el tiempo presente —“no me politizo, no me poetizo, no creo que sea correcto o errado”— donde prima la experiencia de trabajo con el lenguaje para potenciar en su escrito la fuerza significativa de *lo que está*. Aquello que adviene desde la percepción sensorial del afuera —“sopla un viento caliente”, “estoy viendo ese harén de bocas desvaídas”— ingresa al texto torsionando abruptamente el lenguaje —“¿Para qué hablar? Sentaos y tocad vuestras guitarras”— sin voluntad de forjar un sentido de dirección única —“No todo representa algo, y eso es tan importante como lo opuesto”. La escritura se sitúa en un *ha-*

cerse permanente, sin horizonte de consumación, interpelando simultáneamente a la cronista, a los alcances de la representación, y a los lectores. En este sentido, y tomando como metáfora fotográfica el retrato costumbrista al que nos reenvía la crónica citada, podría leerse un rechazo de la pose de la mimesis realista –la confianza en que la letra escrita puede asir un real transparente y estático que será consumido del mismo modo por el lector– y asumir una toma de posición a favor de la significación incierta y plural, donde *lo material* adviene vaciado de signo y cristaliza pudiendo o no “representar algo”:

El verdadero trasfondo de esa forma fechada es lo material, no lo real. Lo ‘real’ es la forma misma que ha asumido al transformarse, la organización significativa de lo material, de modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser (...) esa cristalización de lo material en el acontecer, al que llamamos, genéricamente, lo real (Saer, 2014 [1973], p. 167).

Aguda cronista de su tiempo, lo que Clarice Lispector firmará son formas fechadas desde donde “hacer cantar” lo material para que los restos de la actualidad brasileña cristalicen “por intromisión forzada” (p. 167) en cada columna semanal. Dicho otra vez con Saer: “no es que no haya nada, en ninguna parte, que narrar, sino que justamente la narración comienza donde esos supuestos anecdóticos desaparecen (...) es que la narración, indiferente a los hechos, es sobre todo crítica” (p.166). Esa tensión entre lo material y lo real, que constituye el espesor de la temporalidad *presente* en la narración de las crónicas, reconocerá un límite de indecibilidad que en la escritura de Clarice se cifra en “la cosa”. La cosa aparecerá como índice de la experiencia límite a la que el lenguaje no accede, pero en dirección a la cual la cronista trabajará denodadamente. Los efectos de esta obstinación refractarán críticamente dentro y fuera de los límites del texto contra las escrituras “victoriosas” caras al régimen autoritario para proclamar, afirmativamente, el fracaso de la lectura (Dalmaroni, 2013) y la comprobación de que, aun registrando el movimiento de su caída puede escribirse con el tiempo Presente (Barthes, 1979).

## Tocar la cosa, divina abyección

Lispector había incorporado el rechazo al concepto de tiempo como evolución lineal desde sus primeros escritos de ficción, en los cuales recogía la tradición filosófica-psicológica desarrollada en este género por la “corriente de la conciencia” de la narrativa moderna<sup>55</sup>: la idea del

---

<sup>55</sup> Robert Humphrey en su estudio crítico *La corriente de la conciencia en la novela moderna* (1969) enfoca el análisis en tres autores íconos de la llamada novela moderna –Joyce, Woolf, Faulkner– para rastrear cómo en estas narrativas comúnmente denominadas “novela de la conciencia” lo que se narra y coloca en primer plano es la representación de la “vida psíquica” de los personajes, con sus complejos aspectos de temporalidad, “corriente” e intimidad: “Entre los filósofos-sicólogos, William James y Henri Bergson convencieron a las generaciones siguientes de que la conciencia fluye como un río y de que la mente humana posee sus propios valores de tiempo y espacio, diferentes de los que han sido establecidos arbitrariamente por el mundo exterior. Así, corriente y *durée* son aspectos de la vida psíquica que han de ser tenidos en cuenta por los escritores si éstos pretenden reproducirlos. El otro aspecto es evidente: la sique es algo íntimo. El problema que este hecho presenta es, simplemente, de qué forma lo que es íntimo puede ser revelado públicamente y mantener al propio tiempo las características de la intimidad. (136-137). Humphrey

tiempo como fundamento de toda la realidad, cuya esencia –el fluir– embarga al hombre y a todas las cosas, y cuya duración real ya no puede captarse a través del pensamiento sino, solamente, de la intuición. Para Bergson, el tiempo verdadero es *durée* de algo que cambia, ese algo es la vida interior del sujeto psíquico, quien introduce la noción de tiempo en el universo material, donde sólo habrá coexistencia de fenómenos atemporales. Silviano Santiago señala que la narrativa de Lispector había inaugurado en el contexto brasileño “uma outra concepção de tempo para o romance (...): a do tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado”<sup>56</sup> donde los “momentos” pueden ser “compreendidos e interpretados como partículas aparentemente privilegiadas e imóveis do presente”<sup>57</sup> (1997, párr. 15). La “temporalização espacializada do quase nada cotidiano”<sup>58</sup> diseñaría “uma cartografia de estados, sensações, descobertas”<sup>59</sup> en la *durée* de la satisfacción con que la escritora rechaza –lee Santiago en clave marcusiana– “uma concepção de progresso técnica, quantitativa, e a favorecer uma concepção humanitária, qualitativa de progresso”<sup>60</sup> (párr. 16), negando las formas y el tiempo lineal inherentes al decurso capitalista y caros a la modernización taria, aniquiladores de todo lo vivo. En el plano de la representación, la experiencia subjetiva de los personajes –“el acontecimiento”– pasa a ser exteriorización objetiva –se transforma en “objeto de la literatura”– mediante un proceso de desconstrucción. En este ensayo, Silviano Santiago toma de *Água Viva* (1973) la idea del “es de la cosa” que Clarice cifra a lo largo de toda su narrativa y el crítico encuentra enunciada en la novela: “a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é”<sup>61</sup>. A partir de aquí, lee en la poética clariceana el “desejo de apreender na sua materialidade viscosa (...) o instante-já (a) como experiência imediata do personagem e (b) como objeto da literatura”<sup>62</sup> (párr. 21). De esta manera, núa Santiago, se desconstruye el significado ofertado por la historiografía decimonónica al acontecimiento –la fraternidad y la solidaridad dramatizadas– erigiendo “o lugar da solidão como o laboratório experimental em que se pode melhor trabalhar as injustiças da de contemporânea”<sup>63</sup> (párr. 21). En el esfuerzo por alcanzar con minucia de detalles el acontecimiento desconstruido, contra la evolución lineal del tiempo puesto en drama, “o concreto do cotidiano”<sup>64</sup> aparece como lugar de la experiencia que envuelve “os materiais da pesquisa –homens e coisas em estado de palavra”<sup>65</sup> (párr. 21).

---

rey analizará minuciosamente cómo los autores resuelven la representación de la corriente de la conciencia a través de: *funciones* –impresiones y visiones–, *técnicas* –montaje de tiempo y espacio– y *recursos* –coherencia interrumpida, transformación por símbolos y metáforas.

<sup>56</sup> “una otra concepción del tiempo para la novela (...) la del tiempo atomizado y, concomitantemente, espacializado”.

<sup>57</sup> “compreendidos e interpretados como partículas aparentemente privilegiadas e inmóviles del presente”.

<sup>58</sup> “temporalización espacializada del casi nada cotidiano”.

<sup>59</sup> “una cartografía de estados, sensaciones, descubrimientos”.

<sup>60</sup> “una concepción de progreso técnica, cuantitativa, y [favorece] una concepción humanitaria, cualitativa de progreso”. Santiago refiere al ensayo de Hebert Marcuse “La idea del progreso a la luz del psicoanálisis”.

<sup>61</sup> “a palabra más importante de la lengua tiene una única letra: es”. En la traducción se pierde la idea de la contundencia cargada en una única letra.

<sup>62</sup> “deseo de aprehender en su materialidad viscosa (...) el instante-ya (a) como experiencia inmediata del personaje y (b) como objeto de la literatura”.

<sup>63</sup> “el lugar de la soledad como laboratorio experimental donde se puede mejor trabajar las injusticias de la sociedad contemporánea”.

<sup>64</sup> “lo concreto de lo cotidiano”.

<sup>65</sup> “los materiales de la investigación –hombres y cosas en estado de palabra”.

Por su parte, Benjamin Moser (2009) rastrea, en la narrativa de Lispector, la idea de *la cosa* que aparece repetidamente asociada a aquello que permanece inescrutable y al mismo tiempo se procura sin pausa mediante el acto de escribir. Hay aquí, al igual que en el ensayo de Santiago, una idea cíclica de la temporalidad narrativa: alcanzar *la cosa* no implicaría una trascendencia, sino la liberación a través de “la labor” –en oposición al trabajo y a la producción– con una materia viva: la palabra.

#### ESCRIBIR

(...) Qué pena que sólo sé escribir cuando espontáneamente viene la “cosa”.  
Quedo, así, a merced del tiempo. Y, entre un verdadero escribir y otro, pueden pasar años (Lispector, 2010, p. 46 [14 de septiembre de 1968]).

La noción de *la cosa* sin nombre que se procura mediante la escritura para dar con la experiencia en “lo concreto de lo cotidiano”, en cuyo resultado “la investigación” envuelve “hombres y cosas estado de palabra” podría remitirnos a una herencia de aquella primera etapa del *movimiento concreto*, que durante los años 50 había experimentado sistemáticamente al lenguaje poético desde su materialidad –estrechamente ligado a la música y a la plástica– y proclamado el fin de la “era del verso lírico” allí donde se apostaba a un “arte revolucionario” que excluía lo simbólico y las instancias subjetivas volcándose por lo que se proponía como nueva “forma revolucionaria”: la palabra-signo. Sin embargo, en Lispector, la procura de *la cosa* nunca excluye al sujeto, sino todo lo contrario, *mergulhar* en el lenguaje para rozarla no será sin producir secuelas en la subjetividad puesta a rodar en los textos.

Señala Moser, retomando la novela *La pasión según GH* (1964):

Encontrar o tesouro do mundo num ‘pedaço de coisa’, ou escrever que ‘o divino para mim é o real’, remete à famosa afirmação do antigo mentor de Clarice, Spinoza, de que Deus é equivalente à Natureza. E escrever que ‘é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra’ lembra a proposição de Spinoza de que ‘as coisas não poderiam ter sido produzidas por Deus de nenhuma outra maneira, e em nenhuma outra ordem, senão como foram produzidas’<sup>66</sup> (2009, p. 218).

En el *corpus* de crónicas se pueden rastrear numerosos ejemplos del sustrato spinozeano que enmarca la precisión y perfección de lo real en el tiempo presente de lo que es/está:

#### LA PERFECCIÓN

Lo que me tranquiliza es que todo lo que existe, existe con una precisión absoluta. Lo que sea del tamaño de una cabeza de alfiler no excede ni una fracción de

---

<sup>66</sup> “Encontrar el tesoro del mundo en un ‘pedazo de cosa’, o escribir que ‘lo divino para mí es lo real’, remite a la famosa afirmación del antiguo mentor de Clarice, Spinoza, de que Dios es equivalente a la Naturaleza. Y escribir que ‘es aceptada nuestra condición como la única posible, ya que ella es lo que existe, y no otra’ recuerda a la proposición de Spinoza de que ‘las cosas no podrían haberse producido por Dios de ninguna otra manera, y en ningún otro orden, si no como fueron producidas’”.

milímetro más el tamaño de una cabeza de alfiler. Todo lo que existe es de gran exactitud. La pena es que la mayor parte de lo que existe con esa exactitud nos es técnicamente invisible. Lo bueno es que la verdad llega a nosotros como un sentido secreto de las cosas. Terminamos adivinando, confusos, la perfección (Lispector, 2010, p. 57 [23 de noviembre de 1968]).

Resulta significativo para nuestro análisis notar cómo la presencia de *la cosa* y la voluntad de “tocarla” mediante la palabra, produce efectos nada gratuitos para el sujeto que enuncia y para los lectores: porque cronocar “la perfección de lo que es” en el seno de una sociedad diezmada, amputada en la posibilidad de construir un relato que la impulse hacia el futuro, produce un desajuste que impacta en la narración de manera radical. En la mayoría de las crónicas, la presencia de *la cosa* desestabiliza el hilo narrativo, interrumpe abruptamente la enunciación, produce una rebelión en las formas y en los enunciados cuyo resultado arroja al sinsentido y a la “revelación” que es conocimiento por vía irracional. Lo que se alcanza ya no es la armonía de “un estado de palabra” sino el desplazamiento hacia un territorio de *abyección*, hacia *eso* que es externo al sujeto y lo cuestiona:

#### MÁQUINA ESCRIBIENDO

(...) Ahora voy a decir algunas verdades que me dejan espantada. Es sobre bichos. Una persona que conozco dijo que cuando al *siri* se lo toma por una pata, ésta se suelta para que el cuerpo entero no quede capturado por la persona. Y que, en el lugar de la pata caída, nace otra. Otra persona que conozco estaba hospedada en una casa y fue a abrir la puerta de la heladera para beber un poco de agua. Y vio la cosa. La cosa era blanca, muy blanca. Y, sin cabeza, jadeaba. Como un pulmón. Así: para abajo, para arriba, para abajo, para arriba, para abajo, para arriba. La persona cerró de prisa la heladera. Y se quedó allí cerca, con el corazón agitado. Después se enteró de qué se trataba. El dueño de casa era perito en caza submarina. Y había cazado una tortuga. Y le había quitado el caparazón. Y le había cortado la cabeza. Y había puesto la cosa en la heladera para cocinarla y comerla al día siguiente. Pero mientras no la cocinaban, ella, sin cabeza, desnuda, jadeaba. Como un fuelle (...) Sin el caparazón, sin la cabeza, jadeando, para arriba, para abajo, para arriba, para abajo. Con vida. ¿Cómo entender a una tortuga? ¿Cómo comprender a Dios? El punto de partida debe ser: “No sé”. Lo cual es una entrega total. La máquina sigue escribiendo. Por ejemplo, ella va a escribir lo siguiente: quien alcanza un alto nivel de abstracción está fronterizo con la locura (Lispector, 2011, pp. 264-265 [29 de mayo de 1971]).

La obstinación por cronocar el “es de la cosa” permite a Lispector profundizar en los restos del presente –en el “casi nada de lo cotidiano” señalado por Santiago– hasta el límite de lo representable. De esta manera, la mimesis queda supeditada a la mirada que duda, distorsiona y re-construye sentidos “ocultos”, “invisibles” y en deriva: ante la presencia de *la cosa* que interpela hasta el espanto, la cronista cumple en la escritura con su “entrega total” ya no como sujeto de la verdad o *cogito cartesiano*, sino como subjetividad fragmentada,

fronteriza con la locura y fuertemente experiencial. Es precisamente el *no saber*, la negación de la razón como vía de acceso al conocimiento, lo que acciona instancias hipersensoriales como única vía de llegada a una *otra* comprensión, al roce súbito con una noción de *lo sagrado con vida*, que sobrevive incluso a la existencia de Dios y se escurre a la representación por causa de su movimiento espasmódico y jadeante. La exploración de *la cosa* –el “instante ya”– precisará sumar a lo visual la *dimensión táctil* que había sido vedada por el arte moderno:

#### DELICADEZA

No todo lo que escribo da como resultado una realización, resulta más una tentativa. Lo que también es un placer. Pues no todo quiero abarcar. A veces quiero sólo tocar. Después lo que toco a veces florece y los otros pueden tomarlo con las dos manos (Lispector, 2010, p. 49 [12 de octubre de 1968]).

#### ABSTRACTO ES LO FIGURATIVO

Tanto en pintura como en música y literatura, muchas veces lo que llaman abstracto me parece sólo lo figurativo de una realidad más delicada y más difícil, menos visible a ojo desnudo (Lispector, 2010, p.161 [10 de octubre de 1970]).

#### PALABRAS SÓLO FÍSICAMENTE

En Italia *il miracolo* es de pesca nocturna. Mortalmente herido por el arpón, suelta en el mar su tinta morada. Quien lo pesca, desembarca antes de que nazca el sol, sabiendo, con el rostro lívido y responsable, que arrastra por las arenas el enorme peso de la pesca milagrosa: *il miracolo amore*.

Milagro es lágrima cayendo en la hoja, tiembla, se desliza, cae: he ahí millares de *milágrimas* brillando en el césped.

*The miracle* tiene duras puntas de estrella y mucha plata clavada. *Le miracle* es un octógono de cristal que se puede girar lentamente en la palma de la mano. Está en la mano, pero es para mirar. Se puede ver de todos lados, bien despacio, y de cada lado está el octógono de cristal. Hasta que de repente –arriesgando el cuerpo y ya toda pálida de sentido– la persona entiende: en la propia mano abierta no hay un octógono sino *le miracle*. A partir de ese instante no se ve nada más: se tiene. Para pasar de una palabra física a su significado, antes se destruirá en pedazos, así como el fuego de artificio es un objeto opaco hasta ser, en su destino, un fulgor en el aire y la propia muerte. En el pasaje de simple cuerpo a sentido de amor, el zángano tiene el mismo alcance supremo: muere (Lispector, 2010, p. 171 [12 de diciembre de 1970]).

El desplazamiento hacia un territorio de *abyección* no solamente tocará al sujeto cronista, sino también a la crónica en tanto narración tensionada por coordenadas espaciotemporales exteriores al texto –*la actualidad, lo real, los lectores*. La política de representación que rodea a la presencia de *la cosa* arranca al texto-crónica del puro estado de palabra y le cuestiona su régimen de verdad introduciendo una lógica opuesta a la de la narración testimonial: la palabra es objeto que “se tiene” en el proceso de escritura no para organizarla en la narración con la



convicción de que emanará del orden un sentido, sino para “destruirla en pedazos” y liberar las significaciones. La muerte de la palabra es el “alcance supremo” del sujeto cronista en su compromiso con el presente porque la expropia de la manipulación aleccionadora, de la trampa totalizadora, del gesto triunfal y reivindicativo de las narraciones del presente, convidando a los lectores, con cada muerte, al fracaso de la lectura:

Lo que principalmente fracasa en la lectura merecedora de tal denominación es (...) el sentido: la construcción de sentidos, la atribución de sentidos, la apropiación de sentidos, la propiedad. Es lo mismo, entonces, que si dijésemos: lo que fracasa es la Cultura, esa terapéutica paranoica que -rellenando de sentidos todos los huecos que alcanza a ver- persigue el alivio de su horror al vacío, de su horror a la fisura, de su pánico ante la falta o también -cuanto más totalista y totalitarista sea tal cultura- que persigue a la vez la penalización: la impugnación psicopatológica o psiquiátrica, moral, escolar, intelectual, mundana, ideológica, política y hasta jurídica de la falta (Dalmaroni, 2013, párr. 1).

En la lógica de la crónica clariceana, lo real exterior –“la palabra física”– ingresará al texto para hacerse añicos y avanzar en tanto material inalienable, destinado a significar siempre *otra cosa* –“milágrimas”, “octógono de cristal”, “fulgor en el aire”, “sentido del amor”, “*le miracle*”. Ese instante del milagro, el instante en que “la persona entiende” lo indecible constituirá la radical *experiencia incompleta* del sujeto cronista y se revelará en la narración como experiencia *epifánica*.

#### UNA COSA

Vi una cosa. Una cosa en realidad. Eran las diez de la noche en la Plaza Tiradentes y el taxi corría. Entonces vi una calle que nunca más voy a olvidar. No voy a describirla: es mía. Sólo puedo decir que estaba vacía y eran las diez de la noche. Nada más. Pero fui fecundada (Lispector, 2010, p. 18 [9 de diciembre de 1967]).

Cito a continuación una breve definición del término “epifanía”, extraída de *Vida. Cuatro biografías* (2015), de Paulo Leminski:

Una epifanía es una manifestación espiritual y, especialmente, la manifestación original de Cristo a los reyes magos. Joyce creía que esos momentos les llegan a todos, si somos capaces de comprenderlos. A veces, en las circunstancias más complejas, se levanta repentinamente vuelo, se revela el misterio que pesa sobre nosotros y se manifiesta el secreto último de las cosas (citado por Leminski, 2015, p. 256).

Por su parte, Olga Sá, sostiene: “[S]egún la lección de Joyce, es en la página escrita, en el intenso montaje de los recursos de estilo, que se configura el momento epifánico. Fuera de la página, él no existe” (Sá, 1996; citada por Aguilar, 2010, p. 10). Por último, un apunte

de Roland Barthes luego de haber definido la epifanía joyceana y precisar su “modo de aparición”: “¿Función respecto de Joyce mismo? De trabajo: contener su tendencia al lirismo, volver su estilo más meticuloso, siempre” (2005, p. 155). En las crónicas de Lispector, la revelación del misterio y la manifestación del “secreto último de las cosas” se producen, ciertamente, y remiten a la epifanía joyceana en lo que tienen de *momentos* cotidianos que “no están definidos por la belleza, lo logrado (en el sentido apolíneo, goetheano)” y son “fortuitos, discretos, pueden también ser de plenitud, de pasión (...) O vulgares, desagradables” (p. 155). Sin embargo, un desajuste en estas crónicas respecto de la herencia joyceana es que la versión epifánica que estalla del contacto con *la cosa* no aproximará al sujeto a un instante de trascendencia sino que, vertiginosamente, arrojará –fecundará– la experiencia en el cuerpo.

Los instantes epifánicos serán accionados por los más diversos elementos mundanos que pueblan la intemperie de una realidad despedazada, destellos de lo trascendente interrumpidos por la inmanencia de “lo que está”, o viceversa: poética de un misticismo secularizado, construido “con materiales bajos, con lo abyecto (...), con fragmentos sobrevivientes que, si rememoran algún pasado remoto, lo hacen como testimonios mudos de un mundo ya sumergido” (Aguilar, 2010, p. 8):

#### PERDONANDO A DIOS

(...) El sentimiento era nuevo para mí, pero muy correcto, y no había ocurrido antes solamente porque no había podido ser. Sé que se ama al que es Dios. Con amor grave, amor solemne, respeto, miedo y reverencia. Pero nunca me habían hablado de cariño maternal por Él. Y así como mi cariño por un hijo no lo reduce, hasta lo agranda, así ser madre del mundo era mi amor sólo libre.

Y fue cuando casi pisé una enorme rata muerta. En menos de un segundo estaba erizada por el terror de vivir, en menos de un segundo me fragmentaba toda en pánico, y controlaba como podía mi más profundo grito. Casi corriendo de miedo, ciega entre las personas, terminé en otra calle apoyada en un poste, cerrando violentamente los ojos, que no querían ver más. Pero la imagen se colaba entre los párpados: una gran rata roja, de cola enorme, con los pies aplastados y muerta, quieta, roja. Mi miedo desmesurado a las ratas. Toda temblorosa, logré continuar viviendo (...) Y de repente la rebelión se apoderó de mí: ¿entonces no podía entregarme desprevenida al amor? ¿De qué quería Dios hacerme acordar? No soy una persona que necesite que se le recuerde que dentro de todo está la sangre. No sólo no olvido la sangre de adentro sino que también la admito y la quiero, soy demasiada sangre para olvidar la sangre, y para mí la palabra espiritual no tiene sentido, ni la palabra terrenal tiene sentido. No era necesario haber arrojado una rata a mi cara tan desnuda. No en aquel instante. Bien podría haberse tomado en cuenta el pavor que desde pequeña me alucina y persigue, las ratas ya se rieron de mí, en el pasado del mundo las ratas ya me devoraron con apuro y rabia. ¿Entonces era así? ¿Yo caminando por el mundo sin pedir nada, sin necesitar nada, amando de puro amor inocente, y Dios mostrándome su rata? La grosería de Dios me hería y me insultaba. Dios era bruto (...) (Lispector, 2010, pp. 153-155 [19 de septiembre de 1970]).

Arrojados los fragmentos sobre “la cara tan desnuda” del lector y de la subjetividad que enuncia, las frecuentes epifanías clariceanas se relacionan directamente con el efecto desestabilizador que rebasa las formas; no se trataría, a la manera de “la lección de Joyce”, de una búsqueda de estilo, aunque sí pueda leerse la clave epifánica como motivo o ritual atravesando toda la narrativa de la autora. Señala Aguilar para la novela *La pasión según GH*:

antes que una revelación de lo excelso, hay una epifanía de lo abyecto que amenaza al sujeto (...) Más que una epifanía sin forma lo que hace es poner en cuestión la forma misma (...) cuestiona la belleza, la verdad, la moral (2010, p. 11, cursivas mías).

La conmoción de la epifanía clariceana puede aparecer en las crónicas escrita con las más frondosas imágenes o con la sequedad más absoluta, con una sintaxis rebuscada o con períodos breves cuyas imágenes “revelan” por elisión. Será entonces desde las formas, pero también desde el grito abyecto de lo material que cuestiona las formas, que el momento epifánico anide su crítica existiendo amenazante dentro y fuera de la página.

Las epifanías clariceanas avanzan en el aquí y ahora del lector produciendo el efecto de encuentro con “lo real” bastante más inquietante que el que pudiese generar una crónica literaria moderna distanciadas de la noción experiencia. De algún modo, podría leerse una puesta en crisis a las nociones de levedad, entretenimiento y cosa efímera con que se asociaba el género a finales de los sesenta en Brasil: allí donde la entrada a lo epifánico abyecto obtura al sujeto la posibilidad de “levantar repentinamente vuelo” lo que la narración registra es la suspensión “bruta”—en la representación, pero también en la lectura— de una temporalidad que antes se hubiese concebido lineal, proyectada hacia el futuro, susceptible de completarse. La noción de temporalidad aparece *en duración*, tocando instancias internas y externas al texto mismo; no se trataría de proponer una interrupción radical ni un tiempo vaciado, sino un ahondamiento —¿una fecundación?—, a través del momento epifánico, en el puro aquí y ahora, problemático y desarmonizado, que es también el único presente habitable.

En la epifanía abyecta localizamos aquello que Mario Cámara analiza, para la diáspora marginal de la literatura de los setenta, como “convivencia problemática” —en el presente que se impone “frente a una historia evolutiva”— entre la voluntad de revisar-reinterpretar el pasado reciente y el deseo de gozar la pura experiencia del “ahora”. Se producen reinterpretaciones estéticas e históricas “a la luz de una condición de país periférico en un nuevo esquema económico global y se reafirma con ello la falta de futuro que la teleología de izquierda había enarbolado en los sesenta” (2006, p. 6). La “historia circular” o el “eterno presente” se escribe entonces en ese vaivén problemático que adquiere diversas denominaciones: la basura, lo real, la información, el vampirismo. Entre la euforia y el dramatismo, entre la *alegría* —“sin pedir nada”, “amando por puro amor inocente”— y el *horror* —“los ojos, que no querían ver más”, “me fragmentaba”, “una gran rata roja (...) con los pies aplastados y muerta”, “la grosería de Dios”— lo que se lee son actitudes “afirmati-

vas” o “suicidas” frente a un presente que “es también la textura temporal de las utopías que habitan el fin de la historia” (p. 6).

Lo que no se proclama es el fin de la escritura, y he aquí el gesto afirmativo de un cuerpo de crónicas que durante seis años cartografió críticamente al Presente. Aun en la comprobación de la derrota, aun atisbando los restos de una sociedad amputada en su utopía, es posible escribir – como quería Barthes hacia finales de los setenta– “con la vida presente”: “[S]ería falso decir que no se puede hacer escritura con el Presente. Se puede escribir el Presente *anotándolo*, a medida que “cae” sobre nosotros o bajo nosotros (bajo nuestra mirada, nuestra escucha)” (2005, p. 53, cursiva original). La escritora no le pide al presente –a su caída– que complete una narración imposible, es *el tiempo que hace* mientras la cronista mantiene deliberadamente su posición de incompletud frente a la obligación de cronicar cada semana. Es la obligación de posicionarse frente a la dimensión etimológica de la crónica como escritura del tiempo: ese doble espesor que tensiona la dimensión temporal en los textos de Clarice –el de lo real exterior y el de lo material avanzando en la escritura– hacen que las premisas estéticas de una escritora en la lucidez de su *ars poética* puedan decir, desde un *mass media* hegemónico, algo acerca de las experiencias límite a la que fue abismado el ciudadano brasileño. La obstinación por alcanzar la cosa mediante la destrucción de las palabras físicas, el milagro de la significación liberada, la caída reveladora en lo epifánico abyecto no son sino manifestaciones, en el texto, de ese reverso indecible de un presente al que no puede escaparse y al que es preciso resistir.

## Consideraciones finales

Los apartados finales centrados en la dimensión temporal de las crónicas de Clarice Lispector parten de la noción de “experiencia incompleta” con que Álvaro Lins criticó negativamente a la primera novela de la autora publicada en 1943. Dicha noción se retoma y resignifica en este trabajo para describir la posición que asume, no sin conflicto, la consagrada escritora de ficción considerada “hermética”, “intimista” y “distanciada de los problemas sociales” cuando veinte años después de su primera novela y hacia el final de su vida, crónica el presente desde las páginas del popular *Jornal do Brasil*. Se trata de una posición de “incompletud” que, de modo general, “hará falta” no solamente a la consagrada tradición de la crónica moderna “literaria y brasileña”, sino también a los parámetros estético-ideológicos con que la dictadura militar llevaba a cabo la llamada “modernización autoritaria” en el terreno de la cultura brasileña. Aquella experiencia incompleta se actualiza en estas crónicas en el *volverse cronista* –“volverme popular en breve”, escribió Lispector en sus primeras crónicas– y se afirma en la configuración de una enunciación donde el *ser cronista* clariceano exhibe tensiones en el “campo heterogéneo” de la crónica que ya no serán, hacia 1970, las tensiones analizadas por Julio Ramos (2003) y Aníbal González (1983) para la crónica moderna latinoamericana. La configuración del *sujeto cronista* será entonces la del *sujeto que escribe* en el cruce hacia la década del 70, sin defender un dispositivo de “estilo” ni una “interioridad literaria” de las amenazas antiestéticas del

afuera, sino en búsqueda obstinada de una enunciación y unos modos de representación que *digan* críticamente al Presente y disputen sentidos a los discursos del orden autoritario.

En esta búsqueda, la posición de incompletud de ese *sujeto que escribe* –plástico, fragmentario y en permanente desplazamiento respecto de los discursos y “autoridades” que pone a dialogar en las crónicas– determinará en los textos aspectos tales como la extrema hibridez y el trans-género deliberado –o el “autoplagio”, en palabras de Lispector. Pero además permitirá a la escritora poner en juego una singular revisión y actualización de la tradición modernista en la que inscribe sus crónicas para señalar la emergencia de un “real despedazado” (Garramuño, 2009) y la caída de las utopías revolucionarias con sus nociones de futuridad. Como entrevimos, en estas crónicas se produce una tensión entre el deseo y el extrañamiento del “aire de familia” que en la configuración de la crónica modernista tocaría en un lenguaje signado por la *levedad*, una “lengua general” en cuyo horizonte *lectores, lenguaje y escritora* participarían, en comunión, de una sociedad brasileña armonizada (Antonio Candido (1992) [1981]). Mediante la crítica a la demanda de un tono cargado de *levedad* la cronista se resistirá a adscribir a la “estética espectacular” y acrítica con que el régimen dictatorial alentaba la construcción simbólica de un régimen subjetivo que replicara el imaginario sin fracturas ni divisiones de pueblo y de nación.

Por otra parte, la revisión y reapropiación que Lispector hará de lo que considera las premisas radicales de la vanguardia modernista –puntualmente, de las propuestas de Mário (1924) y Oswald de Andrade (1928)–, permitirá a la cronista trabajar con la idea de un “lenguaje brasileño para una realidad brasileña” (Lispector 1963 [2005]) en permanente estado “de vanguardia”, esto es, en permanente estado de actualización, susceptible de profundizar en el Presente y desde la escritura semanal, la configuración de una sensibilidad donde la idea de *brasildade* aparece dislocada. Ese lenguaje que es “fondo-forma indivisible” carga consigo un régimen narrativo donde la representación reniega de la mimesis realista, incluye fuertes instancias subjetivas y experienciales, y permite la entrada al texto de un acaecer cotidiano que avanza en tanto materialidad que *está siendo* mientras se escribe. Rechazando el régimen narrativo de fuerte cariz testimonial con que la literatura “victoriosa” producida durante los años de dictadura se adjudicaba una “verdad” que no podría decirse desde los periódicos desde que “el fantasma de la censura” se instala en sus redacciones (Süssekind (2003 [1985]), la cronista producirá desde el periódico una escritura del presente en tanto *testimonio que no sabe* y por lo tanto se abstendrá de direccionar y totalizar sentidos en torno a ese real ingresado a la narración, liberando significaciones para que se produzca, de modo afirmativo: el fracaso de la lectura (Dalmaroni, 2013) y la constatación de que es posible escribir en el Presente, anotándolo a medida que cae (Barthes, 2005 [1979]). El Presente en las crónicas de Lispector *está siendo* y señala, mediante un régimen estético sumamente reflexivo y trabajado, el resto inalienable que la escritura *le sabe* a lo real y le escamotea al control de la Cultura autoritaria.

Redimensionar las crónicas de Clarice Lispector en la popularísima tradición de cronistas brasileños para recortarlas como “testimonio” singular de su contexto de emergencia, significó, en suma, sacarlas del territorio de lo “autobiográfico”, “puramente literario” o “confesional” y

devolverles el potencial crítico que cargó el género desde el siglo XIX brasileño, esto es: la tarea de tematizar o mimetizar la noción de “temporalidad presente” elaborando coordenadas históricas, políticas y culturales, para repensar, cada vez, las relaciones entre la dimensión ética de la literatura, las identidades culturales y los imaginarios de nación.

## Referencias

- Aguilar, G. (2010). Prólogo a *La Pasión según GH* (pp. 5-12). Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Arrigucci Jr., D. (1986). *Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI.
- Battella Gotlib, N. (2007). *Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires: AH editora.
- Cámara, Mario. (2006). Local, global, como pensar lo marginal en el Brasil de los años 70. Ponencia presentada en el *X Congreso Internacional da ABRALIC*: Río de Janeiro.
- Candido, A. (1992) [1981]. A vida ao rés-do-chão. En Setor de filologia da FCRB (org.), *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (pp. 13-22). Campinas: Unicamp.
- Candido, A. (2010) [1997]. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Coelho, M. (2002). Notícias sobre a crônica. En Gustavo de Castro e Alex Galeno (orgs.), *Jornalismo e Literatura. A sedução da palavra* (pp. 155-162.). São Paulo: Escrituras.
- Coutinho A. (2001) [1976]. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Dalmaroni, M. (2013). La resistencia a la lectura. *Bazar Americano*, actualización julio-agosto. Recuperado de: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=73&pdf=si>
- De Andrade, M. (1990) [1942]. O Movimento Modernista. En Carlos Berriel (org.), *Mário de Andrade hoje* (pp. 15-39). São Paulo: Editorial Ensaio.
- De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1(1), 3,7.
- De Assis, M. (1859). O folhetinista. *Revista O Espelho*. Recuperado de: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT704502-1655-1,00.html>
- De Souza Neves, M. (1994). História da crônica. Crônica da história. En Beatriz Resende (org.), *Cronistas do Rio* (pp. 15-31). Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE.
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa-Turanzas.
- Kvacek, G. (2006). A crônica e seus mistérios. *Estado de Minas*, sábado 29 de abril.
- Humphrey, R. (1969). *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Ismail, X. (2000). Alegorías del subdesarrollo. En Adriana Amante y Florencia Garramuño (tr. y comp.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (pp. 191-218). Buenos Aires: Biblos.

- Leminski, P. (2015). *Vida, cuatro biografías. Cruz e Souza. Bashô. Jesús. Trotski*. 1ª ed. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones. Traducción de Joaquín Correa.
- Lima Duarte, C. (1995). A crônica feminina brasileira das origens à contemporaneidade. *Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFRN*, 9(2), 107-113.
- Lispector, C. (2010). *Descubrimientos. Crónicas inéditas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Claudia Solans.
- Lispector, C. (2011). *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Amalia Sato.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim. Uma história*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Meyer, M. (1992). Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. En Setor de filologia da FCRB (org.), *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (pp. 93-133). Campinas: Unicamp.
- Moser, B. (2009). *Clarice, uma biografia*. Tradução do inglês por José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify.
- Pedrosa, M. (1998 [1966]). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. En Otilia Arantes (Ed.), *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)* (p. 355-358). São Paulo: Edusp.
- Pereira W. (1994). *Crônica. Arte do útil ou do fútil? (Ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso)*. João Pessoa/ PB: Editora Ideia.
- Portela, E. (1979). Visão prospectiva da literatura brasileira. En *Vocabulário técnico da literatura brasileira* (pp. 53-54). Rio de Janeiro: Ouro.
- Ramos, J. (2003) [1989]. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Providencia, Santiago: Cuarto Propio; San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Roncari, L. (1985). A estampa da rotativa na crônica literária. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, 46(1-4), 9-16.
- Saer, J.J. (2014 [1973]). *El concepto de ficción*. 4ª edición. Buenos Aires: Seix Barral.
- Santiago, S. (2000 [1971]). *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Santiago, S. (1997). A aula inaugural de Clarice. En *Folha de São Paulo*. Recuperado de: [http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html#\\_=\\_](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html#_=_)
- Schwarcz L.M., y Starling Heloísa M. (2015). *Brasil: uma biografia*. SP: Companhia das Letras.
- Süssekind, F. (2003 [1985]). *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Corregidor.

## CAPÍTULO 2

# São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX

*Verónica Capasso*

### La escena artístico-cultural de São Paulo en los años cuarenta y cincuenta

*La ciudad y el entorno urbano representan para el hombre la tentativa más coherente y, en general, la más satisfactoria de recrear el mundo en que vive de acuerdo a su propio deseo. Pero si la ciudad es el mundo que el hombre ha creado, también constituye el mundo donde está condenado a vivir en lo sucesivo. Así pues, indirectamente y sin tener plena conciencia de la naturaleza de su obra, al crear la ciudad, el hombre se recrea a sí mismo.*

Robert E. Park, LA CIUDAD Y OTROS ENSAYOS DE ECOLOGÍA URBANA

La ciudad de São Paulo fue fundada en 1554, pero recién a finales del s. XIX comenzó a crecer a gran velocidad. Sus más de cuatrocientos años de historia registran múltiples secuencias de espacios y dinámicas sociales. Hacia la década de 1950 era la ciudad más grande de Latinoamérica. Ello fue producto de un gran crecimiento, que, como en otras ciudades del continente, se caracterizó por “la expansión urbana, la integración social y la idea de proyecto” (Gorelik, 2003, p. 4), siendo el Estado nacional benefactor “el agente privilegiado de la producción de aquella triple expansión” (p. 5)<sup>67</sup>. En este capítulo, nos moveremos a partir de tres conceptos centrales, que, articulados, nos permiten abordar el campo del arte y la cultura en São Paulo a fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta: ciudad, arte moderno y museo. Para ello, propiciaremos un abordaje transdisciplinar desde la historia del arte, la sociología y los estudios sobre la ciudad (Richard, 2014; Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016).

---

<sup>67</sup> En el caso de Brasil, nos referimos al proceso de expansión iniciado en la era Vargas (1930-1945) y continuado hasta el gobierno de João Goulart inclusive (presidente del Brasil entre 1961 y 1964).



Con respecto al primer concepto, São Paulo se fue posicionando a nivel nacional como una ciudad importante económica y socialmente, la cual había crecido a pasos agigantados en las décadas previas, dado el proceso de industrialización –que tomó impulso hacia 1930–, la llegada de brasileros de otros estados y la inmigración extranjera, sobre todo italiana. Estas transformaciones impactaron en la estructura de clases y contribuyeron a consolidar una burguesía industrial. Además, el crecimiento de São Paulo también fue urbano, con una verticalización acelerada en el centro de la ciudad y con la expansión de la periferia. En relación con las estructuras políticas, el desarrollo económico del país, virado hacia el mercado interno y el crecimiento industrial, se conjugó con la idea de la necesidad de un estado más intervencionista. En este contexto, surgió la experiencia encabezada por Getúlio Vargas<sup>68</sup>. Es preciso recordar que en Brasil el desenvolvimiento de la crisis capitalista de 1930 puso fin a la vieja república oligárquica (1889-1930) y llevó al poder a Vargas, a quien podría calificarse de populista-nacionalista. En su primer gobierno optó por medidas centralizadoras y proteccionistas, orientadas por la racionalización del Estado, la industrialización y la modernización. Llevó adelante una importante legislación laboral que benefició a los trabajadores. En 1937, bajo un golpe de Estado, se instauró el Estado Novo (1937-1945), lo cual supuso una modernización conservadora y un estatismo autoritario, basado en una alianza entre burocracia civil y militar y la burguesía industrial. En este período, primó la industrialización por sustitución de importaciones y se acentuó la industrialización por vía autoritaria a través de industrias de base como el acero y el petróleo. En este sentido, el Estado se volvió imprescindible en la dinámica de la expansión industrial y en el desarrollo de una moderna industria.

En el ámbito cultural, la década del treinta también fue importante, en tanto se sucedieron una serie de transformaciones que fueron centrales: la difusión y normalización de las conquistas estéticas de 1920; la democratización en el acceso a la educación; el crecimiento del mercado editorial; una mayor proximidad entre los intelectuales y el Estado y una clara politización de la producción artística (Cândido en Áreas Peixoto y Araújo Bispo, 2016). Estas cuestiones condensaron a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, cuando se produjo en Brasil una “explosión modernista” (Aguilar, 2003, p. 15), que se manifestó en un variado abanico de propuestas, proyectos e instituciones artístico-culturales. Entre otras cosas, podemos nombrar la fundación de nuevos museos de arte moderno, que en la ciudad de São Paulo fue “un signo de distinción para una ciudad orgullosa de su modernidad” (Aguilar, 2003, p. 57), la creación de la Bienal Internacional de São Paulo y la construcción de Brasilia<sup>69</sup> como nueva capital del país. Es preciso señalar, que, en este período, la cultura paulista fue atravesada por un tipo de experiencia amplia, heterogénea y múltiple, la cual fue susceptible de identificarse con “as concepções de progres-

---

<sup>68</sup> Vargas estuvo al frente del ejecutivo en los siguientes períodos: 1930–1934 como presidente provisorio; 1934–1937, en el gobierno constitucional; 1937–1945, en el Estado Novo; 1951–1954, como presidente electo por voto directo.

<sup>69</sup> Durante la presidencia de Kubitschek (1956-1961), y en el contexto de una nueva etapa de desarrollo para el país, la construcción de Brasilia aparecía como símbolo que condensaba un nuevo imaginario para la sociedad brasileira. La construcción de la ciudad comenzó en 1956 y culminó en 1960, siendo Lúcio Costa el principal urbanista y Oscar Niemeyer el principal arquitecto.

so, da possibilidade de formação de um futuro civilizado e internacionalmente articulado, nos mais diversos campos da expressão: nas ciências sociais, nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no teatro, no cinema, na mídia”<sup>70</sup> (Arruda, 1997, p. 39).

Pensar la ciudad de São Paulo en este panorama, nos lleva a adoptar la idea de ciudad como “arena cultural”, como “lugar de germinación, experimentación y combate cultural” (Gorelik, 2016, p. 11). En este sentido, asumimos la tarea de analizar la vida cultural urbana de São Paulo en el marco temporal decisivo constituido entre fines de los años cuarenta y la década del cincuenta. ¿Cómo analizar la correspondencia entre ciudad y cultura? ¿Cuáles fueron los episodios artístico-culturales que dinamizaron la vida citadina? ¿Qué característica tuvo ese proceso y cuáles fueron sus marcas materiales? ¿Qué “geografía material y simbólica” (Gorelik, 2016, p. 17) se trazó? Iremos respondiendo estas preguntas a lo largo del capítulo.

En este contexto, y con respecto al segundo concepto central, es preciso retomar la noción de modernismo en las artes y, particularmente, enfatizar las características que asumió el modernismo brasileño. Este fue un movimiento de renovación cultural de amplio espectro, que afectó tanto a la literatura como a las artes visuales y que comenzó en Brasil en la década de 1920. El inicio del modernismo brasileño suele ubicarse en la Semana de Arte Moderno de São Paulo, que tuvo lugar en 1922, continuando hasta fines de los años sesenta. Para contextualizar el debate, diremos que la Semana de Arte Moderno de 1922 supuso una voluntad explícita de renovar las artes, instaurar un nuevo lenguaje poético y una relectura sobre lo nacional y lo local a partir de exploraciones vanguardistas. Asimismo, en esa misma década se sucedieron dos hechos trascendentales para las artes brasileras. El primero ocurrió en 1924 cuando se publicó el Manifiesto Pau Brasil, ideado por el poeta Oswald de Andrade, donde propuso renovar el campo artístico en general y el literario en particular y reformular las relaciones de dependencia de los centros de producción artística legitimados, es decir, europeos. El segundo, en 1928, también de la mano de Oswald de Andrade, fue la elaboración del Manifiesto Antropófago, en el cual se condensaron ideas de la vanguardia asociadas a la renovación plástica y temática -a lo indígena, lo popular- y a la reconfiguración de la herencia europea. El manifiesto estuvo acompañado de la pintura “Abaporu”, de la artista brasilera Tarsila do Amaral, inspirada en una leyenda tupí-guaraní.

Hacia los años cuarenta y cincuenta, el concretismo –un arte que, en el caso de las artes visuales, no parte de lo figurativo sino desde la invención y construcción desde elementos plásticos– adquirió relevancia y cada vez más adeptos. La expresión arte concreto fue introducida por primera vez por Theo van Doesburg en su “Manifiesto de arte concreto” (1930) y en Europa se desarrolló durante los años treinta a partir de la obra de De Stijl, los futuristas, Kandinsky y en torno al pintor suizo Max Bill (1908-1994). No sólo adhirieron artistas a las nuevas corrientes

---

<sup>70</sup> “las concepciones de progreso, de la posibilidad de formación de un futuro civilizado e internacionalmente articulado en los más diversos campos de la expresión: en las ciencias sociales, en las artes plásticas, en la poesía, en la arquitectura, en el teatro, en el cine, en los medios de comunicación” (Todas las traducciones pertenecen a la autora).

en el arte, también lo hicieron funcionarios y políticos. Este dato, no menor, es sustancial para comprender la proyección internacional de São Paulo.

El tercer concepto al que referiremos a lo largo de estas páginas es el de museo. Es preciso recordar que la historia y la evolución del museo están íntimamente ligadas a la propia historia humana. El museo, en cuanto institución pública accesible a toda clase de visitantes, es un fenómeno reciente. El museo tal y como hoy lo conocemos es un invento nacido bajo el entusiasmo y la visión de las elites ilustradas del siglo XVIII y, sobre todo, por decisión de la Revolución Francesa. Todo museo tiene una misión, un fin con propósitos que orientan la función de la institución, es tutor del patrimonio cultural y natural público, lo conserva, protege, documenta y promueve y también ofrece una orientación didáctica sobre él. Con esto no adscribimos a una definición vetusta de museo, sino que, por el contrario, reconocemos su carácter histórico y dinámico. En la historia particular de Brasil,

nuevos y diversificados museos privados, públicos y mixtos fueron creados a partir de los años 30, en la estera de la modernización y del fortalecimiento del Estado, que pasó a interferir directamente en la vida social, en las relaciones de trabajo y en los campos de la educación, salud y cultura. La notable proliferación de museos iniciada en aquella década se prolongó y amplió en los años 40 y 50, a través de la Segunda Guerra Mundial y la denominada Era Vargas, alcanzando con vigor los llamados años dorados. Es importante registrar que esa proliferación no se tradujo apenas en términos de cantidad, también trajo una nueva forma de comprensión de los museos y un mayor esfuerzo para la profesionalización del campo (do Nascimento Junior y de Souza Chagas, 2007, p. 49).

De este modo, es preciso mencionar que el museo de arte en Brasil fue una institución con un rol privilegiado en el contexto del modernismo<sup>71</sup>. Tomaremos, entonces, para este capítulo tres hechos artístico-culturales fundamentales que precisan ser analizados bajo la hipótesis de que las instituciones artísticas en São Paulo –vinculadas al desarrollo económico, a una burguesía industrial pujante y al poder político estatal de posguerra– cumplieron un rol fundamental en la promoción de dicha ciudad como polo cultural y artístico, a la vez que es posible establecer una relación particular entre estos espacios y la configuración de lo urbano. Es decir, tres fueron los focos de actividad artístico-cultural de la ciudad en esos años<sup>72</sup>:

1. En 1947 se funda el Museo de Arte de São Paulo
2. En 1948 comienza a funcionar el Museo de Arte Moderno de São Paulo
3. En 1951 se concreta la 1ª Bienal Internacional de arte de São Paulo

---

<sup>71</sup> Es preciso nombrar al respecto, la postura temprana de Mário de Andrade –reconocido escritor y musicólogo brasileño– en 1936, en el anteproyecto que elaboró para el Servicio del Patrimonio Artístico Nacional (SPAN). Allí reconoce la vital importancia de los museos y valoriza los pequeños museos, los museos populares, los museos como espacios privilegiados de la cosa pública y también su dimensión educativa (do Nascimento Junior y de Souza Chagas, 2007).

<sup>72</sup> Algunos años después, se suma a esta lista el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), inaugurado en 1963 en el campus central de la Universidad de São Paulo. El director del museo entre 1963 e 1978 fue Walter Zanini, historiador, crítico de arte y curador brasileño muy influyente.

En 1947 se fundó el primer museo moderno de Brasil, el Museo de Arte de São Paulo (MASP), institución privada impulsada por el empresario brasileiro Assis Chateaubriand (1891-1968) y el periodista y marchand Pietro Maria Bardi (1900-1999). Su colección es considerada una de las más importantes de América Latina, reuniendo más de ocho mil obras que abarcan desde la antigüedad clásica hasta el arte contemporáneo. El MASP acogió diversidad de tipos de muestras, incluyendo en ellas su patrimonio, artistas contemporáneos y expresiones populares y regionales, los cuales mantiene aún hoy en día. El segundo hito institucional en el ámbito artístico cultural de aquella década fue la creación en 1948 del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM), contemporáneo al surgimiento del Museo de Arte Moderno do Rio de Janeiro, ambos inspirados en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

El MASP y el MAM tienen orientaciones diferentes:

Si bien el objetivo del MASP era ponerse por sobre todos los sectores y procesar –en clave artística– el pacto populista que se impulsaba desde el Estado –con sus rasgos difusos de nacionalismo, modernización y participación popular–, el gesto nuclear del MAM era el de la *actualización*: rescatar el modernismo del 22 y, también, dar cuenta de las corrientes internacionales contemporáneas. Se establecían así, entre el 22 y la época actual, lazos de continuidad pero también de evolución: no se trataba de una mirada arqueológica (Aguilar, 2003, p. 59).

Por último, el tercer hecho trascendente que abordaremos en este capítulo, es la Bienal Internacional de São Paulo que se celebró por primera vez en 1951. Esta exposición internacional de arte moderno tiene lugar cada dos años en el pabellón Ciccillo Matarazzo, en el Parque Ibirapuera. Inspirada en la Bienal de Venecia, su objetivo fue difundir el arte contemporáneo en Brasil y favorecer el acceso del país a la escena artística mundial, con el fin de establecer a São Paulo como centro internacional de arte:

En primer lugar, en las bienales se presentaba, según el criterio de novedad propio de las vanguardias, lo *último* de la producción artística mundial. En segundo lugar, su ritmo periódico generaba la idea o la sensación de que el arte moderno estaba íntimamente ligado con el progreso o las formas en evolución y de que cada bienal debía diferenciarse de la anterior radicalizando los materiales y procedimientos. En tercer lugar, São Paulo se convertía por varias semanas en uno de los referentes mundiales del arte contemporáneo. Cuarto: a través de la idea de modernidad de las obras se accedía a un cosmopolitismo más fuerte que los regionalismos que presentaban otras zonas de Brasil. Y quinto: en estas exposiciones predominaban la plástica, la escultura y la arquitectura (...) (Aguilar, 2003, p. 61).

A continuación, nos centraremos en el MASP, el MAM y la Bienal de arte de São Paulo, analizando sus características y la proyección de estos espacios en la escena artística paulista,

en el contexto de la *metropolización* de São Paulo<sup>73</sup>. Resulta sumamente relevante prestar atención al hecho de cómo cierta fracción dominante paulista pasa a invertir en cultura (Arruda: 1997; García, 2011), creando museos, apoyando artistas y comprando o vendiendo obras de arte. Tal como sostiene Arruda,

a fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como a MAM de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o MASP, por Assis Chateaubriand, o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e [a Companhia Cinematográfica] Vera Cruz, por Ciccillo Matarazzo, quer por meio do exercício do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas<sup>74</sup> (1997, p. 47).

Sintetizando, los nuevos espacios de exhibición e instituciones artísticas, no sólo tuvieron un rol importante en la promoción de otro tipo de lenguajes plásticos –como por ejemplo el concretismo– sino que también eran consideradas por la burguesía paulista –y por el Estado– como parte de una sociedad moderna en pleno desarrollo. Es así que, en la búsqueda de convertir a São Paulo en un punto de referencia en el mundo de las artes, se puso en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural (García, 2011) pública y privada. Debe señalarse, además, que no es menor en todo este proceso la incidencia de la alineación de Brasil con la política internacional de los Estados Unidos impulsada por Nelson Rockefeller, magnate del petróleo y personaje clave en la política de expansionismo cultural de Norteamérica en la posguerra. Pasemos ahora al análisis de los casos.

## Nuevos espacios y recorridos para el arte

*En San Pablo los valores que tienden a predominar ya no son los arraigados en la tradición sino lo que expresan todo lo que, en este presente catastrófico, torturado y contradictorio, destruye el pesimismo y afirma la vitalidad del espíritu creador del hombre. Debía corresponder a una Bienal americana, brasileña, paulista consagrar la victoria de un Max Bill sobre un [Giacomo] Manzú. América reconoce mejor el futuro (...) que la vieja Europa gloriosa y venerada en su vejez*

Mário Pedrosa, EL ARTE ABSTRACTO. INTERCAMBIOS CULTURALES ENTRE ARGENTINA Y BRASIL.

<sup>73</sup> En relación con esto, dice Meyer (1991, p. 9): “No entanto, a pesar destas variações no que diz respeito ao ‘momento exato’ da emergência da metrópole e das inflexões de sua trajetória – de cidade à metrópole – todos apontam para uma etapa decisiva em São Paulo no decênio 50-60”. (“Sin embargo, a pesar de estas variaciones en lo que concierne al ‘momento exacto’ de la emergencia de la metrópoli y de las inflexiones de su trayectoria – de ciudad a la metrópoli – todos apuntan a una etapa decisiva en São Paulo en el decenio 50-60”).

<sup>74</sup> “La fracción más moderna de la burguesía industrial de la ciudad estaba estrechamente vinculada a la promoción de la cultura, ya sea construyendo instituciones, tales como el MAM de Sao Paulo, creado por Francisco Matarazzo Sobrinho, el MASP, por Assis Chateaubriand, o la TBC [Brasileña de Teatro de Humor] por Franco Zampari, ingeniero de las industrias Matarazzo, y [la Compañía de Cine] Vera Cruz, por Ciccillo Matarazzo, ya sea a través del mecenazgo, apoyando artistas, la donación de obras, la compra de obras de arte”.

Para comprender la construcción y afianzamiento de la escena artística urbana paulista a mediados del siglo XX y el posicionamiento de la ciudad como geografía material y simbólica destacada en el despliegue internacionalista del país es necesario el análisis de la creación de nuevos museos y la realización de la Bienal Internacional de arte de São Paulo, en el contexto de la legitimación del arte concreto y la abstracción<sup>75</sup> como sinónimos de lo moderno. Tal como dijimos, tanto la burguesía industrial como el Estado nacional se identificaban con la arquitectura y el arte moderno, promoviendo distintas iniciativas desde la gestión cultural privada y pública. A diferencia de Rio de Janeiro, en São Paulo primaron las iniciativas particulares en las nuevas prácticas culturales.

A su vez, es menester mencionar las sustantivas participaciones de Mário Pedrosa (1900-1981) y Lina Bo Bardi (1914-1992), quienes, como veremos a continuación, tuvieron roles activos en la consolidación de los museos modernos y la Bienal de São Paulo. Mário Pedrosa, crítico de arte, fue director del MAM y colaboró con la creación del Museo de Arte de Rio de Janeiro, teniendo a su vez un papel destacado en la aparición del movimiento concreto en esa ciudad. En 1953, fue curador de la II Bienal Internacional de Arte de São Paulo y en 1957 fue secretario general de la IV Bienal. Lina Bo Bardi, por su parte, estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma durante la década de 1930. En 1946, tras la segunda guerra mundial, se casó con el periodista y crítico Pietro Maria Bardi, con quien decidió emigrar a Brasil. Ambos ejercieron un rol central en el campo cultural y artístico brasileiro. Lina Bo Bardi, no solo tuvo un papel relevante en el desenvolvimiento del proyecto moderno en la ciudad de São Paulo sino también en Salvador de Bahía. Vinculada al proyecto de la elite de modernizar el país, trabajó en vías de formular una arquitectura moderna brasileira, “projetando e construyendo uma arquitetura sensível e atenta á cultura nacional”<sup>76</sup> (Grinover, 2011, p. 3).

En suma, los nuevos espacios para el arte en la ciudad de São Paulo no pueden entenderse sin los agentes sociales y culturales que han impulsado actividades, programas y políticas culturales, integrándolas con estrategias territoriales, donde lo cultural no fue considerado una dimensión accesoria sino una parte intrínseca de la sociedad moderna.

## **Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo**

En octubre de 1947 fue inaugurado el MASP, un museo privado fundado por el empresario periodístico brasileiro Assis Chateaubriand, quien invitó al marchand italiano Pietro Maria Bardi para dirigirlo. Primeramente, se ubicó en la calle 7 de Abril, en el centro de la ciudad, en el edificio de Diários dos Associados. En 1968 fue trasladado a la actual sede en la Avenida Paulista, calle que se instituye como referente territorial relevante y centro financiero, comercial, cultural, turístico y social de la ciudad. La colección del MASP, adqui-

---

<sup>75</sup> Para ahondar en la genealogía e inscripción de la abstracción en Brasil, ver García (2011).

<sup>76</sup> “projetando y construyendo una arquitectura sensible y atenta a la cultura nacional”.

rida bajo el asesoramiento de Bardi se iniciaba en el renacimiento italiano, incluyendo obras del impresionismo y postimpresionismo, y también contaba con pinturas, esculturas y objetos de distintos períodos y países. Si bien la propuesta aspiraba a “dotar a la ciudad de una de las mejores pinacotecas del mundo” (Bardi en García, 2011, p. 92), también supuso el desarrollo de una idea de museo “vivo”, dinámico, con una fuerte apuesta al rol educativo. De esta forma, en el MASP se realizaban cursos y conferencias sobre arte y exposiciones didácticas que acompañaban a las muestras. Este aspecto se mantiene actualmente, siendo el rol educativo un atributo central de esta institución. Durante sus primeros años, las muestras que realizó el museo fueron importantes para insertar el arte concreto en Brasil, con exposiciones de Alexander Calder, Max Bill, Le Corbusier, entre otros. Además, podemos nombrar la creación del Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que, como sostiene García (2011), fue un eje central del MASP, dirigido a formar profesionales que articularan técnica y estética en el contexto ciudadano de modernización e industrialización. El IAC ofrecía cursos de diseño industrial, artes aplicadas, fotografía, pintura, música, etc., en correspondencia con las especificidades y necesidades del país.

En 1958 la arquitecta Lina Bo Bardi comenzó a diseñar el proyecto del MASP y a pensar no solo el diálogo con el entorno en el cual se emplazaría la nueva sede sino también la monumentalidad de la misma, en consonancia con el momento de construcción de Brasilia. El museo, tal como se conoce en la actualidad (imagen 1), se materializó, como ya dijimos, en 1968. Este proyecto fue un emblema de la arquitectura moderna de Brasil, al ser parte de uno de los edificios más importantes de la renovación de la ciudad de São Paulo. La nueva sede del MASP se construyó a 8 metros del suelo y con una planta libre de 74 metros entre los pilares, convirtiéndose en la más grande del mundo. Asimismo, el nuevo proyecto contemplaba dos innovaciones. Hacia adentro del museo, una forma de exposición “suspendida” y transparente, que permitía al público la circulación libre y el armado de un recorrido propio (imagen 2). En el espacio externo del museo, la construcción de hormigón “flotaba”, liberando una gran plaza de cemento, un área abierta que podría funcionar como espacio de encuentro colectivo y de sociabilidad, redefiniendo así el espacio urbano. En este sentido, Lina no sólo estaba pensando en la forma, sino también en el uso del espacio:

En la Paulista se identifican muchos edificios en los cuales existe la intención de establecer una buena relación urbana. Estos son, principalmente, aquellos construidos bajo los principios de la Arquitectura Moderna, tales como el MASP, de la arquitecta Lina Bo Bardi (...) En general estos edificios materializan los patrones funcionalistas, pero también establecen una fuerte y coherente sintaxis entre el edificio y la ciudad. Liberan parte de la planta baja para el uso público y articulan los flujos y accesos en la cota cero (Priore Lima, 2014, p. 5).



Imagen 1. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) – Sede actual  
Foto: archivo personal



Imagen 2. Exposición del acervo del MASP.  
Foto: cedida por el MASP



De esta manera, el edificio, constituido en una “*cidadela da liberdade*”<sup>77</sup> (de Almeida Alves, 2014:40), expande las ideas sobre la función social del museo y la función de la forma, y deviene museo moderno, incorporando un espacio público de reunión que, aun hoy en día, es *locus* de grandes concentraciones sociales y políticas. Así, podemos ver en los diseños de Lina Bo Bardi (imagen 3), “o planejamento da vida que ocorre mais do que a arquitetura que a abriga. Lina desenhava a vida, a existência num lugar. Poeticamente leva-nos à liberdade porque deixa que determinemos como a vida pode ser”<sup>78</sup> (Grinover, 2011, p. 8).



Imagen 3. Estudo preliminar – Esculturas praticáveis do Belvedere Museu Arte Triangulo Mineiro, Lina Bo Bardi, 1968  
 Nanquim e aquarela sobre papel, 46,5 x 74 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
 Foto: Luiz Hossaka, cedida por el MASP

## Museo de Arte Moderno de São Paulo

El MAM de São Paulo –una de las primeras instituciones de producción artística moderna en el país– fue creado en 1948 por el industrial y mecenas italo-brasileño Francisco Matarazzo Sobrinho, apodado “Ciccillo” (1898-1977) y su esposa, la aristócrata paulista Yolanda Penteadó. Se fundó con la propuesta de que todos tengan acceso a los objetos artísticos y con el objetivo de exhibir lo actual en artes plásticas, arquitectura, cine, música, entre otros. Al igual que el MASP, privilegió la organización de eventos, conferencias y cursos, además de armar una biblioteca especializada. La idea de un museo de arte moderno en la ciudad de São Paulo,

<sup>77</sup> “*cidadela de la libertad*”

<sup>78</sup> “la planificación de la vida que ocurre más allá de la arquitectura que la abriga. Lina diseñaba la vida, la existencia en un lugar. Poéticamente nos lleva a la libertad porque deja que determinemos como la vida puede ser”.

comienza a ser delineada ya en la década de 1930, para algunos estudiosos desde el Departamento de Cultura del Municipio y para otros historiadores, desde instituciones artísticas como la Sociedade Pró Arte Moderna o los Salões de Maio -1937, 1938, 1939- (Nascimento, 2003). Pero será una década después, cuando el tema de la creación de instituciones que privilegien el arte moderno tome densidad en la escena pública.

Es preciso mencionar al respecto de la constitución del MAM, la existencia de una serie de correspondencias entre intelectuales paulistas y personas relacionadas con el MoMA, en la tentativa de crear una institución similar a la neoyorkina en São Paulo. Ya en 1946, Nelson Rockefeller donó trece obras para los futuros MAM de São Paulo y Rio de Janeiro. En este sentido,

É importante ressaltar aqui a fase do MoMA que o MAM busca como paradigma: a que compreende o período inicial indo até praticamente 1948, momento de inflexão no Museu, em que Alfred Barr<sup>79</sup> passa a apoiar discretamente a produção dos artistas norte-americanos, culminando na década seguinte com o incentivo irrestrito ao expressionismo abstracto<sup>80</sup> (Nascimento, 2003, p. 106).

La apertura oficial del MAM fue el 9 de marzo de 1949. El primer director artístico del museo, el crítico de arte belga Léon Degand y militante del Partido Comunista Francés, organizó la exposición inaugural, titulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, profundizando una discusión que había comenzado años atrás, sobre la oposición entre el arte figurativo, considerado ya retrógrado, y el arte abstracto. La muestra reunía 95 obras, sobre todo de artistas europeos – ya que Estados Unidos no participó en ella. Artistas abstractos como Jean Arp, Alexander Calder, Waldemar Cordeiro, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia y Victor Vasarely pudieron ser vistos en esta exposición.

La primera fase del museo abarcó desde su fundación hasta la donación del primer acervo para la Universidade de São Paulo en 1963, para la posterior constitución del Museo de Arte contemporáneo de la universidad. En este período, varios fueron los directores del MAM: León Degand, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Wolfgang Pfeiffer, Paulo Mendes de Almeida y Mário Pedrosa.

En un principio, el MAM funcionó en la calle 7 de Abril en el edificio de Diários dos Associados, al igual que el MASP, en base al proyecto del arquitecto João Batista Vilanova Artigas, el cual suponía una construcción espacial despojada, intentando eliminar al máximo las paredes para crear sensación de continuidad espacial. En este sentido, emulaba el paradigma MoMA. Sin embargo, no permaneció allí mucho tiempo, ya que luego se trasladaría al Parque Ibirapuera, pulmón verde de la ciudad:

---

<sup>79</sup> Alfred Barr dirigió el MoMA entre 1929-1943. En 1947 asumió el cargo de director de exposiciones. Se retiró de la institución en 1967.

<sup>80</sup> “Es importante resaltar aquí la fase del MoMA que el MAM busca como paradigma: la que comprende el período inicial yendo hasta prácticamente 1948, momento de inflexión en el Museo, en que Alfred Barr pasa a apoyar discretamente la producción de los artistas norteamericanos, culminando en la década siguiente con el incentivo irrestrito al expressionismo abstracto”.

A história do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) no parque, um dos primeiros museus de arte moderna da América Latina, começa durante a 5ª Bienal de São Paulo [1959], quando Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves idealizaram o projeto de um ambiente temporário sob a marquise para abrigar a exposição “Bahia”. Posteriormente, o espaço funcionou como depósito da bienal até virar a sede do MAM em 1968-69<sup>81</sup> (Parque Ibirapuera Conservação, s.p.)

En 1951, el gobernador de São Paulo Lucas Nogueira Garcez propuso que el parque se tornase el marco de las conmemoraciones del IV Centenario de la ciudad, con proyecto arquitectónico de Oscar Niemeyer y proyecto paisajístico de Roberto Burle Marx. Este tipo de remodelaciones planificadas, operadas en la ciudad, ya empiezan a mostrar que lo urbano “deixa de ser um problema de ‘população’ e passa a ser sobretudo um dado da cultura” (Meyer, 1991: 49). El nuevo edificio del MAM fue adaptado por Lina Bo Bardi, entrando en diálogo con el espacio verde circundante e integrándose al paisaje y arquitectura (imagen 4). En el diseño, primó la forma circular y amplias salas de exposición.



Imagen 4. Fachada actual del MAM  
Foto: cedida por el MAM

<sup>81</sup> “La historia del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP) en el parque, uno de los primeros museos de arte moderno de América Latina, comienza durante a 5ª Bienal de São Paulo [1959], cuando Lina Bo Bardi y Martin Gonçalves idearon el proyecto de un ambiente temporal para albergar la exposición “Bahía”. Posteriormente, el espacio funcionó como depósito de la bienal hasta convertirse en la sede del MAM en 1968-69”.

## La Bienal Internacional de São Paulo

El 20 de octubre de 1951, como extensión de las actividades del MAM, tuvo lugar la fiesta de apertura de la primera Bienal Internacional de São Paulo, la cual reunió a la elite económica, política y cultural paulista. En este sentido,

the biennial was conceived as an art exhibition intended to boost the national art scene and demonstrate Brazil's –and above all São Paulo's– high level of economic and cultural development<sup>82</sup> (Nelson, 2010, p. 129).

Y no sólo fue todo un suceso para el campo del arte sino que también sirvió para posicionar al MAM como una institución cultural alineada al mercado artístico internacional (Alves Oliveira, 2001).

La primera edición de la Bienal fue realizada por el MAM en un pabellón provisorio localizado en la explanada del Parque Trianon, en la región de la Avenida Paulista y contó con 739 artistas –228 brasileños y 511 extranjeros–, 1854 obras y participaron 25 países. El entonces director del MAM, Lourival Gomes Machado, fue el director artístico de la muestra y sostuvo que la bienal debía

colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial<sup>83</sup> (Machado en Alves Oliveira 2001)

Las salas especiales de la primera edición contaron con obra de Bruno Giorgi, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Eduardo Salvatore, Lasar Segall, Lívio Abramo, Maria Martins y Oswaldo Goeldi. Hubo además una sala con piezas indígenas y una sala especial de fotografía. Asimismo, Matarazzo y Penteado habían logrado que la cantidad de premios casi duplicara a los de la Bienal de Venecia, contribuciones logradas gracias a los contactos que tenían en la sociedad brasileira (García, 2011). Así, ganaron en arquitectura Le Corbusier y sus discípulos brasileños Oscar Niemeyer y Lúcio Costa y en escultura, Max Bill. Es preciso mencionar que la obra ganadora del artista suizo Max Bill, “Unidad tripartita”, realizada en acero inoxidable, representaría un impulso decisivo en el desarrollo del arte concreto en Brasil. De hecho, en 1952 aparece el Manifiesto Ruptura, firmado por el grupo de artistas paulistas Waldemar Cordeiro, Graldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Luiz Sacilotto, Anatol Wladislaw y Leopoldo Haar, quienes retoman los principios del arte concreto de Theo van Doesburg y Hélion.

En este sentido, la bienal, antes que nada, buscaba ampliar los horizontes del arte brasileiro a partir de la divulgación y legitimación de nuevas corrientes artísticas. En esta línea, Pedrosa reflexiona sobre la bienal:

Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, ti-

<sup>82</sup> “La bienal fue concebida como una exposición de arte destinada a impulsar la escena artística nacional y demostrar el alto nivel de desarrollo económico y cultural de Brasil -y sobre todo de São Paulo-”.

<sup>83</sup> “colocar el arte moderno de Brasil, no en un simple enfrentamiento, pero sí en vivo contacto con el arte del resto del mundo, a la vez que para São Paulo se buscaría conquistar la posición de centro artístico mundial”.



rando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais 'novo' e de mais audacioso no mundo<sup>84</sup> (Mário Pedrosa, 2015).

La segunda Bienal Internacional de arte de São Paulo fue en 1953 y es considerada la edición consagratoria, la que le otorgó prestigio y legitimación mundial. Esta edición contó con la participación de 712 artistas, 33 países y 3.374 obras. Conocida como la “Bienal del Guernica”, dada la presencia de la famosa obra de Pablo Picasso de 1937, casi duplicó la cantidad de obras de la edición anterior. En esta ocasión, el evento fue realizado en el Parque Ibirapuera aprovechando su inauguración y ocupando dos pabellones proyectados por Oscar Niemeyer: el Palácio dos Estados (actual Pavilhão das Culturas Brasileiras) y el Palácio das Nações (actual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, donde está situado el Museo Afro Brasil). Esta edición de la Bienal se extendió hasta el año siguiente (1954) como parte de las conmemoraciones del IV centenario de la ciudad de São Paulo. En cuanto a la constitución del espacio, el pabellón de la bienal mide 250 x 50 metros y alberga tres plantas más un sótano con un pequeño auditorio. A su vez, la arquitectura se caracteriza por la escala monumental de las salas, las curvas de los entresijos internos y rampas ondulantes y por la proyección de una amplia planta libre. Por último, su estructura permite una vista amplia del Parque Ibirapuera (imagen 5 y 6).



Imagen 5. Pabellón Bienal o Pabellón Ciccillo Matarazzo, Parque Ibirapuera, São Paulo.  
Foto: archivo personal

<sup>84</sup> “Creada literalmente en los moldes de la Bienal de Venecia, su primer resultado fue romper el círculo cerrado en que se desenvolvían las actividades artísticas en Brasil, quitándolas de un aislamiento provinciano. Ella proporcionó un encuentro internacional en nuestra tierra, al proporcionar a los artistas y al público brasileño el contacto directo con lo más nuevo y lo más audaz que se hacía en el mundo”.



Imagen 6. Pabellón Bienal o Pabellón Ciccillo Matarazzo, Parque Ibirapuera, São Paulo.  
Foto: archivo personal

El director artístico de la segunda Bienal fue Sérgio Milliet y la comisión artística estuvo conformada por reconocidos Flávio de Carvalho, Mário Pedrosa, Tarsila do Amaral. Asimismo, contó con varias salas especiales: futurismo, cubismo, Paul Klee, Oskar Kokoschka, James Ensor, J. F. Willumsen, Alexander Calder, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Edvard Munch, Rufino Tamayo, entre otros. En palabras de la historiadora del arte Adele Nelson, la segunda bienal de São Paulo fue “an enviable temporary museum of modern art”<sup>85</sup> (2010, p. 133).

En suma, en la búsqueda de afianzar la hegemonía paulista, la idea y concreción de una bienal internacional de arte, que retoma el modelo veneciano, fue una forma de mostrar el poderío y lugar alcanzado por São Paulo en la posguerra, además de delinear su posición como una de las ciudades latinoamericanas más relevantes (García, 2011). En este sentido, su carácter disruptivo tuvo también que ver con que creó una nueva geografía para las artes, con los ojos puestos ahora en el sur. Así, fue “the first modern (and modernist) biennial and the first to be realized in a geopolitical location outside the Northern hemisphere and the canonical United States-Western European axis”<sup>86</sup> (Whitelegg, 2013, p. 380). La bienal comenzó a consolidarse como “una de las grandes escuelas de los movimientos de vanguardia del siglo XX” (Aguilar, 2003, p. 408). Asimismo, la legitimación del arte moderno también se expresa en las imágenes

<sup>85</sup> “un envidiable museo temporal de arte moderno”.

<sup>86</sup> “la primera bienal moderna (y modernista) y la primera en realizarse en un lugar geopolítico fuera del hemisferio norte y el eje canónico norteamericano-occidental”.

utilizadas en los dos afiches que promocionaron la I y II Bienal Internacional de arte de São Paulo<sup>87</sup>, donde el arte abstracto toma posición en el juego entre forma, color y líneas.

Por último, diremos que la última bienal realizada por el MAM fue la número V, llevada a cabo en 1959. A partir de la VI edición estos encuentros pasaron a ser organizados por la Fundação Bienal de São Paulo, lo cual le permitió desde ese momento recibir apoyo financiero de los gobiernos municipal y estatal y, por tanto, no solo del mecenazgo privado.

## Consideraciones finales

*Era el tiempo de imaginar de nuevo el mundo, y muchos lo hicieron en términos abstractos.*

*Concibieron estos lenguajes y estas formas como un camino para integrar el arte con la vida cotidiana, con la arquitectura y el diseño.*

III. Ciudad, modernidad y abstracción, VERBOAMÉRICA.

*(...) la cultura urbana cuando se entiende de modo refinado es una calle de dos direcciones: permite una comprensión más compleja e integral tanto de la ciudad como de la cultura misma*

Fernanda Areas Peixoto y Adrián Gorelik, CIUDADES SUDAMERICANAS COMO ARENAS CULTURALES.

En este capítulo propusimos abordar la relación entre ciudad y arte a partir de tres acontecimientos que dinamizaron la vida citadina al punto de afianzarla como polo cultural: la fundación del MASP, del MAM y la organización de la Bienal Internacional de São Paulo. Lo hemos hecho desde el abordaje de la ciudad, el arte moderno y el museo. Arribamos a la idea de que estos hechos contribuyeron a crear un tejido cultural dinámico, concebido y planificado físicamente en la ciudad y asociado a la idea de progreso y a un futuro internacionalmente articulado.

Por otro lado, la experiencia social modernista paulistana supuso un marco cultural particular, plasmados en el arte y la arquitectura. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que los eventos materializados a mediados de siglo pasado no son hechos aislados, sino que, como ya dijimos, es posible mapear, evidenciar y construir una trayectoria de los intercambios entre Brasil y otros países desde los años previos.

Asimismo, el modernismo no fue posible solo con la voluntad de poder estatal sino que también supuso una cuota importante de gestión cultural privada, instituyéndose en emprendimientos culturales que adoptaron un rol sustantivo como forma de lucha hegemónica de la burguesía industrial. Los mecenazgos modernos descriptos –hablamos específicamente de Chateau-

---

<sup>87</sup> Para visualizar los afiches de promoción de las diferentes ediciones de la Bienal Internacional de arte de São Paulo, ver: I Bienal [http://www.bienal.org.br/exposicoes\\_cartaz.php?i=4227](http://www.bienal.org.br/exposicoes_cartaz.php?i=4227) y II Bienal [http://www.bienal.org.br/exposicoes\\_cartaz.php?i=4228](http://www.bienal.org.br/exposicoes_cartaz.php?i=4228)

briand y Matarazzo– agregaron a las capacidades y habilidades empresariales de la elite paulista, una actitud de patronazgo artístico, enfocado en particular en un arte nuevo con proyección internacional que posicionara y consolidara en el mapa mundial a la ciudad de São Paulo.

En cuanto a la correspondencia entre ciudad y cultura, hablamos de la configuración de una “geografía material y simbólica” (Gorelik, 2016, p. 17) y cómo esa relación contribuyó a (re)configurar lo urbano en la ciudad de São Paulo. Podemos mencionar en particular, las propuestas arquitectónicas de Oscar Niemeyer –en el Parque Ibirapuera, en donde hoy día se desarrolla la Bienal Internacional de arte y se encuentra la sede del MAM– y de Lina Bo Bardi – con la planificación y ejecución del MASP–, las cuales contribuyeron a la transformación de la experiencia de la vida urbana. En el caso de Niemeyer, el parque, realizado en el contexto de celebración del cuarto centenario de la ciudad, funcionaba como un microcosmos dentro de la metrópoli, articulando los pabellones de las naciones, los estados, las artes y las industrias con el pulmón verde más grande de São Paulo. Por su parte, el proyecto del MASP de Bo Bardi supuso una renovación de las formas y del espacio, en un planteo arquitectónico que, desde un estilo geométrico simple liberaba a este último, creando zonas de encuentro social y de conexión con áreas circundantes.

En suma, a partir de lo expuesto en este capítulo, la ciudad de São Paulo, entre los años cuarenta y cincuenta, puede ser definida entonces en términos de “arena cultural” (Gorelik, 2016, p. 11), un espacio de experimentación, donde la cultura y la historia urbana se enlazaron en la configuración de un paisaje moderno. Y también, donde el arte moderno asumió una posición y un rol privilegiado, lo cual, a su vez, no puede comprenderse sin dar cuenta de la pujanza económica de la elite paulista de aquellos años –una fuerte burguesía industrial– y sus deseos de una ciudad proyectada internacionalmente.

## Referencias

- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Alambert, F. y Canhete, P. (2004), *As bienais de São Paulo da era do museu era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Alves Oliveira, R. (2001) Bienal De São Paulo. Impacto na cultura brasileira. *São Paulo Perspec.* 15(3), 18-28.
- Areas Peixoto, F. y Araújo Bispo, A. (2016) “San Pablo. El edificio Martinelli y la euforia vertical”. En F. Areas Peixoto y A. Gorelik (Comps.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miserias, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente* (10-21). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Areas Peixoto, F. y Gorelik, A. (2016) “Introducción. Cultura y perspectiva urbana”. En F. Areas Peixoto y A. Gorelik (Comps.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y*



- medios, barrios de élite y villas miserias, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente* (174-191). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Arruda, M. (1997) *Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. Tempo social*, 9(2), 39-52.
- Bugnone, A.; Fernández, C.; Capasso, V.; Urtubey, F. (2016). "¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas". IV Congreso Internacional Artes en Cruce Constelaciones del sentido. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 6 al 9 de Abril de 2016. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev6418>
- Campagnol, G. y Caffey, S. (2015) "Construction of the Museu de Arte de São Paulo", 5th International Congress on Construction History, At Chicago. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/281253456\\_CONSTRUCTION\\_OF\\_THE\\_MUSEU\\_DE\\_ARTE\\_DE\\_SAO\\_PAULO](https://www.researchgate.net/publication/281253456_CONSTRUCTION_OF_THE_MUSEU_DE_ARTE_DE_SAO_PAULO)
- Cattani, I. (2011) *Arte moderna no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- de Almeida Alves, A. (2014) Um projeto para o Brasil: arquitetura e política na trajetória de Lina Bo Bardi no Brasil, 1946-1977. *Risco, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, 20(2), 35-48.
- do Nascimento Junior, J. y de Souza Chagas, M. (2007) *Política nacional de museus*. Brasília: MinC.
- Gallego, M, Eggers-Brass, T., Gil Lozano, F. (2006) *Historia latinoamericana 1700-2005. Sociedades, culturas, procesos políticos y económicos*. Buenos Aires: Editorial Maipue.
- García, M. A. (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gorelik, A. (2003) Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización. *Universitas Humanística*, 56, 10-28.
- Grinover, M. (2011) "A forma a partir do espaço em uso, construções de Lina Bo Bardi". 9º seminário docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente, Brasília, junio de 2011. Recuperado de: [http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/047\\_M24\\_OR-AFormaAPartirDoEspaco-ART\\_marina\\_grinover.pdf](http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/047_M24_OR-AFormaAPartirDoEspaco-ART_marina_grinover.pdf)
- Klein, H. y Vidal Luna, F. (2014). Creando un estado de bienestar en un régimen autoritario: el caso de Brasil. *Economía y política*, 1(1), 31-78.
- Meyer, R. (1991) *Metrópole e urbanismo – São Paulo anos 50*. (Tesis de doctorado inédita). Recuperada de la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- Nelson, A. (2010) "Monumental and Ephemeral: the early São Paulo Bienais". En M. K. O'Hare (Ed.), *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s* (127-142). New Jersey: Newark Museum.
- Nascimento, A. (2003), *MAM: museu para a metrópole*. (Tesis de maestría inédita). Recuperada de la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- Park, R. (1999) *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: El Sebal.

- Parque Ibirapuera Conservação (2017). Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. Recuperado de <http://parqueibirapuera.org/equipamentos-parque-ibirapuera/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-mam/>
- Pedrosa, M. (2015) “A Bienal de cá para lá” (1970). En *Arte* – L. Mammì (Org.) *Ensaíos* (440-508). São Paulo: Cosac Naify.
- Pérez Rubio, A. y Giunta, A. (2016) *Verboamérica*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
- Pontes, H. (2016), “San Pablo. La ciudad en escena: teatro y culturas urbanas disidentes”. En F. Areas Peixoto y A. Gorelik (Comps.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miserias, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente* (366-383). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Priore Lima, R. (2014) “La avenida cambiante. Las transformaciones de la Avenida Paulista en São Paulo y la construcción de su centralidad lineal”. VI Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Bogotá, Junio 2014. Recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/16035>
- Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Whitelegg, I. (2013) “The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014”, *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, 2, 380-386.

## CAPÍTULO 3

# Oiticica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política

*Ana Bugnone*

### Introducción

Entre los sesenta y los setenta varios artistas que pueden ser considerados parte de la neovanguardia, creían que los componentes principales de las prácticas artísticas debían ser modificados, tomando como referencia algunos cambios producidos por las vanguardias de principios del siglo XX. Así, la obra de arte tradicional, el rol del artista, la función de las instituciones y el lugar asignado al público fueron cuestionados fuertemente, frente a los cuales opusieron otro orden de cosas en relación con el arte, así como su vínculo con lo social y lo político. Entre estos artistas, Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 - Rio de Janeiro, 1980), Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927 - Rio de Janeiro, 2004) y Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928 – La Plata, 1997) compartían la difundida idea de que el público debía pasar de su función de espectador pasivo a participante en el proceso artístico. La idea de la participación en el contexto de otras ideas de cambios en el mundo del arte a las que adscribían –especialmente referidas a la concepción de la obra y del artista- hacen posible un análisis conjunto y comparativo, a pesar de las diferencias existentes entre ellos, tanto como en las procedencias y trayectorias previas. Consideramos que la comparación entre los brasileños y Vigo resulta no solo novedosa, sino también productiva en tanto abre el camino a otras interpretaciones, así como al análisis paralelo en diferentes países para encontrar cruces, puntos de contacto y diferencias.

Para ello, analizaremos algunas obras producidas por estos artistas, todas ellas con una fuerte apelación a la participación del espectador, para ponerlas luego en diálogo y comprender sus significados en el marco de los cambios sociales producidos entre las mencionadas décadas, así como en el particular contexto político existente en Brasil y Argentina en aquel momento. Así, *Ovo*, *Divisor* y *Roda dos prazeres* de Pape, los *parangolés* y *penetráveis* de Oiticica, el *Señalamiento IV* de Vigo y *Barrilete / Poema para realizar en tres países* de Andrew Suknaski y Vigo, formarán el *corpus* de este capítulo. Nos interesa identificar en esos casos cuáles fueron los diversos juegos participativos a los que apelaron, las particularidades y diferencias entre las propuestas, así como atender a las concepciones de las partían para comprender los fenómenos a analizar, especialmente en la relación que proponen con la comunidad y la democratización del arte en particular.

Partimos de la hipótesis de que las propuestas participativas de Oiticica, Pape y Vigo combinaban arte, espacio público y corporalidad, en una mixtura que, en primer lugar, apelaba a la expresión liberadora, descolocaba expectativas y sentidos comunes, segundo, permitía la vinculación entre los miembros de la comunidad en prácticas novedosas y, finalmente, conllevaba un sentido político, en tanto des-normativizaba a través de la experiencia creativa algunas de las reglas que sostenía el orden social, especialmente represivo. Este último aspecto es clave, en tanto la politicidad del arte no puede verse en el vacío, ni por el tema de la obra, sino en vinculación constante con el medio, la organización de sentidos imperante y la capacidad de las prácticas artísticas para presionar los límites del orden social y hegemónico. Para avanzar con nuestra hipótesis, creemos que en el *corpus* seleccionado aparece una tendencia a conectarse con la comunidad de un modo que se pretende democrático, en tanto la apelación al público como sujeto activo se produce un modo anti-elitista y en tensión con las instituciones tradicionales del arte, para establecer el espacio público como un escenario privilegiado de circulación y producción de arte en el marco de contextos dictatoriales. Asimismo, entendemos que la interpelación a la corporalidad libre, a la construcción de un cuerpo experimental y sensorial, se relacionan con la búsqueda de nuevas estrategias de vinculación con el público en clave de experiencia libertaria. La noción de *campo reverberante* –tomada de la acústica–, es la idea que reúne las hipótesis de este trabajo, en tanto se la considera como expansión de la vivencia artística a diversos ámbitos, cuerpos y sujetos. Para la acústica, “la zona donde predomina el sonido reflejado recibe el nombre de zona de campo reverberante (es por ello que a dicho sonido también se le denomina sonido reverberante)” (Arribas, s.f., s.p.). Emplearemos la metáfora del *campo reverberante* por la utilidad que esta idea representa para el desarrollo de nuestra hipótesis. En nuestro caso, este *campo reverberante* se sustenta en los contextos específicos de las dictaduras brasileña (1964-1985) y argentina (1966-1973 y 1976-1983), al mismo tiempo que en el auge de las ideas contestatarias y revolucionarias que circulaban entre intelectuales, escritores, artistas y militantes de diversas organizaciones sociales y políticas. El modo en que Pape, Vigo y Oiticica<sup>88</sup> –a pesar de sus diferencias– llevaron a cabo sus propuestas artísticas, muestra que se posicionaron como sujetos críticos cuyas obras se conectaban con la política en términos de conmoción de algunas convenciones y formas de organizar lo social, de un modo complejo que iba más allá de una opción binaria entre compromiso o autonomía.<sup>89</sup>

Las elecciones que llevaron a cabo Pape, Oiticica y Vigo con respecto al tipo de propuestas que realizaron, estaban íntimamente relacionadas con las ideas y capacidades personales de cada uno de ellos, sin embargo, lejos de considerarlas de modo aislado, nos interesa conocer en qué marcos de acción –o, mejor aún, de horizontes–, materiales y simbólicos, los artistas las produjeron para poder comprender su significado, especialmente, el de estimular la participa-

---

<sup>88</sup> Sin desconocer los estrechos vínculos que unían a Pape, Oiticica y Clark, en este trabajo no se hará foco en la obra de esta última, cuyas particularidades y desarrollos puede verse en Rolnik, S. (2006). *Lygia Clark da obra ao acontecimento*. Catálogo da exposição: Lygia Clark, da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>89</sup> Los artistas se vincularon, además, con otros procesos artísticos con los que compartían el tono crítico. Por ejemplo, son conocidas las relaciones entre Oiticica y el movimiento musical Tropicalismo. Según Aguilar, el Tropicalismo “se trata de espectacularizar la música popular y disputarle el lugar el discurso dictatorial en los medios masivos mediante la parodia y el pop” (2006: 424).

ción del espectador en los modos específicos en que lo hicieron. Esta visión apunta a un análisis de la complejidad y especificidad de estas prácticas artísticas en vinculación estrecha con los procesos sociales y políticos de ambos países.

Para responder las preguntas de la investigación y solventar las hipótesis, partiremos de la sociología del arte. Lejos de caer en la perspectiva mecanicista y determinista que supondría pensar que las obras son el “reflejo” de lo que ocurre en la sociedad (o la economía), se considerarán las múltiples determinaciones que se juegan en cada práctica social y cultural y considerando la especificidad de lo artístico como parte del proceso social, aunque irreductible al mismo (Williams, 2003). Asimismo, metodológicamente, se considerará de modo transdisciplinario (Richard, 2014) a las producciones artísticas como resultados de prácticas vinculadas con la sociedad y las ideas de su tiempo (Bugnone et alia, 2016), para cuya explicación se hace necesario apelar a estrategias provenientes de diversas disciplinas, en nuestro caso, la sociología, la historia del arte, la filosofía y la política.

## **Conceptos para pensar el lugar el espectador, las transformaciones sociales y los ideales políticos**

Vigo, Oiticica y Pape se empeñaron en diferenciarse de la producción de obras de arte tradicionales, que consideraban distantes y estáticas, y realizaron un tipo de propuestas que implicaban la acción corporal, el llamado a la exploración y el estímulo sensible. Estos programas neovanguardistas tienden a representar una tríada autor-público-obra que pretendía romper con las concepciones más tradicionales ligadas a las Bellas Artes y en directa vinculación con la emergencia del conceptualismo, aunque no limitadas a éste.<sup>90</sup> El tipo de visibilidad que era posible en la época, es decir, lo que Rancière (2005) llama “régimen de identificación del arte”, permitía este juego que ligaba ideales y utopías con prácticas artísticas vanguardistas, mientras en aquellas décadas un sistema simbólico crítico enmarcaba y al mismo tiempo formaba parte de las decisiones que los artistas tomaban. Asimismo, estos artistas apelaron a una estrategia de intervención en diversos espacios, especialmente públicos, así como a una particular relación entre público y ambiente físico, pero también social. Esta matriz compartida, presentada a veces en forma de manifiestos y diversos textos, se transformó en el eje central de las propuestas de Oiticica, Pape y Vigo en el marco de un proceso más amplio de transformaciones en el mundo del arte que involucraba diversos artistas y grupos de Occidente.

Una de las bases conceptuales que nos permite interpretar este tipo de producciones artísticas donde el espectador es considerado parte activa de la obra es que se pretendía derribar la oposición entre mirar y actuar, la cual había sostenido la diferenciación de funciones y jerarquías entre el artista —en tanto sujeto activo y genio individual— y el público —como ente pasivo.

---

<sup>90</sup> Sobre el conceptualismo, ver Ramírez, M. C. y Olea, H. (2000) y Freire, C. y Longoni, A. (orgs.) (2009).

Sostenemos, junto con Rancière (2010), que se puede cuestionar la contradicción entre mirar y actuar, porque esa forma de estructurar las relaciones entre decir, ver y hacer pertenece a la estructura de la dominación y la sujeción. Por lo tanto, cuando se comprende que mirar es hacer, se disputa la distribución de las posiciones y la “división de lo sensible” que hace que unos ocupen un lugar jerárquico respecto de otros. Así, Rancière propone la igualdad entre artista y espectador en tanto este es activo: observa, selecciona, compara e interpreta, lo que le permite componer su propia obra. A diferencia de la lógica en que el artista explica al espectador un mensaje para producir una forma de conciencia, este autor destaca la posibilidad de que entre artista y espectador no haya una relación de instrucción, sino de distancia, especialmente la que produce la obra –como cosa más o menos autónoma- que se ubica entre la intención del artista y la comprensión del espectador. Esto es lo que permite concebir al espectador emancipado como sujeto capaz de producir por sí mismo un entendimiento de la obra, situación que genera una redistribución de los lugares y las funciones. Esta propuesta teórica nos resultará útil para analizar las prácticas artísticas antes mencionadas, en las que, como veremos, las posiciones ocupadas por artistas y espectadores se distorsionan, aunque eso no implique la anulación de la figura del artista, sino un corrimiento de lugar tanto en la práctica material como en su función simbólica. Asimismo, la noción de “régimen estético” nos ayudará a comprender la politicidad de estas prácticas. Este régimen “define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación” (Rancière, 2005: 21), es decir, redistribuye lugares asignados a sujetos y objetos, sus roles y funciones de un modo diferente como lo hace el orden de la sensibilidad dominante. El régimen estético define la constitución de otro cuerpo que ya no se adapta a la división policial de los lugares, a la dominación, y genera un tejido sensible nuevo. Esto provoca una ruptura estética por la eficacia de un disenso: un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad, donde es el disenso el que conecta el arte con la política (Rancière, 2007b, 2010). Así, la politicidad del arte en este régimen, se vincula no con el mensaje que provea, sino con la capacidad que tiene para reconfigurar el orden de lo sensible, para hacer aparecer voces y hacer desaparecer jerarquías.

Otra de las herramientas teóricas que favorece la interpretación es la propuesta por Laddaga (2006), quien afirma que en las últimas décadas los artistas se han dedicado a producir un tipo de obras que renuncian a su forma puramente artística para involucrar a no artistas y provocar cambios en el estado de cosas de ciertos espacios, así como para generar modos experimentales de coexistencia. Si bien el autor se refiere a algunos procesos más recientes, en estos cambios podemos ubicar a Pape, Vigo y Oiticica, en tanto coinciden con lo que Laddaga describe como

sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes (2006, p. 43).

Así, esta propuesta conceptual ayuda a comprender la idea de un *campo reverberante*, en tanto la reverberación se expande por el espacio más allá de la fuente directa del sonido, de modo semejante a aquellas prácticas artísticas que amplían los márgenes de acción espaciales. También aporta a esta noción de *campo reverberante* el propósito de los artistas neoconcretos brasileños –aunque también aplicable al caso de Vigo- en tanto el grupo “buscava a superação do dualismo existente entre o espaço convencional da arte e o espaço real, o lugar da arte e o mundo”<sup>91</sup> (Cocchiarale, 1994, s.p.), lo que se excedía el espacio de la obra para ir más allá del mismo.

Siguiendo a Laddaga, los cambios que muestran los artistas –especialmente, el abandono de los parámetros del arte moderno- se producen en dos sentidos: los inmediatos de la escena artística y los que se producen a nivel social más general. Si bien esta idea es productiva, debemos señalar que ambos cambios están imbricados de modo ineludible y que no es posible deducir de ello que las transformaciones en el mundo artístico obedezcan, al modo de una “réplica”, a las que ocurren a nivel social, político y económico, sino que tienen particularidades, formas específicas de contar, proyectar o simbolizar, las cuales pueden considerarse como avance, innovación o emergencia (Williams, 2003). Sin olvidar esta perspectiva, es necesario considerar el marco social y político (tanto el inmediato como el general) en que estos artistas desarrollaron sus poéticas. Existe un consenso en considerar que entre los sesenta y los setenta varios artistas sostenían que el espectador debía participar más activamente en el proceso artístico en un clima de renovaciones más generales, del cual los tres artistas que analizaremos aquí, formaban parte. Esto significa que el otorgamiento de un rol activo al espectador o público se encontraba en una red de concepciones que cuestionaban –en una estela de las vanguardias de principios del siglo XX- a la propia obra de arte como un producto inalterable y sacralizado, al artista como único sujeto autorizado para originarlo y a las instituciones tradicionales como las galerías y museos, en tanto espacios consagradorios y con capacidad para determinar el valor de una obra de arte. En el marco de estas críticas propias de la neovanguardia, la obra podía ser transformada en acciones, objetos o textos para ser interpretada y transformada no solo por el artista, sino también por el público. Así, la obra perdería su carácter inmutable para, por el contrario, convertir, según las circunstancias, el ambiente y el público, en diferentes cosas. El artista partía de una propuesta que presentaba para que público la activase o la completase, incentivando los sentidos, la creatividad y su capacidad de producir e interpretar.

Frederico Morais, crítico de arte brasileño y activo intérprete de las vanguardias de la época, afirma que

nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual, ressaltando, porém, que

---

<sup>91</sup> “buscaba la superación del dualismo existente entre el espacio convencional del arte y el espacio real, el lugar del arte y el mundo” (Todas las traducciones pertenecen a la autora).

nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas<sup>92</sup> (Ribeiro, 2013, p. 342).

La idea de considerar al público como participante implicaba algún sentido de democratización, en tanto pretendía poner en cuestión la distancia y la jerarquía atribuida al artista como genio, al tiempo que no se precisaban conocimientos y capacidades especiales por parte de aquellos que se sumaran a la obra. Sin embargo, cabe señalar que la figura del artista no desaparecía completamente, ya que su intervención en la producción de la propuesta parecía ser imprescindible, aunque no suficiente. Oiticica era consciente de ello y sostenía que

a obra de artista, no que possuiria de fixa, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador –este é que lhe empresta os significados correspondentes- algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades, suscitadas pela obra, não previstas<sup>93</sup> (Oiticica, 1967, p. 27).

La importancia dada a la actuación del público en el conjunto de ideas que venimos destacando sobre la obra y el artista, se ve también en algunos textos de Vigo. Así, el argentino afirmaba que

arrojar el lastre será para el artista la apertura al vacío, el ‘derrumbe’ de Galerías y museos en un deseo de ganar la calle, la muerte de las elites exigentes, dueñas de creadores al servicio de sus intereses. La utilización de materiales que permiten la destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público, indican una dirección hacia un arte ‘tocable’, signo de calidez comunicativa. Complementa un público predispuesto a entregarse a lo colectivo, cuando la participación permite en alguna de sus secuencias la aparición de la personalidad individual puesta al servicio del ‘logro de la cosa’ (Vigo, 15/12/68, s.p).

Esta necesidad de reubicar las funciones y características del público, la obra, el artista y las instituciones atravesaba, coincidentemente, los programas artísticos de Oiticica, Vigo y Pape.

Al mismo tiempo, los artistas no eran ajenos a los procesos dictatoriales que se habían iniciado en Brasil en 1964 y en Argentina en 1966. Estos gobiernos desarrollaron estrategias represivas que involucraban desde el control de los espacios de aprendizaje y circulación de los jóvenes hasta la detención ilegal y el asesinato de militantes. La violencia ejercida desde los estados no significó la ausencia de respuestas desde la sociedad, así, el mundo de la cultura y el arte se presentaba como posible espacio –entre otros- desde don-

---

<sup>92</sup> “en esa época, yo ya defendía un proceso de democratización y/o desacralización del arte, llevando a la calle la creatividad plástica de los artistas. Al mismo tiempo, afirmaba que todas las personas son creativas, independientemente de su origen social, situación económica o nivel intelectual, haciendo la salvedad de que no todas las personas creativas se vuelven artistas, así como tampoco todos los artistas son necesariamente personas creativas”.

<sup>93</sup> “la obra del artista, en lo que tendría de fija, solo adquiere sentido y se completa ante la actitud de cada participante – este es el que le concede los significados correspondientes- algo es previsto por el artista, pero las significaciones dadas son posibilidades suscitadas por la obra, no previstas”.



de contradecir las acciones dictatoriales. Al mismo tiempo, un “ánimo contestador” (Risério, 1995, p. 15) tenía lugar en ambos países, así como en casi todo Occidente, orientado por el rechazo al “imperialismo yankee”, las movilizaciones en Francia y las revueltas anticoloniales en África. En el contexto de las ideas contestatarias y una idiosincrasia del cambio, la amplia circulación de la idea de revolución- especialmente después de la Revolución Cubana, representada como una transformación total del orden político, social, cultural y económico-, se daba también entre los artistas y escritores tanto brasileños como argentinos. La sensación de que la revolución era posible, de que desde las diferentes actividades se podían cuestionar las bases que producían una sociedad de clases donde había explotadores y explotados y un sistema económico injusto, existían no sólo en el ámbito propio de la militancia, sino –en grados y formas diversas- en los espacios de las prácticas culturales en general. Esta convicción atravesaba los discursos, prácticas y representaciones que se producían en espacios ligados a los artistas. Es en ese sentido que nos referimos a la comunidad. Como se verá a lo largo del trabajo, lejos de pensar a la comunidad como un momento mítico, pasado y perdido –anterior a la sociedad- o como un elemento absoluto indisociable de la muerte (Nancy, 2000), se trata más bien de lo que se revela como democratizante, generador de lazos sociales y, fundamentalmente, que se opone a una repartición de lo sensible injusta o anti-igualitaria. Los artistas vinculados con estas ideas, de diferentes modos, creían que podían implementarse cambios revolucionarios que iban desde las manifestaciones vanguardistas y experimentales hasta los involucramientos directos con los partidos y organizaciones políticas dispuestas a luchar por la toma del poder.

Finalmente, debemos destacar algunas particularidades cuando nos referimos al espacio público. En primer lugar, no es un mero sitio físico, ni un conjunto de discursos y debates sobre lo público –confusión frecuente con la noción de esfera pública- sino el resultado de procesos sociales y políticos (Lefebvre, 1991; Santos, 2000). Esto se debe a que el espacio es una construcción social en la que se cruzan el pasado y el presente, en tanto es histórico, local y temporalmente definido. Es, además, un espacio político, porque allí se producen disputas por su dominación. De este modo, cuando los artistas se plantearon realizar acciones artísticas en el espacio público, no trabajaban sobre una materia física e inerte, sino sobre su construcción social, sus luchas políticas y su significación. Asimismo, en tiempos de dictaduras, el espacio está especialmente restringido, su uso y apropiación están determinados por una regimentación represiva y expulsiva. Al mismo tiempo, los movimientos políticos de ambos países se propusieron demostrar sus ideas en ese espacio, como modo de construir y dar visibilidad a formas de contestación al poder dictatorial. Es en contexto complejo y en este espacio público particular que Vigo, Oiticica y Pape se propusieron no solo transformar el arte llevándolo a la calle, sino también disputar su organización, su significado y su distribución de lo sensible.

## Neovanguardias: transformar los sentidos, la creatividad, el cuerpo

Pape, Oiticica y Vigo provenían de una práctica y experiencia común: la influencia de las vanguardias de principios del siglo XX, la abstracción, el constructivismo, el concretismo, así como el conceptualismo, aparecen en sus obras y propuestas participativas en el marco de la emergencia de las neovanguardias. La búsqueda de nuevas maneras de producir arte, más cercana a la vida y, en consecuencia, al público, era una de las formas en que llevaban a cabo su ideal vanguardista y revolucionario. En la medida en que Pape y Oiticica –junto a otros artistas brasileños, entre los que se destacaba también Lygia Clark- se distanciaban del concretismo más científicista y formalista, se iban acercando a otras preocupaciones, vinculadas a la relación entre arte, entorno, espectador y comunidad, y retomaban de este modo una de las viejas ideas de las vanguardias históricas: la relación entre arte y vida, hacia las que se dirigía el neoconcretismo. Así, para ellos, la obra de arte se realizaba en el contacto directo con el espectador. Desde el punto de vista fenomenológico, cuya base teórica tomaban de Merleau-Ponty, interpretaban que debía darse relevancia a la subjetividad “colocando a percepção estética (da forma) como uma capacidade de apreender e formular as complexas experiências do ser humano”<sup>94</sup> (Soares Berclaz, 2001, p. 3). En el manifiesto “Declaração de princípios básicos da vanguarda” de 1967, firmado –entre otros- por Oiticica y Pape, se afirmaba que

Nosso projeto -suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada- caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural<sup>95</sup> (Dias *et alia*, 1978, p. 73).

Esta idea es una de las bases sobre las cuales ambos, junto a otros artistas, desarrollaron un programa experimental donde, como se afirma en la cita anterior, la integración en la comunidad contra el aislamiento, parecía central.

En 1968 Lygia Pape se sumergió en la experimentación en relación con el público. Así, en ese año se destacan tres obras participativas: *O ovo*, *Divisor* y *Roda dos Prazeres*<sup>96</sup>. En relación con la primera, se trata de una propuesta implementada en la manifestación colectiva *Apocalipopótese*<sup>97</sup>, realizada en Arte no Aterro (Aterro do Flamengo, Río de Janeiro) y dirigida por Hélio Oiticica, en la que participaron Antonio Manuel, Lygia Pape y Rogério

<sup>94</sup> “colocando la percepción estética (de la forma) como una capacidad de aprehender y formular las complejas experiencias del ser humano”.

<sup>95</sup> “Nuestro proyecto –suficientemente diversificado para que cada integrante del movimiento usa toda la experiencia acumulada- va en el sentido de integrar la actividad creativa en la colectividad, oponiéndose inequivocamente a todo aislacionismo dudoso y misterioso, al naturalismo ingenuo y a las insinuaciones de la alienación cultural”.

<sup>96</sup> Las imágenes de estos trabajos pueden ver en la página web Projeto Lygia Pape <http://www.lygiapape.org.br/>

<sup>97</sup> La palabra *Apocalipopótese* es una fusión de las palabras *apoteose*, *hipótese* y *apocalipse*. Según Oiticica (2008), fue acuñada por Rogério Duarte y hace referencia al concepto de proyecto, de obra no acabada, sino abierta como estructura germinativa, en las que la participación es la creación.

Duarte. Oiticica describió las particularidades de este encuentro colectivo: “Apocalipopótese: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente ‘naturalista’, aberta como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na Apocalipopótese as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo”<sup>98</sup> (1986, p. 130). En ese contexto de libertad, creatividad y participación, “tudo explodiu naquela tarde” y “as pessoas participavam diretamente, obliquamente”, cuenta el artista<sup>99</sup> (Oiticica, 1986, p. 129). En Apocalipopótese Pape presentó *O ovo*: colocó estructuras de madera que paradójicamente no eran, a pesar de su nombre, formas esféricas, sino cúbicas, recubiertas de un fino plástico azul, rojo o blanco, dentro de las cuales las personas podían introducirse y luego salir rompiendo la película. La intención de la acción era la vivencia del nacimiento, tal como lo expresó la propia Pape. Pero no se trataba solo de eso, sino de la posibilidad de acceder a otras sensaciones en la polisemia de la acción propuesta. Oiticica afirmó que aquí Pape se propuso realizar una producción de forma “acíclica” a través de “o jogo dentro-fora, que liberta: objeto-espço”<sup>100</sup> y permite la manipulación (Oiticica, 2000, p. 300). En *O ovo*, se pueden involucrar las sensaciones del encierro primero y la liberación después, lo cual podría apuntar a la situación social y política de Brasil, así como la salida de lo privado a lo público, o bien a una crítica a las formas tradicionales del arte, de las cuales se podía salir, rompiendo metafóricamente su membrana contenedora. Según Oiticica (1986),

os 'ovos' de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; *estar, furar, sair* o contínuo 'reviver' e 'refazer', na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também – o ovo do ovo<sup>101</sup> (p. 129).

Hay que destacar, además, que estas acciones se desarrollaban en el espacio público, de modo que, lejos de proponer una interpretación o limitada cerrada sobre la obra, se abría a cualquier persona que deseara tomar parte de lo que allí se realizaba.

La segunda, *Divisor*, se trataba de una acción en la que varias personas colocaban sus cabezas en un paño de tela blanca (de 30 metros) y se movían en conjunto a través del espacio. Este paño tiene perforaciones en las que solo pueden salir las cabezas, quedando los cuerpos debajo de él. Si bien la primera acción con *Divisor* se realizó en los jardines del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tuvo lugar en diversas oportunidades (Pequeno, 2013), una de ellas en una favela cercana a la casa de Pape, donde participaron niños del lugar (Machado, 2008). En *Divisor* aparece la implicación entre arte y vida a través de la intervención directa de

<sup>98</sup> “Apocalipopótese: la creación de la libertad en el espacio dentro-determinado, intencionalmente ‘naturalista’, abierta como el campo cultural hacia todos los descubrimientos: el comportamiento que se recrea, que nace: en Apocalipopótese las estructuras se volvían generales, abiertas al comportamiento colectivo-casual-momentáneo”.

<sup>99</sup> “todo explotó aquella tarde” y “las personas participaban directamente, oblicuamente”.

<sup>100</sup> “el juego dentro-fuera que libera: objeto-espacio”.

<sup>101</sup> “los ‘ovos’ de Lygia Pape serían el ejemplo clásico de algo puramente experimental, por eso mismo, directamente eficaz; *estar, perforar, salir* el continuo ‘revivir’ y ‘rehacer’ en la tarde, en la luz, en la gente: el huevo es lo que se puede dar más generosamente, es nacer y alimentar, aquí también –el huevo del huevo”.

la comunidad y particularmente en el espacio público. Es una propuesta que además de ser participativa en tanto son los sujetos los que *realizan* la obra, propone una experiencia del sujeto colectivo, ya que todos se involucran simultáneamente y los movimientos de uno afectan la dirección de los demás, lo que podría pensarse como una búsqueda de restablecer los lazos intersubjetivos. *Divisor* se configura al modo de una trenza, en la que cada parte emerge pero lo hace en función de su pertenencia a un proceso mayor, un colectivo en movimiento. La acción –al igual que *O ovo*- se desarrollaba en el espacio público, que, como mencionamos al inicio, no es un espacio inerte ni puramente físico, sino atravesado por lo social y lo político. En este sentido, es importante tener en cuenta que “um denominador comum às poéticas de todos os neoconcretos foi a busca da integração efetiva do espaço da obra com o espaço real”<sup>102</sup> (Cocchiarale, 1994, s.p.) Esto amplía el alcance de *O ovo* y *Divisor* como experiencias, en tanto exceden la ubicación institucional y, de algún modo, *reverberan* más allá de él, no solo en lo espacial, sino también en lo colectivo.

Por otro lado, *Divisor* permite también pensar en una posible crítica al orden social, en tanto son solo sus cabezas las que emergen de la gran tela y si bien forman parte de un todo, cada una se encuentra separada de las demás, señalando la individualidad. A esta dialéctica del unir-dividir (Brett, 2000) se suma el indispensable componente lúdico de la invitación a la participación, ya que el juego permite conectarse con lo físico-corporal y con la idea de diversión conjunta. Con respecto a esto, la propia Pape dijo que “ideológicamente”, la idea estaba basada en un arte público, donde todas las personas pudiesen participar (Pequeno, 2013). Veremos en los otros casos analizados en este trabajo, que esa idea aparece en las propuestas de Oiticica y Vigo.

La tercera obra de Pape, *Roda dos prazeres*, consistía en una disposición circular de recipientes con líquidos teñidos con colores y sabores diversos –no siempre agradables-, que los espectadores debían probar y degustar mientras deambulaban alrededor de ellos. Se producía, así una relación entre color y sabor a través de la experiencia sensorial que pretendía activar la visión y el gusto, además del movimiento. Esto involucraba la estimulación de uno de los sentidos –el gusto- infrecuente en las prácticas artísticas, radicalizando la propuesta de participación. Como señala Machado (2008), Pape afirmó la posibilidad de que cada uno pudiera realizar la obra en su casa, lo que llevaba al límite tanto el desinterés por la autoría material de la obra, como el involucramiento del espectador, convertido en pleno participante y posible nuevo autor en la reproducción de la misma<sup>103</sup>. A pesar de que el nombre de la propuesta indicara una situación placentera, al comenzar a probar los líquidos, inmediatamente se provocaba un desequilibrio entre lo esperado y lo acontecido. La conjunción que se producía entre los colores, los sabores y las sensaciones que provocaban en los labios y en el paladar algunos de los líquidos, generaban lazos, muchas veces inesperados, entre los tres elementos (sabores, sensaciones y colores), desviando

<sup>102</sup> “un denominador común a las poéticas de todos los neoconcretistas fue la búsqueda de la integración efectiva del espacio de la obra con el espacio real”.

<sup>103</sup> No es posible, lamentablemente, saber cuántas veces y de qué modos las acciones de Pape, Oiticica y Vigo fueron repetidas o reinventadas por el público. Hacemos hincapié, por eso, en las propuestas e intenciones de los artistas.

cualquier posibilidad de determinación previa de lo que la experiencia podría causar en el público participante. Asimismo, la potencialidad de que cada uno realizara su propia *roda* por su fácil reproducción, abría a la existencia de nuevas combinaciones –y, por tanto, *reverberaciones*- y, al minimizar la importancia de la presencia de la artista, estas pasarían a ser no solo indeterminables, sino también independientes de los deseos de Pape.

Pasemos al análisis de algunas propuestas artísticas de Hélio Oiticica, quien se encontraba íntimamente ligado a Lygia Pape. La cuestión de la participación fue central en la obra de este artista, tanto que se ha considerado que se trata de aspecto estructural (Small, 2016). Para la producción de sus obras, Oiticica se basaba en las ideas de imaginación y liberación, en tanto aparecían para él como formas de romper con lo establecido e institucionalizado. Retomaba así la idea de revolución, pero en lugar de dar el sentido político de producir un cambio radical a través de la toma del poder, le otorgaba, en el marco de sus acciones artísticas y comunitarias, un sentido específico cuya clave se encontraba en la experimentación como propuesta de cambio del estado de cosas actual. Así, es necesario rescatar un hecho personal de su vida que tuvo consecuencias en su labor artística. Según cuenta su amiga Lygia Pape, en el mismo año, 1964, primero murió el padre de Oiticica y luego el artista se sumergió en la favela Mangueira (Berenstein Jacques, 2001). Ese cambio doble en su vida personal tuvo importantes consecuencias en su labor artística. Oiticica se fue involucrando progresivamente con la Mangueira, sus casas, sus costumbres y sus habitantes. Allí aprendió a bailar samba y se convirtió en *passista* de la *escola de samba* del lugar.<sup>104</sup> Su cercanía con el lugar y su gente, le produjo un cambio de vida e implicó, según Pape, la ruptura de las barreras de la vida burguesa que Oiticica venía llevando junto a su padre. Podemos decir que en este proceso el artista generó la relación con la comunidad y produjo los *parangolés* como su máxima expresión.

Los *parangolés* eran capas, estandartes o banderas para ser vestidos o cargados por el participante de la acción (Imagen 1). Se caracterizaban por sus colores vibrantes y podían tener palabras o fotos. Su uso implica una forma de rehacer o construir los cuerpos, en tanto se transformaban en artefactos corporales interactivos (Small, 2016). Según el propio Oiticica (1983), los *parangolés* permitían vivenciar a quien los usara la experiencia de la estructura del color en el espacio. Además, la acción con estos paños se relacionaba fuertemente con el baile del samba, ya que exigían la participación a través de la danza y las posibilidades expresivas de la misma. Los participantes los usaban y se manifestaban con sus cuerpos a través de movimientos libres y creativos. Esto se enlaza con que Oiticica comenzó a relacionarse de un modo nuevo con su cuerpo cuando se involucró con la favela y trasladó ese vínculo más libre y sensual a los *parangolés*. Pero aquí, no solo como un proceso subjetivo –reconocimiento del cuerpo y la sexualidad- sino también, comunitario.

---

<sup>104</sup> *Passista* es, en Brasil, quien baila samba, especialmente en las *escolas de samba*.



Imagen 1. Hêlio Oiticica, morador da Mangueira com Parangolé  
P7 Capa 4 – Lygia Clark, 1964-65.  
Foto: Desdémone Bardin cedida por César Oiticica

Una de las presentaciones con los *parangolés* se desarrolló en Apocalipopótesi, la misma manifestación en que Pape produjo sus *ovos*. Oiticica explica que “O Parangolé revela o seu caráter fundamental de ‘estrutura ambiental’, possuindo um núcleo principal: o participador-obra, que se desmembra em ‘participador’, quando assiste, e em ‘obra’ quando assistida de fora neste espaço-tempo ambiental”<sup>105</sup> (Oiticica, citado en Berenstein Jacques, 2001, p. 32). Para Oiticia, así como el artista modifica la función y el lugar del espectador, también lo hace con la obra, transformándola en una estructura que involucra al contexto, a la materialidad que la conforma y al propio participante. O bien, si lo vemos a la inversa, es el participante quien se convierte en obra, avanzando más allá de su carácter activo para pasar a ser él mismo parte de ella.

---

105 “El Parangolé revela su carácter fundamental de ‘estructura ambiental’, teniendo un núcleo principal: el participante-obra que se separa en ‘participante’ cuando asiste y en ‘obra’ cuando es vista desde afuera en este espacio-tempo ambiental”.

En el momento de la acción con los *parangolés*, los participantes no tenían asignados pasos y coreografías puntuales, así como tampoco se les advertía con precisión lo que ocurriría, lo que debían sentir ni lo que aquello significaba. Es decir que se generan al mismo tiempo dos efectos aparentemente contradictorios. Por un lado, como ya se señaló, la intervención directa de miembros de la comunidad y el público convertido en actor. Pero al mismo tiempo, se produce una distancia entre el artista, la obra y el público, en términos de que no hay indicaciones o explicaciones directas del artista, sino que reina la libertad en la expresión del cuerpo y en la danza, desvinculando cualquier determinación previa. En este sentido, podemos relacionar estas acciones y las analizadas de Pape con la teoría de Rancière (2010) sobre el espectador emancipado. Este se caracteriza por prescindir de las explicaciones y de la búsqueda de generar una conciencia específica por parte los artistas, por cuanto se considera que el público es capaz de significar y comprender por sí mismo. Esta situación se basa, para Rancière, en la igualdad de ambas partes: artista y espectador, dado que este último produce una serie de asociaciones y disociaciones que verifican esa igualdad. Como veremos, estas características podrán identificarse en las propuestas de Pape y Oiticica, pero no tanto en el caso de Vigo, quien en muchos casos creía que las instrucciones –que llamó “clavesmínimas” (Vigo, 1970a, p. 1)- eran necesarias para la concreción de la obra, aunque siempre quedaban aspectos ligados a la interpretación y acción del participante. Por otro lado, así como Pape había concebido la posibilidad de que los participantes reprodujeran las obras, Oiticica coincidió con ella en que cada uno podía construir su propio *parangolé* sin indicaciones precisas, ampliando los niveles de libertad y dejando de lado la necesidad de explicación. En esto se relaciona con lo que Rancière (2010) sostiene respecto de que la explicación en el arte (como en la educación) limita, jerarquiza, desestima la igualdad. La relación del arte con la libertad, como dijimos, para Oiticica era fundamental. Así, decía que para producir los *parangolés* tuvo que pasar primero por la experiencia de ser *passista* de la *escola* de la Mangueira, donde la improvisación sin reglas previas era una parte fundamental del baile.

En los *parangolés*, además, aparece el problema de la autonomía del arte, en tanto hay una indefinición respecto de la práctica como acción específica y separada del resto del mundo no-artístico. Esto se refiere a que, por un lado, la danza a la que se apelaba podía ejecutarse de diversos modos y con total libertad, y, por otro, a que era frecuente que grupos de personas se reuniesen a bailar (más allá de la propuesta artística de Oiticica). Esto implicaba en los *parangolés* la existencia de contornos lábiles que conformaban una “zona de indiscernibilidad”, para utilizar una expresión de Laddaga (2006, p. 154) y retomar la idea de *campo de reverberación*. Teniendo en cuenta el carácter vanguardista del artista –y recordando lo señalado respecto de las vanguardias de la época en el apartado teórico- esto se liga con el intento de superar dos divisiones: las que existían entre las disciplinas artísticas, al menos en su forma tradicional, y las que separaban arte y vida. Esta combinación produce la indiscernibilidad entre el adentro y el afuera del arte, entre la propuesta de Oiticica y una reunión festiva, entre el público y la colectividad, provocando un *campo de reverberación*. Sin embargo, como se verá más adelante, esto no significaba una fusión total, sino que presupone la diferenciación de sujetos y posiciones para poder, a partir de ahí, operar igualitaria o democráticamente a través del arte.



La relación de Oiticica con la comunidad se expresó, además, a través de los *penetráveis*, construcciones que se vinculaban con las formas arquitectónicas de las favelas y el particular modo en que sus habitantes construían sus propias casas con restos y desechos. En los *penetráveis*, el espectador, convertido en participante, literalmente penetraba en la estructura de la obra, cabinas conformadas por placas coloridas y dispuestas en el espacio, en general, de forma laberíntica (Imagen 2). La finalidad que perseguía el artista era generar experiencias nuevas que apelaran tanto a lo espacial y al color, como a las sensaciones que estas formas podían provocar al ingresar y deambular en ellas. Según Oiticica, “No penetrável, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é colocado no centro da mesma”<sup>106</sup> (Salomão, 2003, p. 35).



Imagen 2. Hélio Oiticica, Nildo da Mangureira com Parangolé P15  
Capa 11 – “Incorporo a revolta”, 1967  
Foto: Claudio Oiticica cedida por César Oiticica

<sup>106</sup> “En el ‘penetrável’, decididamente, la relación entre el espectador y la estructura-color se da en una integración completa, ya que virtualmente es colocado en el propio centro de la misma”.



La arquitectura de los *penetráveis*, que en su aspecto geométrico recuerdan la matriz neoconcreta de Oiticica, provoca una deslocalización al tomar de la favela su forma para convertirla en obra de arte, en acción, en circulación. Al mismo tiempo, la idea de estar rodeado y vivir el volumen del color constituía, para el artista, parte central de la experiencia. Oiticica ubicaba los *penetráveis* tanto en espacios públicos como en instituciones artísticas, dejando de lado la oposición dicotómica entre ambos sitios que caracterizó algunos planteos vanguardistas.<sup>107</sup> La forma laberíntica de las calles de las favelas, la ubicación desordenada de sus casas y el uso de colores vibrantes forman un todo tangible y transitable que pasa a los *penetráveis*. Sin embargo, no lo hace en la forma del realismo, en la representación mimética, sino en la construcción de nuevos artefactos que permiten e invitan a la propia experiencia en el interior de los mismos. Una vez más, la vinculación entre arte y vida aparece con fuerza, permeada por la matriz de la experimentación.

Cuando en 1979 se le preguntó a Oiticica sobre la relación entre sus experiencias rupturistas con respecto a los códigos establecidos del arte y la política, el artista sostuvo que hacer ese tipo de experiencias “sempre é uma atuação política”, en tanto el arte experimental lo que propone es cambiar y “uma proposta de mudança das coisas sempre tem um caráter político”<sup>108</sup> (Pereira et al., 1980, p. 142). El artista cuenta que pasó por una paulatina desintegración de la pintura en el espacio, durante la cual la pintura se completaría no tanto en la superficie, sino en su “profunda integridade”, en una íntima relación con la arquitectura (Oiticica en Berenstein Jacques, 2001, p. 68). Los *penetráveis* formaron parte de ese proceso, a través de la recreación de la arquitectura pero en un espacio y un tiempo estéticos. Además, en algunos casos, los que ingresaban podían modificar la ubicación de las placas, produciendo su propio camino laberíntico. Estas cabinas están, al mismo tiempo, vinculadas con la vida de las favelas, así como con la transformación de las formas artísticas –en términos de ruptura con los antiguos cánones- y una idea general de cambio artístico cuyo carácter político no apela a la concepción de un mensaje directo para el cambio de conciencia. En una entrevista que Pape realizó a Oiticica luego de su estadía en New York, el artista sostuvo que

Antes havia a separação entre o coletivo e a arte, agora, há uma emergência do coletivo, ele emerge, mas a gente faz parte dele. (...) Agora, nesta fase de transição, em que o coletivo emerge, nós também fazemos parte do processo. Algumas pessoas continuam na posição anterior, em que o artista

---

<sup>107</sup> Como sucedió con tantos otros artistas, incluido Vigo, la ruptura con las instituciones artísticas fue parcial. Oiticica tuvo su enfrentamiento con el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a partir del rechazo que produjo su participación en Opinião 65 con la *escola de samba Mangueira*, quienes fueron impedidos de entrar, sin embargo, al año siguiente participó de Opinião 66 y Nova Objetividade Brasileira, así como en 1969, realizó en Whitechapel Gallery (Londres) su proyecto *Eden*.

<sup>108</sup> “siempre es una actuación política”, en tanto el arte experimental lo que propone es cambiar y “una propuesta de cambio de las cosas siempre tiene un carácter político”.

estava separado do coletivo. Isto é um processo social, ético, todos fazendo parte de um mesmo processo<sup>109</sup> (Pape y Oiticica, 1978, p. 44).

Esta forma de referirse a lo colectivo como parte esencial de la obra en tanto proceso, señala la importancia de la expansión del arte no solo a otros espacios –como la favela-, sino también en términos de avance sobre lo social. Ambas cuestiones –lo espacial y lo colectivo- forman parte de esa ampliación que puede pensarse bajo la idea de *reverberación*.

Edgardo Antonio Vigo, a pesar de encontrarse en otro país y de haber tenido escasos contactos con Oiticica y Pape –aunque sí mantuvo una estrecha relación con el concretismo brasileño-, tiene importantes coincidencias con las concepciones sobre el arte, el lugar del espectador y del autor que venimos analizando. Vigo fue, como Oiticica y Pape, un neovanguardista que construyó un programa sostenido sobre la idea de la ruptura con las tradiciones artísticas y académicas. Además de producir objetos, proponer acciones y componer poesías visuales, editó revistas y teorizó sobre el arte y los cambios que consideraba necesarios. Nutrido por concepciones dadaístas, pero también surrealistas, concretistas y conceptualistas –entre otras- propuso, como los brasileños, la participación del espectador y su involucramiento con el espacio, atravesado por ideas críticas respecto del orden social y represivo.

En cuanto a la participación, el ejemplo de los títulos que puso a una exposición y a una obra, nos ayudarán a comprender el lugar central que ocupó para Vigo esa idea: “Proposiciones a realizar” e “Historietas para armar”. La primera fue una exposición organizada en 1971 por Vigo, Elena Pelli y Clemente Padín y auspiciada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Allí las propuestas se desarrollaron en sintonía con la idea del poema proceso –donde el poema estaba en permanente realización- y giraron alrededor de la idea de participación activa del público. El segundo, es el nombre de una de sus obras que dejaban del lado del receptor la función activa de terminar de generar una historieta en base a plantillas entregadas en un sobre, junto con las “clavesmínimas”. Ambas –la exposición y la obra- dan cuenta del énfasis puesto en la posición activa del espectador, sin embargo, es necesario destacar aquí una diferencia con Pape y Oiticica: las “clavesmínimas” eran instrucciones que Vigo producía para cada obra participativa y, según afirmó, servían “para desencadenar una real participación” (Vigo, 1970a, p. 1). En algunos casos, como en el de las “Historietas para armar”, estas claves contemplaban la posibilidad no sólo de construcción, sino también de destrucción de la obra. Aun cuando se presentasen como abiertas a la decisión del receptor y Vigo considerase también la posibilidad de su apartamiento total de ellas, la incorporación de estas indicaciones lo diferencian de Pape y Oiticica, ambos más dispuestos a otorgar libertad total de acción.

---

<sup>109</sup> “Antes había una separación entre lo colectivo y el arte, ahora, hay una emergencia de lo colectivo, este emerge, formamos parte de él. (...) Ahora, en esta fase de transición en que lo colectivo emerge, nosotros también formamos parte del proceso. Algunas personas continúan en la posición anterior, en que el artista estaba separado del colectivo. Esto es un proceso social, ético, todos formando parte de un mismo proceso”.

Por otro lado, en “La calle: escenario del arte actual” (1971) Vigo resumió algunas ideas vertidas en otros ensayos propios y reflexionó a partir de la propia experiencia generada por sus propuestas de acción en el espacio público. Comienza por un tópico de la época al criticar los museos y las galerías como espacios de exposición, en tanto sostiene que se debe pasar de la exposición a la “presentación”, es decir a un tipo de práctica en que el tiempo y el espacio puedan modificar la obra, en íntima relación con ella. En ese marco, Vigo analiza la utilización de la calle como espacio de presentación y acción, y expresa que “el arte debe dar una respuesta para que esa calle sea asimilada, vivida interiormente, co-tejada, propuesta, cambiante, vivenciada”. Además, afirma que con el objetivo de “quebrar lo heredado”, se da lugar al “espacio real, abierto, cotidiano” (Vigo, 1971, s.p.), donde la importancia de la tradición es cuestionada y la apertura a nuevas formas expresivas, participativas y en espacios diversos es la clave de la producción artística. Sin bien, tal como señalábamos en el caso de Oiticica, Vigo cuestionó fuertemente las instituciones artísticas, no renunció en forma definitiva, sino que mantuvo con ellas diversas relaciones que implicaban tanto la crítica como la organización y participación en exposiciones. El salto que propuso en 1968 a través del primer *señalamiento* en el espacio público, marcó, de todos modos, una nueva forma de concebir el arte en relación con su emplazamiento espacial.

Otra de las propuestas participativas de Vigo, es el *Señalamiento IV*, denominado *Poema demagógico*, realizado repetidas veces entre 1969 y 1971. Los *señalamientos* eran acciones o presentaciones que destacaban un hecho, un objeto o un lugar, algunos se realizaban en el espacio público (plazas, zoológico, calles, entre otros) y otros en la intimidad de la casa del artista (Bugnone, 2017). El *Señalamiento IV* se presentó en diferentes oportunidades, manteniendo la misma estructura aunque con pequeñas diferencias. El que analizaremos aquí, se desarrolló en la calle. Es clave recordar que en esos años había en Argentina una dictadura militar y que, por ello, tanto el voto como las reuniones en el espacio público estaban prohibidos. En ese contexto, el *Poema demagógico* era una propuesta participativa para “armar” una poesía y realizar un voto con ella. Con ese objetivo había invitado al público a través del diario local, también por medio un cartel colocado en la calle y de invitaciones personales, para que concurriese a una boutique de ropa de La Plata. En la nota de invitación publicada en el diario, Vigo sostenía que abandonaría la forma de exposición para “abrir la obra a referencias de un público no habitual ni preparado, utilizando como medio un ‘habitat’ no tradicional” (El día, 1970, s.p.). Una vez allí, los transeúntes y los concurrentes podían emitir un voto que consistía en una “poesía armada” por ellos mismos e introducirlo en la urna construida por el artista. La parte superior de la urna podía intercambiarse entre diversos modelos y en este caso, Vigo seleccionó el orificio circular que llamó “urna erótica” (Imagen 3). Así, este artista no solo daba lugar a la participación en la votación, sino que, además, utilizando un medio de comunicación de masas como el diario, las invitaciones y el cartel en la calle, ampliaba la convocatoria hacia desconocidos y nuevos concurrentes, formando un *campo de reverberación* de la práctica artística.



Imagen 3. Vigo, Edgardo. Señalamiento IV, 1970.  
Foto: cedida por el Centro de Arte Experimental Vigo

De este modo, mientras la dictadura prohibía el derecho al voto, el artista utilizaba en el espacio público el significativo “armada”, que, por un lado, podía hacer referencia al hecho de que cada uno producía o armaba su propia obra, y por otro, empleaba un término caro al lenguaje usual de la lucha revolucionaria de la época. Es decir, el participante “armaba” su poesía y votaba, al mismo tiempo que su poesía estaba “armada” para rechazar al gobierno dictatorial. Si bien a primera vista el *señalamiento* tiene un carácter lúdico, a través del juego, la imaginación para inventar una poesía y la acción ficticia del voto, la creatividad se encuentra imbricada con una significación política innegable, aunque no explícita (Imagen 4). Al sumar a ello que esta acción se realizaba en la calle, lo político de la práctica adquiere un sentido distinto del que podría tener al interior de una institución artística. De esta manera, el *campo de reverberación* implicaba también una extensión política hacia lo social más general, desbordando el ámbito artístico. Si, como se dijo, el espacio público es una construcción social cuya politicidad se pone en juego con las prácticas que intervienen no solo sobre su aspecto físico, administrativo y reglamentario, sino también sobre su significación, su construcción simbólica y social, accio-

nes como las de Vigo pueden pensarse en función de los modos en que contribuyen a provocar una disrupción en las coordenadas de la organización espacial que regulan sus usos ordinarios, apropiados y permitidos. Esto se relaciona con las nuevas configuraciones del espacio que puede provocar el régimen estético, en tanto “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2005, p. 13). Así, en el marco de la dictadura, provocar una votación –aun lúdica, artística o irónica- en la vereda de un local comercial, en cuyo interior se exponían obras de Vigo, estando prohibidas tanto la votación como la reunión de personas en los espacios públicos, contribuye a la conformación de nuevo espacio disruptivo, crítico, en tanto interviene en una repartición crítica de espacios y tiempos.

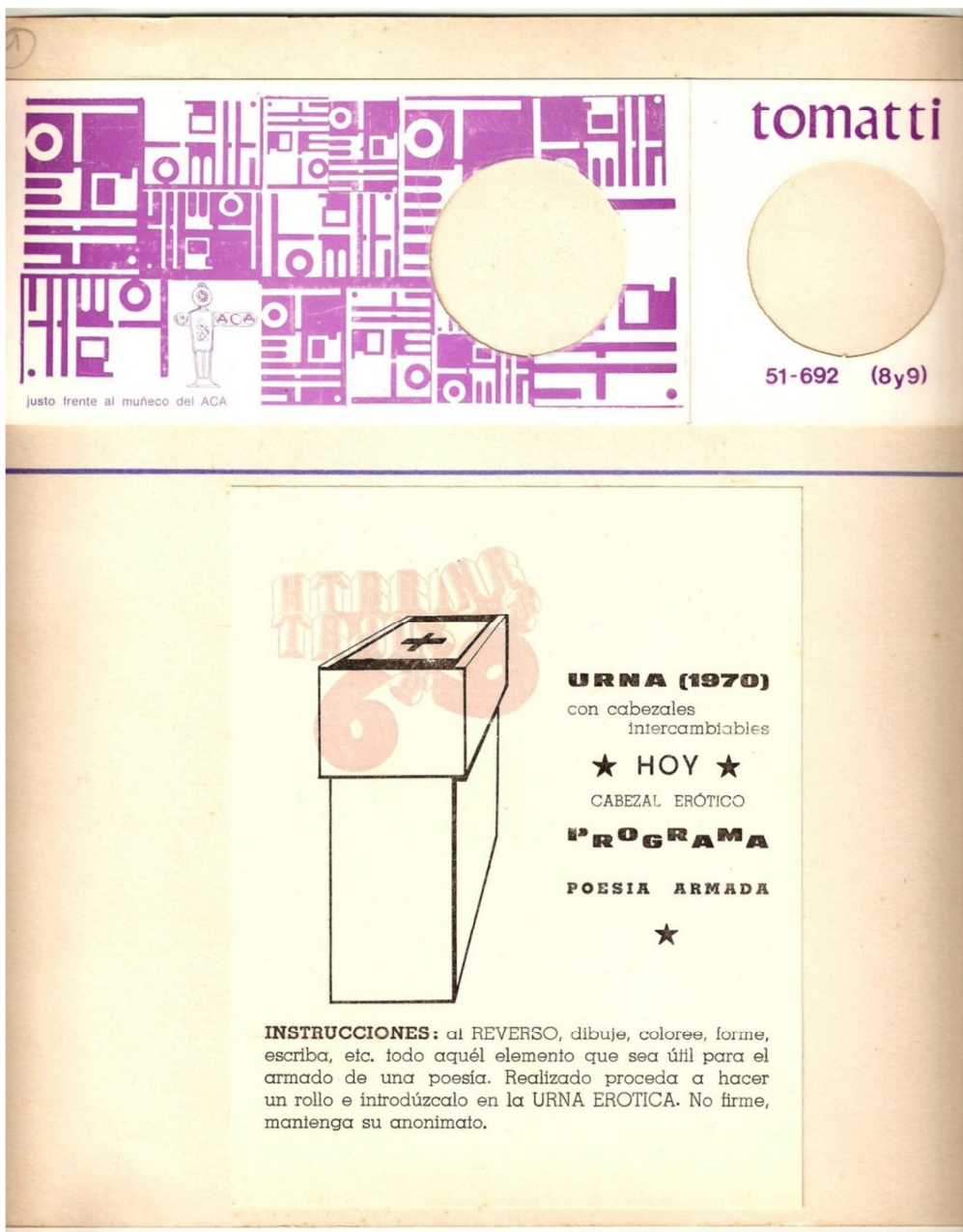


Imagen 4. Vigo, Edgardo. Invitación e Instrucciones del Señalamiento IV, 1970.  
Foto: cedida por el Centro de Arte Experimental Vigo

En una nota publicada posteriormente a la realización de este *señalamiento*, Vigo (Ritmo, 1970) hizo hincapié en el lugar central que daba a la participación y en la idea de reemplazar la “obra” por el “acto”; asimismo, expresó que debía abandonarse la “exposición” y suplantarla por la “presentación”. En uno de los textos clave para comprender la teoría que sustentaba las propuestas participativas de Vigo, “De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar”, afirmaba que se trataba de

el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla *construya un poema* que llegará a convertirse en ‘su’ poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la *idea-revulsivo*, nos pone delante de la idea de un ‘creador’ y no de un ‘consumidor’” (Vigo, 1970b, s.p.).

En estos, como en otros textos, vemos que Vigo tenía concepciones similares a las de Pape y Oiticica, dado que destacaba la importancia de la comunicación, la relación de arte y vida y la centralidad de un “arte libre”, no encasillado en parámetros tradicionales, especialmente en cuanto a la función del artista, la obra y el espectador, así como el repudio a la división clásica de las Bellas Artes y sus lugares habituales de circulación y consagración.

En 1972 el canadiense Andrew Suknaski creó la propuesta *Barrilete / Poema para realizar en tres países*, por la que él mismo en Vancouver, Pedro Xisto en Tokio y Vigo en La Plata, remontarían un barrilete el día domingo 24 de diciembre de 1972 a la misma hora, según sus husos horarios. De acuerdo con el diario platense, los barriletes forman el poema visual con la palabra “pena”, refiriéndose a la situación actual del mundo. Así, Vigo colocaba la *p* y la *n*, Suknaski la *a* y Xisto la *e* (*El Día*, 22/12/72). Sin embargo, Vigo decidió modificar la propuesta ya que agregó dos globos inflados con helio y un sobre plástico que contenía una ficha. Así, el barrilete montado por Vigo, además de las letras acordadas con los otros artistas, contenía un texto en el que explicaba la propuesta de remontar el barrilete y mencionaba que su creador era Suknaski, adjuntando además dos recortes de diarios: “El barrilete de Vigo”, publicado en *El Argentino* (23/12/1972) y “La Plata participará de una experiencia el domingo: significado”, en *El Día*, (22/12/1972) sobre su realización. Agregó en el sobre un tarjetón donde solicitaba que quien recibiera el barrilete completara los datos personales y solicitaba enviarlo devuelta a Vigo. Allí dice: “lo que se pretende es que el receptor del presente luego de llenar los tarjetones que contiene cada sobre con los datos ahí pedidos, proceda a remitir conjuntamente cada uno de los sobres con cada uno de los tarjetones”, y finaliza: “esa certificación es importante porque es el *fundamento* de la experiencia”. Pide, además, si es posible “documentar” por medio de fotografías y otros medios el lugar en que se ha encontrado (Vigo, *Biopsia* 1972) (imagen 5).



PARA EL QUE LO RECIBA

Lo que has encontrado es una experiencia propuesta por ANDREW SUKNASKI de Canadá y que consiste en tres actos alejados geográficamente pero unidos por una idea. El BARRILETE/POEMA que ves es uno de los tres lanzados respectivamente por el ciudadano en VANCOUVER (Canadá), PEDRO XISTO (poeta brasilero) en TOKIO (Japón) y por EDGARDO-ANTONIO VIGO, en La Plata (Argentina), la idea está explicitada en los dos recortes de diarios y lo que se pretende que el receptor del presente luego de llenar los tarjetones que contiene cada sobre con los datos ahí pedidos, proceda a remitir conjuntamente cada uno de los sobres con cada uno de los tarjetones, esa certificación es importante porque es el FUNDAMENTO de la experiencia. Si el lugar encontrado se podría documentar ( fotografía, etc. ) sería mejor. PARA EL QUE LO RECIBA muchas gracias

ANDREW SUKNASKI ( Canadá )

PEDRO XISTO ( Japón )

EDGARDO-ANTONIO VIGO ( Argentina )

VIA AEREA

EDGARDO-ANTONIO VIGO  
CASILLA DE CORREO 264  
LA PLATA  
PROVINCIA DE BUENOS AIRES  
REPUBLICA ARGENTINA \*\*

REMITTE: -

CERTIFICO POR LA PRESENTE QUE YO :.....  
domiciliado en calle :..... de la localidad de :.....  
..... Provincia :..... País :..... con  
documento de identidad n° :..... HE HALLADO el  
" POEMA/BARRILETE PARA REALIZAR EN TRES PAISES "  
remontado el día 24 de diciembre de 1972 a las 5 de la mañana por EDGARDO-ANTONIO VIGO en la Ciudad de La Plata, en el LUGAR DENOMINADO :.....  
de :..... EL DIA..... DEL MES DE..... DE 197...  
A LAS..... HORAS ( aprox. ). CONSTE.-

.....  
F I R M A

Imagen 5. Vigo, Edgardo. Barrilete / Poema para realizar en tres países. Sobre y tarjeta, 1972.  
Foto: cedida por el Centro de Arte Experimental Vigo

En este caso, la participación más que sugerida, está expresamente declarada en el texto de invitación. Se le solicita al receptor que actúe, ya no corporalmente, sino en función de una participación más ligada a lo documental y se promueve, además, el contacto con el artista a través del envío postal. Aparecen aquí dos cuestiones: por un lado, la idea de que la participación debía estar contenida en indicaciones explícitas, lo que establece un marco determinado y menos libre para la respuesta del receptor; por otro lado, la utilización de un lenguaje vinculado con el género de escritura judicial, frecuente en los trabajos de Vigo. A estas características, se suma que la idea del barrilete –generada por Suknaski– implica necesariamente la utilización del espacio público como medio propicio para su realización, intentando garantizar su llegada al público más diverso, fuera del ámbito artístico. Asimismo, la difusión de la invitación que realizó Vigo en los diarios, aumentaría las posibilidades de asistencia al promocionar la acción a través de medios de comunicación de amplia circulación local. Finalmente, se destaca que la sumatoria de las letras que Suknaski ideó y trasladó a los tres barriletes, se refería a la triste situación del mundo al mismo tiempo que se contradecía con el medio de transporte de las letras, en tanto el barrilete, más que a tristeza, evoca al juego infantil y a la diversión. El canadiense era un poeta que pertenecía a la escena de vanguardia de la *prairie poetry* y editaba, además, la revista *Elfin Plot* –en la que Vigo publicó algunos trabajos–. Suknaski colocaba números de su revista en tubos vacíos de cigarrillos y la ponía a flotar en el río North Saskatchewan, así como en otras ocasiones ubicaba poesías en barriletes y velas (Grekul, 2005). La circulación de la poesía por vías novedosas, así como la concepción de obra efímera, estaban en la base de estas acciones. Estas coincidencias, además de una mirada crítica sobre el mundo, posiblemente hayan estimulado a Vigo a formar parte de este proyecto.

## Recursos y derivaciones de la participación

Como recapitulación de lo anterior, observamos que la participación del espectador se basa, en general, en un primer contacto sensible con la materia o el objeto artístico. Éste puede ser tanto una tarjeta, una caja, telas, capas, paneles, entre otros materiales, que, al tomar contacto con el espectador, tienda a generar algún tipo de atracción o invitación a la acción. Esto se da en consonancia con una de las ideas en que se basaban los artistas de la época: que el público al actuar crea. Así, comparativamente vemos que Oiticica ofrece elementos que incitan tanto la vista –por el uso de colores vibrantes– como el cuerpo –por la introducción en las diferentes cajas, recipientes o estructuras ambientales. En los trabajos de Vigo, la implicación con el público se dirige a la participación corporal y a la intelectual, proponiendo, por ejemplo, un tipo de obras que provoquen desconcierto, extrañeza, desorientación, así como un tipo de respuesta intelectual. Pape se ha centrado en la experimentación sensorial y de carácter colectivo. Vigo, Pape y Oiticica coinciden en que el artista, más que exponer un saber especializado, se involucra, se expone a sí mismo en el tejido de lazos con los otros.



En cuanto a las experimentaciones que componen estas propuestas, puede verse que aparece la posibilidad de pasar por un *proceso de trance*, en el sentido que le da la etimología, como transitar o transportarse, traspasar fronteras: Pape lo hace a través del contacto con los sabores y colores en *Roda dos prazeres*, el instante de la salida o el nacimiento como ruptura en *Ovo*, la vivencia colectiva y urbana en *Divisor*; por su lado, Oiticica mueve al trance en los *parangolés* al activar el baile, el cuerpo y la sensualidad, así como en la idea de atravesar una favela inventada en los *penetráveis*; finalmente, Vigo hace lo propio con el placer de pasar por lo prohibido y con la ficción de cumplir un anhelo pero revestido de artísticidad en el *Señalamiento IV*, así como el trance de encontrar un barrilete con letras e invitaciones para ponerse en contacto con tres artistas del mundo en *Barrilete / Poema para realizar en tres países*.

Al cotejar las propuestas, podemos señalar esquemáticamente el tipo de participación esperada por cada uno de los tres artistas en dos modalidades: un tipo de acción que se concrete en el marco de la obra (aún cuando sus efectos más allá de éste sean indeterminables) y un tipo de acción física o intelectual que exceda a la obra y se proyecte hacia el ámbito extra-artístico. Sabemos también que alguna de las formas participativas propuestas por los artistas fueron colectivas y otras individuales, aunque todas ellas implicaron una vinculación con el medio social. La apelación a un sujeto colectivo, que pueda moverse en conjunto y teniendo en cuenta cada una de sus partes, está en la base de algunos trabajos de Pape y Oiticica, cualidad no siempre presente en las obras de Vigo.

Otra diferencia que señalamos es que los dos primeros mantenían un interés en el uso del color, fruto de su raíz neoconcreta, en cambio Vigo se especializaba en la producción delicada y artesanal, sin poner el foco en los colores. Una cuestión a destacar es que en los casos que hemos visto Pape y Oiticica realizan un llamamiento a la experiencia sensible y corporal, y Vigo, a la acción poética. En los tres observamos la coincidencia de la apelación a imaginación como matriz productora de la acción del público. En el caso de Pape, este recurso está más asociado a una acción física e interpretación de la misma; en el caso de Oiticica, vinculado, además, al baile; en el de Vigo, la experiencia se relaciona con lo poético, aunque en otros casos no analizados aquí, apela a la experimentación con partes del cuerpo, tanto como a la ironización y al desconcierto (Bugnone, 2017). Por otro lado, una convergencia entre los tres artistas es que trabajaban sobre la incertidumbre de los espectadores frente a la obra, pretendían combinar la creatividad, la confusión o el desasosiego, activar el cambio que implicara pasar de la quietud a la intranquilidad, de la serenidad de la contemplación al involucramiento del cuerpo, los sentidos y el movimiento. El juego, el estímulo sensible a través de lo lúdico o la broma, también formaban parte de un conjunto de herramientas disponibles para generar la participación.

Los discursos y prácticas que incluyen estas propuestas participativas de Pape, Oiticica y Vigo y su intervención en “la gran empresa crítica del arte moderno” (Laddaga, 2006, p. 67), comprenden una politicidad basada tanto en la crítica a las jerarquías, limitaciones y represiones –dentro y fuera de la producción artística- como en el sustento de un ideal democratizador, en cuanto abren a la posibilidad de que cualquier persona participe, interprete, active y replique

estas acciones artísticas. Para ello, con diversas estrategias, plantean enlazarse con la comunidad. Esto significa, en primer lugar, un cuestionamiento a la jerarquización entre artista y público –donde el primero se encontraría siempre en una posición superior respecto del segundo-, en tanto al convocar a la participación de cualquier persona, el artista dejaría de ocupar el lugar supremo de creador único. Las obras, además, se caracterizan por la posibilidad de ser reproducidas, dado que cada uno puede convertirse en artista, lo cual conlleva un efecto multiplicador. Como sostiene Laddaga (2006), se produjo un cambio a partir del cual los artistas comenzaron a

concebirse más bien como originadores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos (p. 43).

En segundo lugar, significa una apertura a la participación de sujetos provenientes de diversos sectores sociales y culturales, no siempre elitistas, ilustrados o formados como público culto, e independientemente de su clase social. Todo ello, como mencionamos antes, se daba en el particular contexto dictatorial, con las consecuentes respuestas y resistencias populares y en el marco del auge de la idea de revolución, situaciones que formaban parte del clima cultural de la época y que estos artistas contribuyeron a construir desde sus ámbitos específicos. Estas dos dimensiones de la politicidad de estas prácticas en tanto proyecto democratizador, pueden pensarse bajo la idea de un *campo de reverberación*, en tanto se vinculan directamente en la idea de una dispersión y una circulación de formas artísticas más allá de sus ámbitos específicos y de las posiciones tradicionalmente impuestas al artista y al público.

En las poéticas de Vigo, Oiticica y Pape, vemos una invitación a vivenciar, imaginar o proponer otros mundos posibles, realidades-irreales donde se combinen sujeto y mundo, artista y comunidad, espectador y experiencia artística, a través de una vitalidad punzante sobre el orden de las cosas. Estas obras quieren potenciar la producción de sentido en los cortes, vacíos, interrupciones que se producen en el normal transcurrir del mundo a través de propuestas estéticas particulares: microacontecimientos o momentos de verdad que se mueven en la estela de una configuración artística mayor (Badiou, 2009). Se trata, entonces, de obras inacabadas, en tanto es su imposibilidad de ser entidades completas y cerradas la que concita, a través de una invitación explícita, algún tipo de actividad por parte del espectador. Es decir, aún cuando toda obra de arte se presente como abierta (Eco, 1992) por tener un contenido inacabable en términos de interpretaciones posibles, en estos casos, se trata de obras expresamente producidas para ser activadas por el espectador, donde la indeterminación juega un papel fundamental.

Como ya señalamos, en muchos casos, las obras de los tres artistas se emplazaban en espacios abiertos y de circulación pública. En cuanto a la ciudad, Pape decía:

fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço. (..) Subindo por um viaduto,

descendo por outro, percebi que minhas idas e vindas pelas ruas eram como uma teia<sup>110</sup> (Machado, 2008, p. 2).

En este sentido, las acciones artísticas participativas de Vigo, Pape y Oiticica en el espacio público comprenden, además de la construcción y la significación de este, un sentido político particular en tanto implican modos de sobresignificar la organización de ese espacio predispuesto por la administración estatal y las reglas generales de organización social, así como nuevas formas de experimentar y ubicar los cuerpos, hacer visibles prácticas disensuales en relación con el orden dominante: incorporar a los sambistas de la favela, realizar una votación en dictadura, conducirse colectiva y lúdicamente por las calles de la ciudad para realizar una experiencia estética, son formas de provocar esa disrupción. De este modo, al realizar estas propuestas, los artistas producían una apropiación, utilización y sobresignificación del espacio público, así como establecían relaciones con los procesos sociales y políticos tanto por la politividad que implicaba intervenir en la repartición y administración de lo sensible, como por la dimensión social de la experiencia artística en el espacio público. En este sentido, Morais, sostiene que en el marco del mencionado Apocalipopótesi, “a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política”<sup>111</sup> (Ribeiro, 2013, p. 342). La conquista de estos espacios fue, para los artistas que analizamos, una de las claves de la intervención del arte en la comunidad. Asimismo, en la propuesta de ocupar los espacios públicos, se ve también una formulación de salida de los límites de las instituciones artísticas, al menos, de los más conservadoras. En el mencionado manifiesto de 1967, los artistas sostenían que

Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão<sup>112</sup> (Dias, 1978, s.p.).

Se presenta, entonces, la idea de que es preciso no solo actuar en la calle, sino también en diversos ámbitos de la vida, incluidas la fábrica y la televisión. Por lo tanto, como en un *campo de reverberación*, se amplía el arco de espacios aptos para intervenir artísticamente con el fin de activar miradas críticas y complejas, entre los que la calle ha sido uno de los más importantes.

Este conjunto de elementos se conjugó, además, con el ideario revolucionario que pretendía cambiar el orden de las cosas por considerarlo injusto. Sin embargo, las formas en que Vigo, Pape y Oiticica llevaron a cabo esas ideas, especialmente la de transformación social, se distanciaron de la senda marcada para el “artista comprometido”, cuyo mandato parecía ser el de ilustrar un proceso político que pasaba por fuera de la producción artística. Vigo (1971) propo-

---

<sup>110</sup> “fui percibiendo un nuevo tipo de relación con el espacio urbano, como si yo fuese una especie de araña tejiendo el espacio. (...) Subiendo por un viaducto, bajando por otro, vi que mis idas y vueltas por las calles eran como una tela”.

<sup>111</sup> “el arte, cuando se lleva a la calle, termina siempre adquiriendo un marco político”.

<sup>112</sup> “Nuestro movimiento, además de dar un sentido cultural al trabajo creativo, adoptará todos los métodos de comunicación con el público, del diario al debate, de la calle al parque, del salón a la fábrica, del panfleto al cine, del transistor a la televisión”.

nía al mismo tiempo que producir arte en la calle, sustituir en el arte la idea de “revolución” por la de “revulsión”, en tanto la libertad de acción e interpretación iba de la mano de un tipo de arte que atacara los límites impuestos sin indicar qué rol específico y de qué modo cada uno debía participar del cambio cultural y social. En el citado manifiesto “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, los brasileños afirmaban que “Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética”<sup>113</sup> (Dias, 1978, s.p.). La idea de “alterar” desde el lenguaje hasta lo subjetivo y lo colectivo, muestra la amplitud y la diversidad de intereses que movían a estos vanguardistas, donde, como se ve, no abandonaban la necesidad de cambiar las formas, así como tampoco la ideología circulante entre los grupos de izquierda. De este modo, sin renunciar a la idea de que a través del arte podían cambiar el orden social, los tres artistas prefirieron un camino artístico donde había múltiples interpretaciones posibles, más que un mensaje claro y directo que señalara el camino a la revolución. Es en este sentido que sostenemos que la indeterminación juega un papel fundamental. Siguiendo a Richard, “el arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera” (2013, p. 156). Además, los tres artistas, cada uno a su modo, permanecieron en la producción artística y creativa, en tanto consideraban que la experimentación y la participación eran algunas de las formas posibles de cambiar el orden de las cosas, excediendo la pura exploración estética para pasar a desbordarla hacia la colectividad. Así como Richard (2013) y Rancière (2010) sostienen que el arte crítico tiene un potencial transformador porque rompe con la representación de los códigos de significación social y con el orden de la sensibilidad –a diferencia del arte político como transmisión de un mensaje directo y pedagógico-, los casos aquí analizados, al tiempo que reniegan de la cadena lineal que va del artista a la obra y de allí al público, con un único sentido que llegaría a destino intacto, abren las posibilidades de creación, amplían el espectro de acción e impulsan una praxis que excede a la lógica de inteligibilidad prevista o prescripta.

En este sentido, la polisemia de las propuestas de estos artistas se relaciona con la concepción de que no se precisa un mensaje único para generar la reacción, el cuestionamiento, el movimiento de cambio. Según Oiticica

a estrutura anterior (...) começa a diluir-se numa outra a que eu chamaria de “aberta”: que não querem exprimir conceitos a priori, (...) não querendo “doutrinar”, mas dar elementos semânticos abertos à imaginação, de modo seco, sintético, e sem dúvida fascinante<sup>114</sup> (Oiticica, 1968, s.p.).

<sup>113</sup> “Nuestra propuesta es múltiple: desde las modificaciones inespecíficas del lenguaje a la invención de nuevos medios capaces de reducir a la máxima objetividad todo lo que deba ser cambiado, de lo subjetivo a lo colectivo, de la visión pragmática a la conciencia dialéctica”.

<sup>114</sup> “la estructura anterior comienza a diluirse en otra que yo llamaría ‘abierta’: que no quieren expresar conceptos a priori, no queriendo ‘adoctrinar’, sino dar elementos semánticos abiertos a la imaginación, de modo seco, sintético y sin duda, fascinante”.

Más tarde, agregó que

quando digo aberta quero de imediato dizer que não importam as ideologias que a geraram, ou as idéias abstratas que não se realizaram como fenômeno na sua feitura: claro que mais aberta serão as que possuírem como ponto de partida uma atitude não-repressiva, isto é, que não se prenda "a priori" a uma "mensagem" qualquer<sup>115</sup> (Oiticica, 1969, p. 70).

Coincidente con estas ideas, Vigo afirmó que “no debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, éste debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser ‘revulsionado’ en forma constante” (1971, s.p.). Esta apelación radical a la abertura de la obra, puede ser explicada en término de lo que Rancière (2007b) dice respecto de la “disyunción radical” entre la intención del artistas y su recepción:

La eficacia estética significa en efecto la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado (...) No ejemplifica ya ninguna fe ni significa ningún valor social. Ya no produce ninguna corrección de las costumbres ni ninguna movilización de los cuerpos. (s.p.)

En la multivocidad de significados atribuibles a cada acción –y más aún en los casos en que las obras que, como vimos, se pueden volver a efectuar sin la presencia del artista- y a través de la puesta en juego de los cuerpos y de los espacios públicos, Oiticica, Pape y Vigo ponen en evidencia el carácter ficcional del orden social. Esto significa, siguiendo a Rancière (2007a, 2010), que un orden es una construcción contingente al que se le pueden oponer dos ficciones: la de la política y la del arte, especialmente en el régimen estético. Ambas pueden provocar un cambio en la distribución de lo sensible, en la ubicación de los cuerpos, las voces, las jerarquías. Así, cuando Oiticica, Pape y Vigo ponen en juego la repartición de lo sensible en cuanto al uso de los cuerpos, los espacios, la imaginación, el intelecto, apelan a provocar una nueva mirada que permita un tipo de división que entre en contradicción con el orden dominante. Esto se refuerza especialmente en los casos aquí estudiados, en tanto las dictaduras de Brasil y Argentina impartían una organización política, social y económica de tipo represiva, lo que incluía los cuerpos y los espacios.

---

<sup>115</sup> “cuando digo abierta, quiero decir directamente que no importan las ideologías que la generan, o las ideas abstractas que no se realizaron como fenómeno en su hechura: claro que serán más abiertas las que tengan como punto de partida una actitud no represiva, es decir, que no se tome ‘a priori’ cualquier mensaje”.

## Arte, comunidad y política: un campo reverberante

Luego de haber visto el conjunto de ideas y prácticas de Pape, Oiticica y Vigo, así como de haber analizado algunas de sus obras participativas, interesa avanzar sobre las relaciones que establecieron entre arte, comunidad y política, que entenderé como un *campo reverberante*, así como señalaré algunas tensiones que se generan en la producción de aquellas relaciones.

Como hemos visto, la presencia del artista y la apelación a la participación producen una combinación en la que si bien el primero se presenta con un peso menor que en la figura clásica del autor –al menos, desde el romanticismo– dando lugar a la emergencia del público como actor, no obstante, se produce una *tensión entre lógicas distintas: la proximidad y la distancia del artista respecto de la obra*. Esta tensión se pone en juego con la idea de que el público pueda reproducir o, más bien, producir nuevamente las acciones inicialmente propuestas por el artista. Como se mencionó antes, Pape expresó este deseo con sus propias palabras, pero circulaba entre los tres artistas la misma idea, como propósito directo o como posibilidad. Así, estas propuestas tienden a provocar un *campo reverberante* que, como en la música, prolongue sus efectos más allá de la acción inicial. Y eso podría decirse en dos sentidos: por un lado, la *reverberación* en la posibilidad de una nueva producción por parte de no artistas; por otro lado, en las derivaciones a otro nivel más general, social, en términos de crítica al sistema social u orden dominante que estos artistas pretendían impulsar a través del arte. Esta idea coincide con lo dicho por Camnitzer (2008), para quien la carga política de la vida latinoamericana de aquella época aparecía en el arte, yendo “más allá del mero reflejo y se sale completamente del campo (...) la actividad [artística] desborda y trata de afectar y cambiar las condiciones políticas” (p. 33) Veamos de qué modo se produce ese *campo reverberante*.

Vigo, Oiticica y Pape compartían con otros artistas el propósito de la disolución de la doble frontera: la que separa y especializa a las disciplinas artísticas y la que distingue las prácticas artísticas de otras no artísticas.<sup>116</sup> Aparece aquí una *tensión: la separación entre las prácticas artísticas y otras que no lo son*. Lo visto hasta aquí no implica suponer una imbricación tal entre arte y vida que queden efectivamente fundidos en una única experiencia, sino que las propuestas participativas presuponen una diferenciación *previa* entre arte, artista y público que permita establecer la particularidad de tal o cual acción como artística y no como una práctica cualquiera de la vida cotidiana para, a partir de allí, establecer los vínculos con la comunidad de un modo difuso o poco específico. Esto es especialmente claro en los casos más extremos, como en los *paragonlés* o en la potencial producción casera de las propuestas de los artistas por parte del público participante. Es decir, en términos de Rancière (2005), las producciones artísticas analizadas forman parte de un régimen de identificación del arte, en tanto se trata de “un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos” (p. 18). En el juego de

---

<sup>116</sup> Este problema resurge la idea de autonomía y el concepto de campo artístico que, sin embargo, no podemos tratar aquí.

autonomía y heteronomía del arte, es decir, entre lo propiamente artístico y todo lo demás, hay un entrecruzamiento por el cual la autonomía del arte implica una esfera que está separada de otras y, al mismo tiempo, los objetos que se producen en esa esfera particular no pueden distinguirse de los de otros espacios (Rancière, 2005). Esta separación entre las prácticas artísticas y otras que no lo son permite pensar en la democratización del arte, no por la total disolución de sus fronteras, sino en la medida en que tratándose de una esfera diferenciada es que pueden estas propuestas participativas extender la exclusividad del rol del artistas hacia los demás: un público lego, la comunidad de una favela, un transeúnte dispuesto a recuperar, aunque lúdicamente, su derecho al voto. En estos casos, como señala Laddaga (2006), la otrora observación silenciosa y retirada por parte del espectador, centrada en una exterioridad entre la expresión artística y la situación en la que se desarrollan la comunicación y las acciones rutinarias, da lugar a otra modalidad donde esa distinción entre productores y espectadores tiende a secundarizarse. Así, en los casos de Vigo, Oiticica y Pape se desdibujan los límites precisos entre artistas y público, y hasta se propone la posibilidad de reproducir experiencias aún en ausencia del artista.

Los casos analizados revelan otra *tensión, la que se da entre lo individual y lo colectivo*. Volviendo a la idea del *Divisor* como trenza, la conexión entre lo fragmentario del agujero individual y lo unificante de la tela, se revela en un conflicto que, aparentemente, podría definirse por la supremacía del conjunto, es decir, aunque haya agujeros vacíos, el conjunto se puede mover, pero no sucede lo mismo a la inversa. A diferencia de este caso, en los *parangolés* la acción de portar la capa es individual, sin embargo, es en el encuentro con otros, con la comunidad en acto, que el *parangolé* cobra significación. En esto se asemejan ambos, pero sin la acción individual, el *parangolé* no existe. En *Barrilete / Poema para realizar en tres países* la idea de “pena” se realiza en relación con el mundo y puede ser pensado también como comunidad, en tanto la experiencia se realizaría simultáneamente en Tokio, Vancouver y La Plata, donde cada receptor interpretaría y elaboraría su propia vinculación entre la idea contenida y su realidad particular. Asimismo, la propuesta de Suknaski de colocar una letra en cada barrilete, implicaría la necesaria reunión imaginaria de las tres localidades para completar el proyecto. El agregado de Vigo, en el que cada uno podría completar una tarjeta, destaca el aspecto individual. En el caso del *Señalamiento IV*, la tensión se resuelve en la acción individual del voto, pero ese sufragio adquiere valor no como acto solitario, sino en tanto una “elección” se compone de varias individualidades. Así, en la propuesta de Vigo, aparece el anhelo no solo del puro acto eleccionario –prohibido por la dictadura–, sino el ansia de la representación de un acto que es significativo de una práctica colectiva. Por otro lado, en estos casos, no aparece la idea de una colectividad esencializada, preexistente y determinada, sino que se construye en el proceso. Esa colectividad imaginada por los artistas se plantea como una oportunidad para llevar a cabo su proyección, al mismo tiempo que el propio público toma cuenta de ello (o lo abandona) y actúa como tal. Estos artistas proponen, entonces, la idea de una *comunidad potencial y ficcional*: potencial porque puede convertirse en actual, más allá de las intenciones del artista pero en relación con su propuesta artística, y ficcional porque, como vimos, puede oponerse a

otra ficción, la del orden de la normalidad que, en los casos estudiados, se trataba de una organización represiva y dictatorial.

En el contexto de movilizaciones sociales y política de la época, guiadas por un horizonte de cambio y cuestionamiento al poder, puede establecerse una analogía, que al mismo tiempo revela una *tensión entre la participación artística del público y la participación política popular*, entre los que se encontraban la juventud militante, los estudiantes, los obreros y otros sectores sociales contestatarios. Esta relación no es exclusiva de Brasil y Argentina, aunque la significación que adquiere en los marcos de las prácticas sociales y políticas de esos países y en la contraposición que se construye respecto de la represión del estado, es tal que puede diferenciarse de otros contextos. Si bien, como decíamos antes, estaba en el horizonte de ideas provocar una revolución política, está claro que no era directamente el objetivo de estos artistas, sino que se daba un modo más complejo que excede a la matriz binaria compromiso/autonomía. Esto significa que las propuestas de participación no se vinculan directamente con la construcción de identidades políticas, no se proponen como un “nosotros” como “formas de enunciación colectiva” (Rancière, 2010, p. 67), tampoco pueden actuar colectivamente como una organización política que se aliste en un proceso político revolucionario. Sin embargo, ese horizonte implicaba la desestructuración de ciertas pautas sociales y culturales a la cual estas propuestas contribuían. Confluyen, entonces, con la construcción de subjetividades –cuya emergencia excede a las prácticas artísticas– que tendían a romper los límites de las prácticas e ideas conservadoras de ambas sociedades, de las instituciones tradicionales, de las relaciones de autoridad y autoritarismo. En lugar de proponer directamente una toma de conciencia, como pretendía el realismo, formaban parte de la preparación de subjetividades movilizadas de la época. En ese cruce de dimensiones, las propuestas participativas analizadas se colocan en la trama de ideas, prácticas y subjetividades tendientes al cuestionamiento del orden social. Los modos específicos que Oiticica, Pape y Vigo encontraron para hacerlo constituyen formas críticas de pensar y actuar que impugnan tanto la esfera de prácticas artísticas tradicionales como algunas características del orden social que entienden como restrictivas, autoritarias o amenazantes. Este doble potencial, de algún modo, se corresponde con la *reverberación* en los dos sentidos mencionados y con la politicidad compleja de estas prácticas artísticas.

## Conclusiones

En este trabajo hemos partido de la pregunta sobre los modos y significados de algunas propuestas artísticas participativas elaboradas por Oiticica, Pape y Vigo, en el particular contexto político y cultural de las décadas de 1960 y 1970 en Brasil y Argentina. Teniendo en cuenta las bases conceptuales que nos ofrecen Rancière, Laddaga y Williams, así como la adopción de una metodología transdisciplinar que parte de la sociología del arte, señalamos el conjunto de ideas que estos artistas sostenían respecto de la obra de arte y el lugar dado al artista y al espectador, cuya mirada crítica tendía a cuestionar los cánones más tradicionales de las artes,



influenciados por las vanguardias históricas y contemporáneas. Destacamos algunas de las características más sobresalientes de la cultura de la época, donde el ánimo contestatario y revolucionario de algunos sectores de la sociedad se expresaba en prácticas de diversa índole, que iban desde la lucha armada hasta la literatura y las artes. Asimismo, en ambos países se sufrían procesos represivos por la presencia de gobiernos dictatoriales que marcaron y fueron una referencia casi irremediable de los artistas críticos.

A partir de este panorama complejo, avanzamos en el análisis de las formas en que los tres artistas pusieron a funcionar un tipo de propuestas en las que el público –convertido en participante creativo- era convocado para producir la obra a través de diversos tipos de acciones. Así, vimos las formas en que *Ovo*, *Divisor* y *Roda dos prazeres* de Pape, los *parangolés* y *penetráveis* de Oiticica, el *Señalamiento IV* de Vigo y en *Barrilete* de Suknaski y Vigo ponen en juego la participación del espectador, especialmente su sensibilidad, su cuerpo, su creatividad y su imaginación, conectando las propuestas con espacios públicos y con la comunidad. Posteriormente, realizamos una comparación entre los casos analizados, marcamos similitudes y diferencias. Consideramos, además, las influencias de los contextos inmediatos –el de la escena artística- y el social más general. Desde allí, aportamos la conclusión de que si bien encontramos algunas diferencias entre los trabajos analizados de Oiticica, Pape y Vigo, aparecen importantes puntos en común. Así, afirmamos que estas propuestas implican una politicidad en tanto producen un cuestionamiento crítico del orden social y asumen un ideal democratizador al establecer una relación entre artista y participante no basada en las jerarquías ni en una noción elitista de arte. Al mismo tiempo, sostuvimos que en el particular contexto dictatorial de ambos países, el emplazamiento de estas obras en espacios públicos hace que las acciones, los participantes, los artistas, la comunidad de la que forman parte participen de la construcción y significación de estos espacios, así como de la asignación de sentidos políticos.

Sin concebir a las producciones artísticas como resultantes de procesos sociales o de clase –visión que hoy resulta anacrónica y determinista- es necesario tener en cuenta los aspectos de lo social que se entrecruzaron con las particulares visiones de los artistas estudiados. Así, el amplio alcance y circulación de la idea de revolución que, desde los sesenta, emergía como una posibilidad, acompañado por el ideal de cambios que parecían necesarios en diversos ámbitos de la vida y que incluían también a las prácticas artísticas, todo ello en un marco específico de dictaduras y represión que azotaban a ambos países, configuraron los aspectos centrales que funcionaron como marco de referencia para los artistas. Al mismo tiempo, y con similar intensidad, se venían produciendo cambios en las prácticas y visiones artísticas, centrados en la forma en que las vanguardias pretendían modificar a la figura del artista, de la obra y del espectador, desdibujando al primero, desacralizando a la segunda y estimulando al tercero.

Vinculado con esto, interpretamos el lugar que estos artistas ocuparon como sujetos críticos, formando parte del ideario revolucionario y contestatario imperante, pero sin asumir como propia la figura del “artista comprometido”, ilustrador de un proceso social y político independiente de las prácticas culturales, sino desde una posición que pretendía cambiar el orden de las cosas a través de las propias prácticas artísticas como disruptivas de los sentidos comunes

y dominantes, dando un lugar a la indeterminación y a la multivocidad en el ejercicio de presiones sobre los límites del orden social.

Las proposiciones de Vigo, Oiticica y Pape pueden concebirse como uno de los momentos de condensación de las discusiones y propósitos de algunos sectores sociales críticos –con toda la amplitud que estos términos permiten– que deseaban la emergencia de nuevas formas de coexistencia. Se integran a una serie de debates e ilusiones, ideologías y utopías presentes en la época. Las anudan, las hacen confluír. Esto implica que no construyen posibilidades desde cero, sino en el entramado de expectativas de cambio que se estaba produciendo simultáneamente en diversos espacios del mundo social y cultural. A pesar de ello, es posible afirmar que son sus prácticas específicas las que mueven de ciertos modos estas esperanzas. La improvisación que cada uno de los tres artistas utilizó a su modo, la construcción de imágenes, narraciones y experiencias que involucrasen simultáneamente a los artistas como ideólogos y al público como actuante, y que afectarían o alterarían sus sentidos, su corporalidad y su imaginación, el reconocimiento y el estímulo a la capacidad de interpretación y elaboración propia, así como la posibilidad de reinención de las acciones en otros espacios y tiempos, confluyen con la sobresignificación de los espacios públicos donde estas propuestas se desarrollaban y, finalmente, con la proyección de una comunidad democrática.

## Referencias

- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arribas, J. I. (s.f.). Campo directo y reverberante. Nivel total de presión sonora. Material de Cátedra, Universidad de Valladolid. Recuperado de [https://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing\\_ond\\_1/trabajos\\_08\\_09/io6/public\\_html/Paginas/campo.html](https://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond_1/trabajos_08_09/io6/public_html/Paginas/campo.html)
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Berenstein Jacques, P. (2001). *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Brett, G. (2000). A lógica da teia. En Lygia Pape (Ed.). *Gávea de Tocaia: Lygia Pape* (pp. 304-14). São Paulo: Cosac & Naify.
- Bugnone, A. (2017). *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia*. La Plata: Malisia.
- Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2016). ¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas. IV Congreso Internacional Artes en Cruce “Constelaciones del sentido, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

- Cocchiarale, F. (1994) Entre o olho e o espírito. En *Projeto Lygia Pape*. Recuperado de <http://lygiapape.org.br/pt/>
- Dias, A. et al. (1978). Declaração de princípios básicos da vanguarda. En: Museu de Arte Brasileira (Ed.) *Objeto de arte: Brasil anos 60* (p. 73). São Paulo: FAAP.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- El Argentino. (23 de diciembre de 1972). El barrilete de Vigo. *El Argentino*, s.p.
- El Día. (14 de marzo de 1970). Edgardo A. Vigo inaugurará hoy una exposición. *El día*, s.p.
- El Día. (22 de diciembre de 1972). La Plata participará de una experiencia el domingo: significado, *El Día*, s.p.
- Freire, C. y Longoni, A. (orgs.) (2009). *Conceptualismos del Sur/Sul*. São Paulo: Annablume.
- Grekul, L. (2005). *Leaving Shadows: Literature in English by Canada's Ukrainians*. Edmonton: University of Alberta.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Machado, V. (2008). Lygia Pape, arte e urbanidade. *Corpocidade - Debates em estética urbana* 1, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Recuperado de <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/VanessaRosaMachado.pdf>
- Nancy, J. L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- Oiticica, H. (1967) Parangolé: da anti-arte as apropriações ambientais de Oiticica. *GAM: Galeria de Arte Moderna*, 6, pp. 27-31.
- Oiticica, H. (26 de septiembre de 1968). A trama de terra que treme. O sentido da vanguarda do grupo baiano. *Correio da Manhã*. Recuperado de <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/verbo-tropicalista/a-trama-da-terra-que-treme>.
- Oiticica, H. (1969). A obra aberta. *Cadernos Brasileiros*, 11 (53), pp. 69-70.
- Oiticica, H. (1983). Bases fundamentais para uma definição do parangolé. *Arte em revista*, 5 (7), pp. 39-44.
- Oiticica, H. (1986). Apocalipopótese. En Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto* (pp.128-130). Rio de Janeiro: Rocco.
- Oiticica, H. (2000). Pape: Ovo. En Lygia Pape (Ed.). *Gávea de Tocaia: Lygia Pape* (p. 300). São Paulo, Cosac e Naify.
- Pape, L. y Oiticica, H. (1978). Fala, Hélio. *Revista de Cultura Vozes*, 5, pp. 43-50.
- Pequeno, F. (2013). *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversas e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Pereira, C. A.; Hollanda, H. Buarque de, Oiticica, H. Hélio Oiticica (1980). Hélio Oiticica. En Carlos Alberto Pereira y Heloisa Buarque de Hollanda (Eds.). *Patrulhas Ideológicas (marca reg.): arte e engajamento em debate* (pp.141-146; 150-152). São Paulo: Brasiliense.
- Plaza, J. (2003). Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS (São Paulo)*, 1(2), 9-29.
- Ramírez, M. C., y Olea, H. (2000). *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, J. (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2007b). Estética y política: las paradojas del arte político. En *Arte y política*. Argentina, Brasil, Chile y España, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/artepltk/textos.html>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ribeiro, M. A. (2013). Entrevista com Frederico Morais 'A arte não pertence a ninguém'. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, 20(1), 336-351.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Risério, Antonio (1995). *Avant-arde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi.
- Ritmo. (1970). Arte, Boutique y Votos, *Ritmo*, 7,s.p.
- Salomão, W. (2003). *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.
- Small, I. V. (2016). *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Soares Berclaz, A. P. (2001). Antonio Dias e Lygia Pape, um paralelo. Segunda Edição do Curso de Especialização em Linguagens Plásticas Contemporâneas, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Vigo, E. A. (1970a). Comunicado número ciento cincuenta. Caja Biopsia 1970, Serie Documentos Personales de E. A. Vigo, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo.
- Vigo, E. A. (1970b). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero.
- Vigo, E. A. (15 de diciembre de 1968). La revolución en el arte. *El Día*, s.p.
- Vigo, E. A. (1971). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono '71*, be, s.p.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

# CAPITULO 4

## Teatro del Oprimido y Teatro Comunitario argentino: Un análisis comparativo

*Clarisa Inés Fernández*

### Introducción

Las expresiones teatrales latinoamericanas configuran un mapa atravesado por diálogos, reappropriaciones y tensiones. A partir de esta premisa, proponemos reconstruir las vinculaciones históricas que nos permitan realizar un análisis comparativo de las diversas técnicas, tramas organizativas y objetivos entre el Teatro del Oprimido y el fenómeno del Teatro Comunitario Argentino. El primero, nacido en Brasil de la mano de Augusto Boal a principios de los ´70, y elaborado a partir de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire, propone una técnica que busca a través de las dramatizaciones, “desdoblar” al sujeto para que éste pueda observarse a sí mismo en acción, y así lograr reconfigurar los conflictos de su vida cotidiana a partir de la experiencia dramática. Destinado a los sectores marginales de la sociedad, el Teatro del Oprimido genera, al igual que el teatro comunitario, una ruptura entre los actores y los espectadores, pone de relieve lo corporal y lo afectivo.

Por otro lado, el Teatro Comunitario Argentino, nacido en 1983 en el barrio porteño de La Boca, ha logrado expandirse y actualmente existen en el país unos cincuenta grupos. Este teatro plantea quebrar la distancia entre actores y espectadores, elaborando un espacio escénico donde los límites entre la realidad y la ficción son lábiles. A su vez, traza nuevas configuraciones del uso del cuerpo, incorporando dimensiones subjetivas que apelan a lo afectivo como centro. Finalmente, aboga la idea de que toda persona es creativa, y que el arte es un territorio propicio para pensarse individualmente y en comunidad. Ambos fenómenos teatrales poseen especificidades que, abordadas desde un análisis comparativo, potencian la mirada tanto de su relevancia social y política, como histórica.

### Brasil y Argentina, apasionados por el teatro

El vínculo entre los dos movimientos teatrales que nos interesan –Teatro del Oprimido y Teatro Comunitario— es, claramente, construido a los fines de este estudio. Sin embargo, si

contextualizamos el surgimiento del primero en Brasil, y luego continuamos un recorrido histórico hacia la Argentina, en busca del segundo, descubrimos que existen lazos de experiencias, modos de concebir el teatro, marcos políticos y técnicas que están emparentadas. Concretamente, las bases político-ideológicas que propuso el Teatro del Oprimido, tuvieron una relevancia y un impacto tan fuerte en el movimiento teatral latinoamericano –incluso hasta nuestros días– que impregnaron muchos de los fenómenos teatrales de la región. Como inspiración, como horizonte a alcanzar o en forma de *corpus* de premisas que estructuran el acto dramático, la fuerza de la Pedagogía de Paulo Freire, reapropiada por Boal para su propuesta teatral, sigue vigente.

Para poder entender la relevancia del planteo de Boal y su metodología teatral, es preciso señalar la influencia que generó en él el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht<sup>117</sup>. Brecht, quien a su vez había leído el teatro político de Erwin Piscator<sup>118</sup>, fue una de las figuras teatrales más notables del siglo XX, porque su teoría del distanciamiento y del teatro épico constituyeron una novedad política y metodológica indiscutible. Sus postulados apuntaban hacia un teatro no elitista, políticamente comprometido, que evidencia la artificialidad del “aparato artístico” y donde el espectador es llamado a actuar en su realidad material concreta. La idea de un teatro político revolucionario se extendió sobre los países europeos y latinoamericanos, a medida que se fortalecía el accionar de los partidos comunistas, socialistas y anarquistas. El teatro como herramientas pedagógica y órgano de difusión fue ampliamente utilizado por los grupos de *teatro libertario o ácratas*, los que compartieron los postulados de Piscator y crearon producciones teatrales con un objetivo proselitista (Fos, 2009). Las ideas de Piscator y Brecht fueron precursoras de nuevas líneas de pensamiento que las retomaron, transformaron e incorporaron en contextos disímiles (Fernández, 2015).

Augusto Boal nació en 1931 en Río de Janeiro y se recibió de químico a los 21 años. Pero un año después su gusto por el teatro lo llevó a estudiar Arte Dramático en la Universidad de Columbia, donde comenzó una prolífica carrera artística. Allí participó en sesiones del Actor’s Studio y del grupo llamado *Writer’s Group*. Estas prácticas lo marcaron en el momento de unirse al Teatro Arena<sup>119</sup> de São Paulo, del cual fue director desde 1955 hasta 1971. Boal fue el creador de una metodología teatral llamada Teatro del Oprimido, cuyas raíces están embebidas de las influencias de Brecht y de Freire. El director partía de la idea de que existen oprimidos y opresores, y su objetivo era generar, por medio de la transformación del espectador en actor, un proceso a través del cual los oprimidos tomen conciencia de su situación y puedan generar un cambio en sus condiciones reales de vida, liberarse. En 1971 Boal fue apresado por las fuerzas militares de facto, ya que era considerado un activista cultural peligroso para el régimen brasileño. Tras su liberación se exilió en Argentina y luego viajó a Estados Unidos y Europa, donde fue convocado para dictar seminarios sobre el Teatro del Oprimido. En 1986 volvió a

---

117 Bertolt Brecht (1898-1956) fue dramaturgo y poeta alemán, considerado uno de los más importantes del siglo XX. Fue el creador del teatro épico.

118 Erwin Piscator (1893-1966) fue un director y productor teatral alemán y marxista. En sus escritos aparece por primera vez de manera teórica la idea de un teatro político.

119 El Teatro de Arena fue un grupo de teatro creado por Augusto Boal en São Paulo, luego de su viaje a Estados Unidos donde estudió con el *Writer’s Group* en las sesiones del *Actor’s Studio*.

Brasil y continuó su actividad teatral con la Fábrica de Teatro Popular y posteriormente con la fundación del Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (C.T.O-Río). El famoso director tuvo un paso por la política, ya que fue elegido concejal en 1992. Boal falleció el 2 de mayo del 2009 debido a una leucemia.



Imagen 1. Teatro de Arena, 1968.  
Foto: Derly Marques

Ridenti (2009) ubica a la producción del Teatro de Arena dentro de una estructura de sentimiento de la brasileñidad revolucionaria de los años sesenta, en un período que denomina romántico-revolucionario, caracterizado por la voluntad de transformación, la acción para cambiar la Historia y construir el hombre nuevo. Para el autor, esta brasileñidad se forjó durante los años democráticos previos a la dictadura instaurada en Brasil en 1964, y estuvo influenciada tanto por sucesos locales –como la insurgencia de los movimientos de trabajadores rurales– como por acontecimientos internacionales tales como la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana, el contexto de la Guerra Fría y la organización del Tercer Mundo, los movimientos independentistas y anticolonialistas. Por otro lado, las transformaciones de los años sesenta vinculadas a la liberación sexual, la bohemia y el anhelo de la renovación, se articulaban con la aceleración de los procesos de urbanización, el protagonismo de los jóvenes, el crecimiento de las clases medias, entre otros (Ridenti, 2009).

Estos procesos de transformación, también válidos para reconstruir el caso argentino, iluminan el análisis respecto de las condiciones que atravesaban las sociedades que nos interesan al momento del surgimiento del Teatro del Oprimido. Como ya señalamos, la *Pedagogía del*

*Oprimido*<sup>120</sup>, de Paulo Freire, significó uno de los pilares sobre los cuales Boal desarrolló su metodología teatral, considerando que Freire partía de comprender que era necesario pensar una pedagogía para aquellos sectores oprimidos de la sociedad, a través de la cual se pase de una educación bancaria a una dialógica, y donde el educando establezca un nuevo vínculo con el educador basado en la horizontalidad, el respeto a la diversidad y la inclusión de la vida cotidiana en los procesos de aprendizaje. El fin último de Freire era lograr una pedagogía de la liberación, en donde los sujetos tomen conciencia de su situación de oprimidos y generen procesos de transformación sobre sus propias realidades.

Es en esta línea que se pueden pensar los postulados de Augusto Boal, quien parte de una postura marxista, busca llevar los conflictos sociales a la escena, y transportar al teatro las situaciones de *opresión*. En un reciente trabajo titulado *Alcances de la representación en Teatro del Oprimido de adolescentes privados de libertad*, Speranza (2016) afirma que “el Teatro del Oprimido tiene una gran responsabilidad no solo de hacer visibles las situaciones de opresión que pueden pasar inadvertidas, sino especialmente, de no reproducir la opresión responsabilizando a los oprimidos, tomándolos como víctimas o excluidos” (p. 40). Según la autora:

El Teatro del Oprimido comenzó a desarrollarse en la etapa más cruenta de la dictadura brasilera con el Teatro Periodístico (1971). Continuó en los regímenes dictatoriales latinoamericanos y ahí surgieron el Teatro Foro, el Teatro Invisible, el Teatro Imagen (1971-1976). En Europa, de 1976 a 1986, se desarrollaron las técnicas (...) llamadas Arcoíris del Deseo (Boal en Speranza, 2016, p. 42).

A continuación, señalaremos algunos de los rasgos y técnicas del Teatro del Oprimido, reseñados por la autora, que serán de utilidad para luego realizar un análisis comparativo con el teatro comunitario argentino:

- Para el Teatro del Oprimido todos somos actores, sin importar la edad y condición. Se busca así romper con la división social del trabajo dentro del teatro, habilitando que cualquier persona pueda convertirse en actor/actriz.
- Se busca, principalmente, popularizar a las instituciones y las actividades de la vida cotidiana.
- A través de los juegos se exploran los conocimientos respecto de las posibilidades del cuerpo, generando una *reflexión física* sobre uno mismo. Los ejercicios también buscan una “*desmecanización* física, intelectual y emocional para el objetivo último que es el de la emancipación” (Speranza, 2016, p. 43).

---

<sup>120</sup> La Pedagogía del Oprimido es una obra del pedagogo brasilero Paulo Freire, elaborada en la década de 1960, donde plasma su pensamiento respecto de la educación y los procesos de enseñanza-aprendizaje. Este emblemático trabajo plantea una nueva relación entre educador-educando, que se posiciona de manera crítica frente al modelo de la educación bancaria.



- Con el *teatro imagen*, se apela a ciertas técnicas mediante las cuales se utilizan imágenes con el fin de aprovechar su polisemia en la representación y su decodificación según el contexto y la situación particular.
- El *Teatro Foro* es una de las técnicas más conocidas de Boal, en la cual se busca que los espectadores puedan representar ellos mismos las escenas, apuntando a que sean personas que compartan una misma opresión y puedan, a través del teatro, luchar contra una manifestación de esa opresión. La dinámica de la obra es la siguiente: en un primer momento se presenta la obra tradicionalmente, y “luego, un mediador, el *Curirga*, pide a los miembros del público que deben ser personas ligadas a la opresión, que tomen el lugar del protagonista e intenten nuevas alternativas de lucha” (Boal en Speranza, 2016, p. 46). El fin último es que estas escenas de ficción resulten el preludeo de las acciones en el campo de la realidad, aprovechando las herramientas que el mismo espectador-actor ya tiene.

El inicio de la dictadura brasileña en 1964 fue devastadora para las expresiones artísticas e intelectuales del país. Boal fue encarcelado y torturado, exiliado en Argentina en el año 1971, donde produjo muchos de sus textos más comprometidos. Argentina se encontraba en un momento de efervescencia política sumida en fuertes conflictos sociales y políticos, que tuvo su trágico corolario con el inicio de la dictadura cívico militar en 1976. Hacia fines de los sesenta y durante la mitad de la década del setenta surgieron grupos de militancia política peronista, que trabajaban emparentados con la concepción de teatro político de Piscator o Brecht, a partir de la cual el teatro es una herramienta pedagógica para tomar conciencia de la situación de clase y generar un despertar para la acción.

En trabajos anteriores (Fernández, 2013) reconstruimos el contexto artístico argentino de fines de los años sesenta y la década del setenta. Encontramos que es un período de cuestionamiento y modificación del paradigma teatral (Pianca, 1990), cuando la politización se extrapolaba a la vida cotidiana y los grupos teatrales buscaban “concientizar” al público transformando la percepción del espectador. Durante los primeros años de la década del setenta surgieron grupos ligados a la militancia política peronista, experiencias de mimo contemporáneo y teatro participativo, que cuestionaban tanto el rol del arte como las figuras de artista y espectador, al igual que los espacios teatrales tradicionales. Como veremos a continuación, este contexto en el cual Boal llega a Argentina es significativo en cuanto al nivel de recepción que tuvieron sus propuestas, y la posibilidad de encontrar líneas de articulación entre las distintas experiencias teatrales. La propuesta de Boal con su Teatro del Oprimido, adicionó a la perspectiva pedagógica del teatro la vinculación directa con las problemáticas concretas y la participación de la comunidad.

## Años ochenta en Argentina y surgimiento del teatro comunitario local

Con excepción de la experiencia de Teatro Abierto<sup>121</sup>, las expresiones teatrales en Argentina se vieron fuertemente replegadas durante los años de la dictadura (1976-1983). Con el retorno de la democracia al país, el campo de las artes y la cultura vivió una intensa movilización, tanto desde la comunidad como desde la gestión gubernamental de Raúl Alfonsín, quien impulsó una política de fomento y apertura con respecto a la cultura. Pelletieri (1991) afirma que en la segunda mitad de la década de 1980 surgieron varias propuestas estéticas, de las cuales algunas retomaron las tradiciones de los años cincuenta o sesenta y las continuaron, mientras que otras las reanudaron pero las refuncionalizaron a la luz de las nuevas coyunturas políticas y sociales, y otras se encargaron de *parodiar* las viejas formas de representación. Si bien todas ellas respondían a un patrón de ruptura con los modelos sesentistas, los modelos teatrales eran diferentes en cuanto a contenido, puesta en escena, relación con el público y objetivos; como se explicó, diferían principalmente en el modo de pensar la ruptura con el teatro de los sesenta (Fernández, 2013). Particularmente nos interesa destacar que en este período surgen experiencias de teatro callejero y popular que se nuclean en el Movimiento de Teatro Popular (MOTEPPO)<sup>122</sup>, conformado en 1987. Cuando se disolvió el MOTEPPO, en 1991, se formó ENTEPOLA<sup>123</sup> (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano).

El grupo fundador del teatro comunitario argentino fue Catalinas Sur, que surgió en el año 1983, en el barrio porteño de La Boca, cuando un grupo de padres nucleados en la Asociación Mutual de la Escuela N° 8 Carlos Della Pena realizaba trabajos a nivel barrial. Hacia finales de ese año, luego de ser expulsados de la mutual de la escuela por las fuerzas del gobierno de facto, alquilaron un local y posteriormente se mudaron a uno prestado donde dieron talleres. Se convocó a uno de los padres de esa escuela para hacer teatro en la plaza, quien ya tenía trayectoria en el mundo del teatro: se trataba del uruguayo Adhemar Bianchi. El grupo de teatro recién formado, que adoptó el nombre de Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, comenzó a trabajar con vecinos a través de la creación colectiva. Al crearse el MOTEPPO en 1987, Catalinas formó parte de este movimiento, allí tomó contacto con el grupo Los Calandracas, del barrio de Barracas y comenzaron a trabajar de forma conjunta. Los Calandracas —el segundo grupo fundador del teatro comunitario— hicieron su primera aparición en 1988, pero se consolidó en la década del noventa y en 1996 se estableció en un espacio propio del barrio de Barracas; el galpón se bautizó con el nombre de Circuito Cultural Barracas. Los siguientes dos gru-

<sup>121</sup> La experiencia de *Teatro abierto* se originó como movimiento de protesta contra la dictadura, gracias a la iniciativa de un grupo de actores, directores y dramaturgos profesionales, que retomaban los géneros del grotesco, el sainete y el absurdo refuncionalizándolos, y por medio de la metaforización criticaban al contexto de forma oscura e indirecta.

<sup>122</sup> Los grupos que conformaban el MOTEPPO eran la Agrupación Humorística La Tristeza, la compañía teatral el Arco Iris Enojado, el Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablolmundo, la Cooperativa Teatral Rayuela, el Grupo de Teatro Catalinas Sur, el Grupo de Teatro Encuentro, el Grupo La Obra, el Grupo Otra Historia, el Grupo Teatral Dorrego, el Teatro de la Libertad y los Teatros Ambulantes Los Calandracas.

<sup>123</sup> Hoy el ENTEPOLA sigue funcionando, pero se define como Festival Internacional Teatro Comunitario.

pos fueron La murga de la Estación –en Posadas, en 1999- y La murga del monte, de Oberá, en el 2000, ambos de la provincia de Misiones.



Imagen 2. Circuito Cultural Barracas, El casamiento de Anita y Mirko.  
Foto: Mario Siniawski



Imagen 3. Grupo Catalinas Sur, Carpa Quemada.  
Foto: Mario Siniawski

A partir del año 2001 se produjo una multiplicación de grupos en distintas provincias del país, que actualmente alcanza el número aproximado de 50. En el año 2002 se creó la Red Nacional de Teatro Comunitario, a través de la cual los grupos comparten información, problemáticas, experiencias y proyectos. Si bien el componente territorial marca diferencias notables entre los grupos, podemos dar cuenta de una serie de aspectos comunes que delinear cierta especificidad, tanto en las metodologías de creación, como en cuestiones organizativas y de gestión.

## **Características generales del teatro comunitario argentino**

¿De qué hablamos cuando decimos *teatro comunitario*? Los estudios pioneros (Proaño Gómez, 2005, 2006, 2007; Bidegain, 2007) definieron al teatro comunitario como un teatro creado *por y para la comunidad*. Se trata de grupos de vecinos-actores que se reúnen con la intención de crear una obra teatral que cuente la historia de su barrio, pueblo o ciudad. El grupo está coordinado por un director que posee conocimientos profesionales del teatro, mientras que los vecinos-actores, de todas las edades, pueden ser profesionales, trabajadores, comerciantes, estudiantes, etc. Los grupos de teatro comunitario se constituyen con integrantes de diferentes niveles socio-económico —aunque históricamente han sido de clase media— religiones, posturas políticas, etc. Otra característica clave es su carácter territorial, y el trabajo que se realiza a partir de la constitución identitaria local (Fernández, 2013). Los procesos de creación de las obras son colectivos, ya que se realizan a partir del aporte de anécdotas, historias, experiencias y documentos de los vecinos, quienes inician ejercicios de rememoración y debate respecto de la memoria compartida. Luego, el director es el encargado de sintetizar el material y darle forma de dramaturgia, a través de improvisaciones y ensayos. En las instancias creativas es en donde se visualizan procesos más profundos vinculados a la identidad y la memoria del grupo, y se habilita la pregunta por la alteridad.

Paralelamente al momento creativo se generan nuevos espacios de sociabilidad entre los vecinos-actores, donde es fundamental el factor intergeneracional como dispositivo de transmisión de saberes y experiencia pedagógica. Consideramos que uno de los elementos clave en esta práctica es la constitución de un grupo de pertenencia, que promueve hábitos vinculados a la vida familiar y fortalece instancias colectivas de experiencia.

Los grupos de teatro comunitario utilizan en su dramaturgia elementos de distintos géneros teatrales que apelan al humor, como el sainete y el grotesco, combinados con dispositivos escenográficos de la comedia del arte —como los grandes muñecos— y géneros musicales populares, como la murga. Uno de sus rasgos distintivos es la presencia del canto colectivo a lo largo de la obra, y mecanismos de ironía y sátira que metabolizan los conflictos a través de aparatos humorísticos. Raramente aparece el drama y se busca elaborar parlamentos que interpelen desde la identificación de códigos compartidos, de fácil acceso y decodificación. Esto se debe, precisamente, a que el público de estas obras suelen ser los mismos vecinos del barrio.





Imagen 4. Grupo Catalinas Sur, El Fulgor Argentino.  
Foto: Mario Siniawski



Imagen 5. Grupo Catalinas Sur, Carpa quemada.  
Foto: Mario Siniawski

Si bien muchos grupos de teatro comunitario han conseguido alquilar o comprar una sala propia<sup>124</sup>, la mayoría de ellos genera distintas estrategias para conseguir un espacio en donde ensayar y guardar vestuario y utilería. En sus inicios, estos grupos nacieron tomando los espacios públicos, como plazas o calles, y los convirtieron en sus lugares de pertenencia. Incluso muchos grupos continúan realizando funciones y ensayando en espacios públicos. Sin embargo, las cuestiones climáticas y organizativas demandan el acceso a un espacio cerrado donde el grupo pueda lograr un mayor desarrollo artístico, e incluso obtener comodidad para los adultos mayores y los niños. En muchos de los procesos de reapropiación de espacios locales, existieron tensiones entre distintos actores sociales y políticos que disputaban esos espacios, fundamentalmente estaciones de ferrocarril abandonadas, galpones, plazas o escuelas.

Otro actor de gran importancia para entender la dinámica que adquieren estos grupos en sus contextos locales es el poder político, representado principalmente por el Estado en sus diferentes dependencias: municipal, provincial y nacional. Ya sea a partir de programas, subsidios o concursos, e incluso a partir de lazos explícitos con determinadas fuerzas políticas, los grupos de teatro comunitario y el Estado han articulado diversos tipos de vínculos —no exentos de conflictos— donde cada coyuntura política y territorio configura una trayectoria particular.

Como hemos insinuado más arriba, los grupos de teatro comunitario son autogestivos, en tanto no dependen de una institución que los financie, sino que desarrollan, como parte de su actividad, distintas estrategias de gestión que incluyen desde el pago de la gorra en las funciones —es decir, el pago voluntario de los asistentes a una función—, hasta el establecimiento de un bufete popular, el pedido de subsidios, la aplicación en programas estatales y privados, ferias americanas, peñas y kermeses. Los grupos de mayor trayectoria, como Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas, poseen una cartelera permanente de espectáculos, donde el cobro de la entrada es uno de los ingresos fijos de recursos. Estos grupos, de todas formas, han logrado generar una estructura artística que se asemeja a las compañías internacionales, lo cual demandó la creación de una estructura administrativa que regule y organice la actividad cotidiana del grupo.

Debido a la heterogeneidad de los grupos y las diferencias territoriales en donde estos están anclados, las estrategias de autogestión varían, al igual que los objetivos que se propone cada proyecto colectivo. En el caso de los grupos rurales, como el Teatro Comunitario de Rivadavia y General Pico<sup>125</sup> o Patricios Unidos de Pie<sup>126</sup>, las comunidades desarrollan modos de acción que se estructuran en experiencias previas de socialización con la vida ligada al campo y lo que Ratier (2009) llama *cultura rural bonaerense*, que se caracteriza por la preferencia por lo gauchesco, las resonancias folclóricas, la militancia asociativa y la identidad pueblerina. El autor propone también la categoría de *geografía marginal*, para caracterizar los poblados rurales del interior de la Provincia de Buenos Aires, destacando el aislamiento que sufren estas localida-

---

<sup>124</sup> Actualmente solo unos diez grupos, aproximadamente, cuentan con un espacio propio (alquilado o comprado).

<sup>125</sup> El Teatro Comunitario de Rivadavia y de La Pampa está compuesto por vecinos-actores de diversos pueblos rurales del Partido de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires) y de General Pico (Provincia de La Pampa).

<sup>126</sup> Patricios Unidos de Pie es un grupo de teatro comunitario del pueblo de Patricios, ubicado en el Partido de Nueve de Julio, Provincia de Buenos Aires.

des debido a la ausencia de caminos de asfalto –lo que impide su transitabilidad en días de lluvia– el retraso en la instalación de infraestructura edilicia y servicios básicos, como el agua potable y el gas natural. Este conjunto de condiciones nos sitúan en contextos disímiles donde la experiencia del teatro comunitario se convierte, en ciertos casos, en la única expresión artística disponible para los habitantes de la zona. En ese sentido, la relevancia de los grupos como espacios de formación artística, lugar de encuentro y sociabilidad no es equiparable en los distintos territorios en los cuales se desarrolla, sino que generan procesos que, en casos como el del grupo de Rivadavia, logran trascender la actividad artística y se institucionalizan como actor político local (Fernández, 2015). En otros casos, como el de Patricios Unidos de Pie, se fortalecen micro emprendimientos locales basados en el turismo rural y la intervención de los vecinos del pueblo como gestores y/o creadores de estrategias de desarrollo productivo.

Sin embargo, los proyectos que han surgido en estos pueblos a partir de la acción del teatro comunitario, no siempre lograron traspasar los obstáculos, y algunos de ellos se disolvieron por la inconstancia de la participación de los integrantes o por conflictos internos. Los factores que generan perdurabilidad y fortaleza en estos proyectos no poseen un denominador común que permita dar cuenta de un mismo mecanismo en todos los casos, sino que se articulan con particularidades específicas de cada contexto en donde el grupo esté inserto.

## **Teatro del Oprimido y Teatro Comunitario: un análisis comparativo**

Si retomamos la propuesta general de este trabajo, observamos que en los dos casos escogidos para el análisis comparativo existe un origen común: la dimensión política del teatro. Como ya destacamos, no se pueden pensar las experiencias de teatro latinoamericano en las décadas del sesenta, setenta y ochenta sin las influencias antecesoras de pensadores como Piscator o Brecht, quienes sentaron las bases para reflexionar sobre el fenómeno teatral como dispositivo de transformación y expresión social. A partir de allí, los diversos investigadores y realizadores incorporaron a estos postulados las experiencias de sus propias trayectorias e intereses, aunque atravesados por una coyuntura política y social que en las décadas mencionadas estaba signada por la ebullición política y la ruptura generada por las dictaduras militares, particularmente encarnizadas en Argentina y Brasil.

En ese contexto, las reflexiones de Paulo Freire y de Bertolt Brecht encuentran resonancias en el Teatro del Oprimido (TO) y el Teatro Comunitario (TC) a partir de dos ideas-fuerza: la propuesta de una pedagogía liberadora —en el caso del primero— y la posibilidad de un teatro que trastoque las jerarquías tradicionales del binomio actor-espectador y desenmascare la contingencia del orden. Pero, ¿cómo pueden observarse estas operaciones en ambos casos? Para ensayar posibles respuestas detallaremos una serie de componentes que conviven en las ideas-fuerza.

- **El teatro como dispositivo pedagógico intergeneracional e intersubjetivo**

Un elemento clave que incorporan tanto el TO como el TC es la ruptura con el modo tradicional de construir y transmitir conocimiento. Partiendo de la idea de la construcción colectiva, ambas experiencias teatrales plantean la renovación de los parámetros tradicionales respecto del trabajo hacia el interior de los grupos y en relación con el espectador. El nuevo vínculo que Freire propone entre educador y educando está orientado a la horizontalidad, el respeto a la diversidad y la inclusión de la vida cotidiana en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En esa línea, tanto el TO como el TC plantean la subversión de las jerarquías organizativas, en pos de una estructura teatral horizontal, donde las decisiones no provengan de la figura de autoridad (que sería el director), sino que todos tengan voz y voto en el proceso creativo. Allí, el adulto aprende del niño y viceversa, en un proceso donde el factor intergeneracional es clave, porque habilita la posibilidad de desnaturalizar los roles y que la práctica guíe los procesos de transmisión de conocimiento en función de las necesidades estéticas del grupo.

En este mapa de elementos, un aspecto relevante es la incorporación de la vida cotidiana como material artístico estructural de la dramaturgia. El TO, al poner en escena situaciones de opresión reales, apela a la experiencia de la vida cotidiana como reservorio inmediato de esa experiencia, reconfigurando las vivencias a la luz de la representación. En ese proceso cualquier hombre o mujer se convierte en actor o actriz, y la profesionalización se vuelve un aspecto secundario en comparación con la exploración de las problemáticas que atraviesan las vivencias e instituciones cotidianas. Una diferencia elemental entre el TO y el TC en relación con este rasgo, consiste en que, a diferencia del primero, cuyo fin último es poder exteriorizar y generar procesos de autoreflexión sobre situaciones de opresión, en el caso del TC, por el contrario, se busca reforzar ciertos elementos identitarios apelando a la importancia de la tradición, las raíces y la historia, y no siempre se promueve una mirada crítica. La heterogeneidad que existe entre los grupos de teatro comunitario respecto de las estructuras organizativas, trayectorias, territorios y elecciones estéticas, permite una diversidad de propuestas donde unas veces la dramaturgia refuerza una mirada mitificada e idílica de la comunidad, y otras veces construye nuevos relatos y explora las contradicciones y conflictos presentes en su historia.

Otro aspecto distintivo entre ambos tipos de teatro lo hallamos en la constitución social del mismo. Independientemente de quiénes han practicado TO a lo largo de los años, su origen estuvo signado por una preocupación orientada a la situación de las clases marginadas, *oprimidas*, en consonancia con el planteo que señalamos de Freire, respecto de la educación. Esto marca una diferencia notable respecto del TC, cuyo surgimiento estuvo ligado más hacia una búsqueda expresiva, producto de una sociedad que había sufrido las consecuencias de la fragmentación social generada por la dictadura. Desde sus inicios, entonces, la práctica del TC estuvo ligada fundamentalmente a las clases medias. Con el crecimiento y el desarrollo de nuevos grupos, esta condición fundante fue relativizándose, y actualmente encontramos algunos grupos que incorporan mayor diversidad en la condición socio-económica de sus miembros, aunque aún se mantiene como actividad practicada mayoritariamente por sectores medios.



En relación al carácter pedagógico del teatro, y especialmente de nuestros casos, destacamos su aspecto lúdico, en tanto práctica creativa capaz de configurar, a través de la representación, nuevos sentidos sobre la propia experiencia. Ambos –TO y TC— proponen dentro de su dinámica el uso del dispositivo lúdico como estrategia que puede potenciar el lenguaje corporal y oral, que coadyuva con la integración grupal y refuerza el lazo afectivo entre los integrantes del grupo. Durante el ejercicio del juego, el uso del cuerpo genera una ruptura con sus posiciones y conductas tradicionalmente regladas y socialmente aceptadas. Se abre así un abanico de posibilidades de exploración corporal, que incluye la ampliación de la gestualidad, su redescubrimiento y enriquecimiento, y la exploración de movimientos nuevos. A su vez, la música se transforma en un agente clave como material estructural, y a veces complementario, de esos ejercicios.

- **El teatro como visibilizador de la contingencia del orden**

Bertolt Brecht, en sus *Escritos sobre teatro I* (1970) dice lo siguiente:

El objetivo del distanciamiento es distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones. Por gesto social se entiende la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de una determinada época (...) la técnica de rebelarse contra lo evidente, los procesos que nunca antes se pusieron en duda (p. 174-175).

El director alemán persigue, en última instancia, la intención de desenmascarar la “artificialidad” del teatro –ese acuerdo entre actor y espectador donde ambos simulan no ser conscientes de que están frente a una representación, una ficción—, porque es en esa ruptura donde se evidenciaría la condición de artificio del orden social en general. A través de esa operación, entonces, se puede desnaturalizar el orden dado, permitiendo la emergencia de nuevas alternativas y miradas, donde el espectador no sea testigo de un acontecimiento, sino su protagonista. Así, el teatro épico “ya no busca emborrachar al espectador, embrujarlo con su destino, sino que le presenta el mundo para que él intervenga” (Brecht, 1970: 155).

Este postulado fue determinante para el teatro propuesto por Boal, en tanto tenía el objetivo de generar procesos de transformación en el plano de la vida cotidiana de las personas, pero a través de las posibilidades que brinda la representación estética. Este desbordamiento de lo artístico que incorpora las preocupaciones de los espectadores, en última instancia, deja en evidencia también la contingencia de un orden de otro tipo: el cotidiano. En esa misma línea un proceso análogo sucede en el caso del teatro comunitario, porque también se genera un desdoblamiento del vecino-actor, que pasa a representar su “realidad” arriba del escenario, esa que comparte, también, con el espectador, que es otro vecino. En esa línea, si retomamos, entonces, la reflexión inicial de Brecht, la cuestión de fondo que nos interpela es la posibilidad de lograr una transformación social a partir de la práctica teatral. En esa perspectiva, tanto el TO como el TC han sido asociados a la idea de la transformación, porque proponen la búsqueda de estrategias donde se fortalezcan las redes colectivas, se jerarquicen las subjetividades en juego y la experiencia, se estimule la participación comunitaria y las prácticas solidarias, se

ideen acciones basadas en las problemáticas concretas y se motive una reflexión estético-política para solucionarlas.

Se trata de procesos vinculados a la constitución de nuevos sujetos políticos (Speranza, 2016; Fernández, 2015) atravesados por prácticas que interpelan las identidades colectivas estructurados en las trayectorias compartidas en el ámbito local y barrial. Choclin (2013) apunta:

El teatro tiene la posibilidad de exteriorizar una situación, llevarla a la escena dramática junto a otros y a su vez mostrarla al público. Aquello que se experimenta, se vive desde la comprensión, lo corporal y lo afectivo (p. 8).

En ese punto destacamos la dimensión afectiva y emotiva de esta práctica, ya que es la base sobre la cual se construye el sentido de pertenencia del grupo, y la que permite tejer redes de contención que les dan permanencia a los integrantes. Además, hay otros elementos importantes a tener en cuenta, y que ambos teatros plantean en relación con la idea de transformación. En un trabajo de Puga Rayo (2012), donde se analiza el Teatro del Oprimido como dispositivo crítico para la Psicología Comunitaria, la autora nombra a este tipo de teatro como un *teatro comunitario*. Si bien no está pensando en el teatro comunitario argentino, se desprenden de sus reflexiones una serie de cuestiones que los emparentan:

- El Teatro del Oprimido provee herramientas para que las personas se reapropien del lenguaje artístico, el cual es patrimonio de todos los seres humanos. En la misma línea, una de las ideas fundantes del Teatro Comunitario ha sido la certeza de que todo ser humano es esencialmente creativo, y lo importante es poder generar las condiciones para que esa creatividad florezca (Bidegain, 2007).
- Ambas experiencias proponen la *desmecanización del cuerpo*, tanto en su dimensión física como intelectual. Así, se busca generar un mayor conocimiento del cuerpo para lograr nuevas estrategias expresivas. En relación al TC, Scher (2010) señala la importancia que adquiere para los vecinos-actores la posibilidad de hallar un espacio de expresión, de desinhibición, que genere una ruptura con la idea de la “falta de talento” y la incapacidad que se construye sobre el arte en el sentido común. De esta manera ocurre en el TO, ya que éste permite que las personas “puedan liberar desde el cuerpo lo que quieren decir (...) el ensayo permite el riesgo, desinhibe y entrega respuestas inmediatas en torno a las consecuencias de la práctica” (Puga Rayo, 2012, p. 208).
- La división del trabajo tradicional hacia adentro del práctica, que asigna roles jerárquicos entre directores y actores, y entre actores y espectadores, se ve fuertemente modificada, en tanto no hay papeles fijos sino que los mismos son rotativos. Desaparece así la propiedad privada de cada personaje.
- El TO “produce conocimiento y acción con clara conciencia política” (Puga Rayo, 2012, p. 202). La correspondencia con el TC, en este punto, es clave, tal como afirma Proaño Gómez (2013):

En el teatro comunitario se produce una reconfiguración de lo sensible en un acto profundamente *político*, que parte de la potencia del juego, el ritual y un discurso anti individualista y antiliberal para proponer una nueva dinámica a partir de la corporización comunitario-barrial-vecinal (p. 81)

En esa línea, tal como señala la autora, el teatro comunitario produce pequeñas utopías que se visualizan en las actividades cotidianas de los grupos, quienes promueven procesos de recuperación y apropiación de espacios públicos, generan colectividades constituidas por integrantes de distintos sectores que conviven y construyen proyectos colectivos a partir de la autogestión. Estos procesos también son identificados en la práctica del TO como dimensiones que abordan la cuestión del ejercicio del poder, la problematización, la habituación, la naturalización y la concientización (Puga Rayo, 2012).

- El teatro de Boal se estructura sobre la expectativa de que la transformación que se da a nivel individual se convertirá en un “grano de arena” que logrará un efecto multiplicador, habilitando procesos posteriores. A la vez, en el TC plantea que hay ciertas figuras que funcionan como “entusiasmadores”, que vehiculizan la experiencia de los grupos hacia otros lugares, generando espacios de acción con los vecinos de distintas comunidades. En ese sentido, ambos teatros proponen una práctica que no se circunscriba a una “escuela”, sino que pueda replicarse y extenderse a gran escala y arraigarse en distintos territorios y grupos.
- La transmisión de la experiencia del TO y del TC está pensada para ser llevada adelante por cualquier persona que haya atravesado la práctica, no por expertos. Se oponen así a la idea de que el arte es un saber propio de profesionales, y proponen un conocimiento basado en la experiencia y no en la *expertise*.
- El trabajo con la memoria es clave en ambos casos. Para el TO se trata de recuperar instancias de experiencias pasadas de opresión, ancladas en recuerdos, anécdotas y vivencias de los *espect-actores* —como los llamaba Boal—. La memoria, no sólo referida al pensamiento sino también al cuerpo, se pone en escena para ser recordada y transformada. En el TC el ejercicio de una memoria colectiva ha sido clave, fundamentalmente durante el momento de creación de la obra (Bidegain, 2007; Bidegain, Quain y Marianetti, 2008; Proaño Gómez, 2007). Destacamos también la dimensión afectiva y emotiva, ya que la emoción, junto con los valores y las necesidades, se convierte en la razón de ser que le da energía al recuerdo (Candau, 2008), y articula aquello que debe ser recordado.
- Más allá de la definición específica del proceso memorialístico, se debe tener en cuenta que los diversos estudios sobre memoria colectiva dan cuenta del carácter limitado y selectivo de la memoria, tanto individual como colectiva, porque es de índole parcial, discontinua y cambiante a través del tiempo. Estas características radican en la imposibilidad de retener la totalidad de los hechos, lo que implica la presencia del recuerdo, el silencio, el olvido y la nostalgia en el mismo proceso (Cuesta Bustillo,

1998) y la inviabilidad de una historia “neutra” y “objetiva”. Comprendemos, por otra parte, que estas operaciones de memoria están atravesadas por circunstancias particulares de cada momento histórico, que construyen significaciones o sentidos diversos en relación a los sucesos.

En ese sentido, si bien pasado y presente son temporalidades que se entrecruzan de modo permanente en las representaciones que las personas construyen sobre sí mismas, cuando incidimos en un proceso de memoria colectiva, las similitudes en la interpretación de la historia pasan a un primer plano, porque “en el momento que considera su pasado el grupo siente que claramente ha seguido siendo el mismo y forma conciencia de su identidad a través del tiempo” (Halbwachs, 1968: 218). Multitemporal, denso y cargado de múltiples dimensiones, el proceso de transmisión de la memoria requiere necesariamente que aquello que recibe el sujeto pueda ser impreso por sus propias huellas y mandatos (Dussel, 2001); es decir, que pueda encontrar allí un espacio de reencuentro con el pasado desde su propio mundo de significaciones (Hassoun, 1996). Las obras de teatro comunitario pueden ser vistas, entonces, como herramientas de *conmemoración* (Cuesta Bustillo, 1998) o *lugares de memoria* (Nora, 1998), en tanto la teatralización significa una reescritura de la historia, donde las representaciones de la metamemoria —aquellas representaciones que los sujetos realizan sobre su propia memoria— (Candau, 2008) son fundamentales.

## Reflexiones finales

Retomamos, entonces, la pregunta que guió este trabajo: ¿Cómo pensar las tramas artísticas latinoamericanas, a partir de un estudio comparativo entre el Teatro del Oprimido y el Teatro Comunitario argentino? A lo largo del escrito hemos elaborado una articulación de doble entrada: por un lado, a partir de la reconstrucción de la historia de los contextos latinoamericanos durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta, visualizamos procesos político-sociales compartidos por Argentina y Brasil, que, en el caso de éste último, atravesaron e influyeron el surgimiento del Teatro del Oprimido. Este “clima de época” da cuenta de una serie de preocupaciones y problemáticas análogas que se desarrollaban en ambos países, tales como la conflictividad social, el autoritarismo, el terrorismo de Estado, las experiencias de resistencia cultural, entre otras. Además, encontramos un nexo histórico que excede el contextual, ya que se pueden rastrear antecedentes e influencias del teatro de Boal en las experiencias teatrales de toda Latinoamérica, y específicamente en Argentina. Los grupos de teatro callejero y popular, y posteriormente el surgimiento del teatro comunitario, poseen elementos del TO, fundamentalmente en lo que se refiere a los mecanismos de participación, donde se desjerarquizan los roles hacia adentro de la práctica teatral, el desarrollo de la actividad en espacios no convencionales, la búsqueda de transformación socio-política y la desmecanización del cuerpo.

Por otro lado, hemos elaborado un mapa de características de funcionamiento, postulados fundantes y miradas político-sociales de ambos tipos de teatro que nos permiten realizar un

análisis de sus dinámicas, identificando similitudes y diferencias. Cuando hablamos del *teatro como un dispositivo pedagógico intergeneracional e intersubjetivo*, nos referimos a las condiciones que tanto el TO como el TC asumen al momento de su puesta en práctica. Allí, recuperamos la dimensión pedagógica del teatro en todo su esplendor, en tanto se genera una ruptura con el ordenamiento tradicional de la actividad: los espectadores y actores no ocupan lugares estancos, sino que tienen la posibilidad de mutar e intercambiar roles. En esa reorganización del trabajo artístico colectivo, no es relevante la “performance” que el actor pueda realizar respecto de la interpretación de un texto dramático, sino que se apela a otras cualidades vinculadas a la capacidad de recuperar un proceso de autoreflexión y conocimiento.

Otro elemento presente en estas experiencias es la posibilidad de construir un espacio intergeneracional, donde el material relevante es la vida cotidiana de los vecinos-actores o *espect-actores*, y de allí provienen las problemáticas e historias a representar. En ese proceso el juego ocupa un rol fundamental, como catalizador del conflicto y dispositivo metabolizador de las tensiones. El aprendizaje también atraviesa el nivel corporal y gestual, condición propia de toda práctica teatral.

En este punto es preciso recordar una diferencia sustancial entre ambos teatros: mientras que el TO nació destinado a las clases que Boal considerada como *oprimidas* en su época, el TC —si bien se vinculó fuertemente con las clases medias— se propone como espacio de integración de distintos sectores sociales, buscando una convivencia que acepte la diferencia y las contradicciones. Por eso, podemos encontrar grupos de teatro comunitario rurales en donde el patrón es compañero del peón, o casos de grupos urbanos donde jóvenes de sectores marginales construyan dramaturgia con personas mayores de clases medias. En esa perspectiva, consideramos que el aspecto de la constitución social de los grupos de TC es un tema aun poco explorado en los estudios del campo, y merecería una mayor atención de los investigadores que aborden estas cuestiones.

Finalmente, el otro eje que destacamos se refiere al *teatro como testigo de la contingencia del orden*. Con esto nos referimos al modo en que el TO y el TC visibilizan y fomentan procesos de transformación que atraviesan tanto la dimensión individual como la colectiva. Los modos en que ambas expresiones teatrales dejan en evidencia la potencialidad de nuevas situaciones y escenarios, se da a través de múltiples aspectos. Por un lado, la representación estética funciona como una “puesta en escena” de una realidad-otra y de un cotidiano-otro, y esto lleva a la activación de un proceso creativo donde la imaginación opera sobre nuevas corporalidades, discursos, situaciones y *habitus* que los vecinos-actores y los *espect-actores* reconfiguran en el acto artístico. En ese sentido, la instancia de la práctica concreta de estos teatros está destinada a pensar y repensar las propias realidades, ya sea a partir del sufrimiento de una situación de opresión, o desde la representación de la historia de la comunidad.

En relación con los procesos de transformación, no podemos dejar de destacar el gran impacto que opera en las subjetividades de los integrantes de los grupos desde que comienzan su práctica. Como varios trabajos han destacado respecto del Teatro del Oprimido (Speranza, 2016) y del Teatro Comunitario (Proaño Gómez, 2005, 2006, 2013; Bidegain, 2007, Scher,

2010; Fernández, 2012, 2013, 2015), el hecho de participar de la construcción colectiva de un producto teatral e incorporar elementos de la propia historia, constituye una instancia donde las personas ponen en juego su acervo familiar, sus recuerdos más significativos, sus añoranzas y expectativas a futuro. Ese material está atravesado fuertemente por nuevos procesos de socialización que se dan entre los miembros de los grupos, donde se forman reales espacios de contención y afectividad. La experiencia y lo vivencial adquieren preponderancia por sobre el conocimiento intelectual o profesional, explorando nuevos vínculos basados en un sentido de pertenencia compartido.

Otro elemento a mencionar radica en el modo de multiplicar la experiencia que estos teatros han tenido. Ambos, basados en la idea de que el conocimiento no debe ser acaparado, practicado por unos pocos, idearon estrategias para difundir las técnicas que utilizan, dar a conocer sus experiencias y poder generar más espacios donde se ponga en práctica su propuesta. En el caso del TO, Boal mismo ha sido un gran precursor y difusor en toda Latinoamérica y el mundo, tanto, que actualmente existen alrededor de setenta países en donde se desarrollan experiencias basadas en el Teatro del Oprimido. Respecto al Teatro Comunitario, los grupos de Argentina se nuclearon en el año 2002 en una red nacional a través de la cual se comparten problemáticas, herramientas y experiencias. Actualmente hay unos cincuenta grupos en el país, y cada año los llamados “entusiasmadores” – que originalmente fueron Adhemar Bianchi y Ricardo Talento pero hoy se suman varios referentes más – se dedican a visitar nuevos lugares o son llamados con el objetivo de que puedan transmitir los conocimientos necesarios para que el TC eche raíces en nuevos territorios.

Finalmente daremos cuenta de dos elementos que se articulan en la práctica teatral, que si bien ya hemos mencionado brevemente merecen principal atención: la memoria y la identidad. Consideramos que las operaciones de memoria —selecciones, omisiones, censuras, reinterpretaciones, idealizaciones y diversos procedimientos memorialísticos (Candau, 2008) — no pueden desvincularse de los procesos de constitución identitaria, configurados por el *corpus* de valores de los integrantes de los grupos, sus sentidos de pertenencia y rasgos que conforman su identidad colectiva.

Identidad y memoria, en una relación dialéctica, se ven constantemente interpeladas en el proceso de reconstrucción de la historia, porque si la identidad tiene su fuente en la cultura, la memoria es el principal nutriente de la identidad (Giménez, 2005). A través de las relaciones que se construyen en las prácticas teatrales, se definen sentidos que marcan un “nosotros”, un “ellos” y una forma de reconstruir y reinterpretar la propia historia, un modo de reconocerse y querer *ser reconocidos* por los demás. En ese sentido, memoria e identidad son aspectos clave para poder analizar, interpretar o entender los complejos mecanismos que se ponen en juego a la hora de pensar en la propia situación pasada o presente.

Luego de este recorrido, donde buscamos encontrar diálogos, trayectorias y tensiones entre el Teatro del Oprimido y el Teatro Comunitario Argentino, quedan aún muchas preguntas pendientes que dan cuenta de la necesidad de elaborar nuevos estudios sobre la articulación de experiencias teatrales latinoamericanas. Las conexiones históricas y las construcciones analíti-

cas se vuelvan más fructíferas cuando se ponen a dialogar estas reflexiones a la luz de casos concretos. Por lo tanto, nuestra intención es que este trabajo funcione como punto de partida para continuar pensando el mapa artístico de la región latinoamericana desde un lugar integrado y complejo, que pueda dar cuenta de las líneas en común que poseen las transformaciones que vienen dándose en el ámbito artístico y cultural en nuestros países. Por otro lado, consideramos que tanto el TO como el TC se han conformado en verdaderos movimientos teatrales, que constituyen de por sí fenómenos particulares que merecen ser explorados tanto en su aspecto estético como político.

## Referencias

- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: arte y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, M., Guain, P. & Marianetti, M. (2008). *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada. Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén*. Buenos Aires: Artes Escénicas.
- Brecht, B.(1970). *Escritos sobre teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- Candau, J. (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Choclin, C. (2013). Cuerpos dóciles, cuerpos expresivos. Reflexiones y experiencias en torno al cuerpo en la Modernidad y la capacidad transformadora del arte. Ponencia presentada en las Jornadas de Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA. (*Su reproducción fue debidamente autorizada por la autora*).
- Cuesta Bustillo, J. (1998). Memoria e historia, un estado de la cuestión. En Josefina Cuesta Bustillo. *Memoria e historia* (pp.119-141). Madrid: Marcial Pans Librero.
- Dubatti, J. (2006) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Micropoéticas III. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dussel, I. (2001). La transmisión de la historia reciente. En Sergio Guelerman (comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio* (pp. 65-95). Buenos Aires: Norma.
- Fernández, C. (2011), Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino. *Palos y Piedras*, 4(11). Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/11/procesos-de-memoria-en-el-teatro-comunitario-argentino>
- Fernández, C. (2011). La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino. El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena. *Question*, 1(31), Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1212/1086>
- Fernández, C. (2012). Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena (Tesis de Maestría en Ciencias Sociales inédita). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.739/te.739.pdf>

- Fernández, C. (2013). Prácticas culturales y conciencia histórica. Reflexiones sobre la construcción y reapropiación de la historia a través del prisma del teatro comunitario. *Páginas Revista Digital de la Escuela de Historia*, 5(8), 97-117.
- Fernández, C. (2015). La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014). (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales inédita). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1170/te.1170.pdf>
- Fos, C. (2009). *Del teatro anarquista al teatro comunitario actual*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Conferencia en el Instituto de Investigaciones sociales de la UNAM. Recuperada de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Halbwachs, M. (1968). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 69, 209-222.
- Hassoun, J. (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Pelletieri, O. (1991) La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia. *Revista Latin American Theatre Review*, 2(24), 117-131.
- Pianca, M. (1990). *El teatro de nuestra América: un proyecto continental, 1959-1989*. Minesota : Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Piscator, E. (1957). *Teatro político*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Proaño Gómez, L. (2005). *Teatro comunitario, belleza y utopía. Teatro memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Proaño Gómez, L. (2006). *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano en. Espacios de representación*. Madrid: Fundación Autor – Ed. Proaño Gómez.
- Proaño Gómez, L. (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Universidad de California.
- Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Puga Rayo, I. (2012). Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria. *Sociedad & Equidad*, 3, 195-210.
- Ratier, H. (2009). *Poblados Bonaerenses, vida y milagros*. Buenos Aires: La Colmena
- Ridenti, M. (2009). Artistas de la revolución brasileña de los años sesenta. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 13(13), 211-223.
- Scher, E. (2011). *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro.
- Speranza, S. (2016). Alcances de la Representación en Teatro del Oprimido de adolescentes privados de su libertad (Tesis de Maestría en Ciencias Humanas-opción Teoría e historia del Teatro inédita). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. *(Su reproducción fue debidamente autorizada por la autora)*.



## CAPÍTULO 5

# “Lulismo”: auge y crisis de la articulación nacional popular neodesarrollista<sup>127</sup>

*Gabriel E. Merino*

### Introducción

El gobierno de Luiz Inácio “Lula” da Silva (2003-2011) es referido con expresión el “giro a la izquierda” en la mayor parte de la literatura sobre el tema, sin embargo, se debate sobre las características de dicho giro. Desde una perspectiva decolonial se define el “giro a la izquierda” a partir de los proyectos progresistas, como el del Partido dos Trabalhadores (PT), que se anclan en un horizonte de crítica a la modernidad colonial (Mignolo y Escobar, 2010). También podríamos hablar de un “giro popular”, en tanto lo popular es la expresión fenomenológica del *pueblo* (Dussel, 2009), que se expresa parcialmente en algunos procesos políticos de la región, siendo el *pueblo* un proceso constitutivo a partir de la escisión de los oprimidos del bloque histórico en el poder. El hecho fundamental del giro posneoliberal es que un conjunto de grupos políticos y sociales que organizan a las clases populares y a sectores subordinados en el campo de poder pasan de un momento de resistencia a la política neoliberal a ser parte de la construcción de alternativas políticas (con mayor o menor protagonismo y en determinadas correlaciones de fuerzas). De ahí su condición de populares, que Laclau define como populista (2005).

Por otro lado, coincidiendo con Emir Sader (2009), otra de las características centrales de este giro fue el rechazo al Tratado de Libre Comercio (TLC) y al Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA), la búsqueda de mayores grados de soberanía relativa desde una reivindicación de lo nacional y las propuestas de una integración regional autónoma resaltando la identidad Latinoamericana o Nuestra Americana. De ahí su condición de nacional y latinoamericano. En su reflexión sobre este giro político en Nuestra América, Sader (2009) observará la nueva estrategia de la izquierda (o manifestaciones del giro popular) se caracteriza por fomentar un proceso de desmercantilización en el acceso a bienes y servicios, que se garantizan desde el Estado como derechos; por producir procesos de descentralización del Estado y empoderamiento popular; por el avance en las estatizaciones para ejercer un mayor control político de la economía de los países y distribuir rentas (especialmente las grandes rentas diferenciales de los productos primarios de

---

<sup>127</sup> Una versión anterior de este capítulo se publicó en la revista *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 66, 2018.

exportación). Pero para dicho autor, el eje central de la división del campo político Latinoamericano es la cuestión de la soberanía: podemos dividir entre los gobiernos que poseen y/o promueven los TLC con Estados Unidos, denotando a su vez un alineamiento geopolítico con los actores dominantes de dicho país y la agenda del capital transnacional, y los que por otro lado priorizan la integración regional autónoma, rechazan los TLC y cuestionan la agenda estratégica del capital transnacional. Es decir, como señala Sader entre otros, el problema de la dependencia es el eje central para dividir el campo político y caracterizar al proceso posneoliberal en muchos países de la región. De hecho, dentro del giro posneoliberal, se incluyen los gobiernos de Bolivia, Ecuador y Venezuela —que convergen junto con Cuba en la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA) y que van a encarnar con más claridad una nueva estrategia de la izquierda— y a los gobiernos de Argentina, Brasil y Uruguay mayormente caracterizados como gobiernos “progresistas”. Sin embargo, no formarían parte de este giro aquellos progresismos liberales de “Tercera Vía” que predominantemente continúan la agenda neoliberal como el de Chile y no tienen como horizonte la ruptura con la condición de dependencia o, al menos, establecer mayores niveles de autonomía relativa.

Este giro *nacional popular* posneoliberal se inicia en términos políticos institucionales a partir de 1999 con la asunción de Hugo Chávez como presidente de Venezuela, cuando, al mismo tiempo, comienza a haber en el mundo un proceso de resistencia a la globalización financiera neoliberal conducida por Estados Unidos, el polo de poder angloamericano y el capital financiero transnacional; a partir de lo cual se inicia un proceso germinal de multipolarización relativa en detrimento del mundo unipolar del Norte Global (Merino, 2014, 2016). El triunfo de Luiz Ignácio Lula da Silva en la elección presidencial de Brasil de 2002, luego de haberse presentado en tres oportunidades (1989, 1994 y 1998), forma una parte estratégica del giro político en la región por el peso decisivo de Brasil en Suramérica. Lula, líder y fundador del PT y ex dirigente gremial metalúrgico del corazón industrial de São Paulo, triunfa encabezando una articulación político-social. Su vicepresidente era José Alencar del Partido Liberal, ex vicepresidente de la Confederación Nacional de la Industria y reconocido representante gremial de la burguesía industrial de Brasil. Dicha fórmula da cuenta de una articulación entre expresiones de la burguesía local y de la clase trabajadora, propia de los desarrollismos nacionalistas y/o de los nacionalismos populares de América Latina. La estrategia neodesarrollista dominó esta articulación nacional popular.

Uno de los objetivos fundamentales de este capítulo es describir y analizar dicha articulación político-social y el esquema de poder gobernante en Brasil bajo la coalición encabezada por el PT, porque se entiende que a partir de allí podemos explicar algunos ejes centrales de la política económica y social y de la geopolítica de Brasil, así como para ver las contradicciones de la estrategia neodesarrollista. La hipótesis con que se trabaja es que, dentro de un esquema de poder con factores estructurales limitantes, la articulación nacional-popular neodesarrollista tendrá una influencia decisiva en el Estado, en un contexto internacional favorable —creciente

multipolaridad relativa, altos precios de los *commodities*<sup>128</sup> y avance del regionalismo autónomo en la región— y a partir de allí pueden explicarse un conjunto de medidas y posicionamientos que forman parte del giro político popular de buena parte de la región. El otro objetivo fundamental del trabajo es explicar esquemáticamente la crisis y caída del gobierno del PT en relación a lo que explica su auge. Hay dos puntos de inflexión que se van a considerar: a) la modificación del escenario internacional producto de la caída del precio de los *commodities* y la presión de las fuerzas dominantes en Estados Unidos y en el “Norte global” frente a la política exterior de Brasil; y b) la agudización de las contradicciones tanto del esquema de poder en el gobierno como al interior de la articulación nacional-popular neodesarrollista, en torno al rumbo político, económico y geopolítico del gobierno, en el marco de los escándalos de corrupción del “Lava Jato” y el “Petrolão”.

## Articulación político-social y esquema de poder

El PT es el instrumento político en el cual confluyen un conjunto de organizaciones de las clases populares y grupos subordinados en el campo de poder. El núcleo del PT proviene de los sindicatos obreros de la Conferencia de las Clases Trabajadoras (CONCLAT), de la que luego surge la Central Única de los Trabajadores (CUT)<sup>129</sup>. Allí se destacaría Lula como dirigente obrero metalúrgico. Un segundo componente del PT son las agrupaciones de izquierda, diversos agrupamientos trotskistas y socialistas democráticos, con especial influencia en las clases medias. Otro de los sectores que tendrían gran importancia son las organizaciones religiosas de la Teología de la Liberación y las Comunidades Eclesiásticas de Base, que impregnarían al partido de un humanismo socialcristiano muy presente en las clases populares. Por último, se encuentra el sector campesino organizado de forma destacada por el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) que mantuvo históricamente una relación contradictoria con el PT, pero que sin dudas contribuyó e influyó en su desarrollo.

En línea con la heterogeneidad de origen, el PT presenta una profunda variedad de tendencias ideológicas que confluyen en torno a un programa político desde el cual se enfrentó al neoliberalismo. Allí encontramos el nacionalismo de izquierda latinoamericano, las tradiciones marxistas de las izquierdas clásicas y del socialismo democrático, el socialcristianismo popular, la socialdemocracia y el liberalismo social. El PT fundó en los noventa junto con el Partido Comunista Cubano el Foro de São Paulo, que se convirtió en la plataforma de articulación de los partidos políticos de la izquierda latinoamericana (Frente Amplio de Uruguay,

---

<sup>128</sup> Los *commodities* son productos básicos, materias primas o bienes y servicios homogéneos.

<sup>129</sup> La CUT fue fundada en São Paulo en 1983, dos años antes de la recuperación del régimen democrático, con el protagonismo de los trabajadores metalúrgicos del núcleo industrial de São Paulo que desde los años setenta venían realizando contundentes luchas gremiales. Las luchas gremiales eran masivas a pesar de un contexto de importante crecimiento industrial porque que a partir del golpe de estado, entre los años 1964-1974, el salario mínimo se redujo más del 50% y el conjunto de los salarios sufrieron fuertes contracciones, asegurando una situación de superexplotación de los trabajadores brasileiros para posibilitar el desarrollo capitalista dependiente (Marini, 2008; Dos Santos, 2011; Dussel, 2014).

Partido Comunista de Brasil y de otros países, etc.) y de los movimientos político-sociales populares, muchos de los cuales serán protagonistas principales del giro político popular y anti-neoliberal del siglo XXI.

El PT como partido popular va construyendo el Lulismo<sup>130</sup> como el liderazgo carismático de un movimiento. Cuando Lula llega a la presidencia, ello se potencia enormemente. Lula representa simbólicamente dos componentes fundamentales de las clases populares brasileñas. Por un lado, al proletariado industrial urbano del núcleo económico del país, que en buena medida está organizado sindicalmente. Por otro lado, lo que algunos llaman “sub-proletariado” y que también podemos caracterizar como trabajadores pobres, sumergidos en la economía informal de baja productividad, que predomina especialmente en el norte del país. Según Singer (2012), el desafío histórico del proletariado brasileño siempre fue el de establecer una alianza con el sub-proletariado, que impida a las clases dominantes utilizar dicha fractura para debilitar a las clases populares y que posibilite la formación de un movimiento de mayoría nacional bajo su liderazgo. Para Singer, el Lulismo en el gobierno no hizo realidad ese sueño, al optar por el reformismo débil y alejarse de la agenda del reformismo fuerte del PT. Sin embargo, esto debe matizarse. Además de que al llevar al “subproletariado” al interior del “proletariado” disminuyó el ejército industrial de reserva<sup>131</sup>, mejorando las condiciones de negociación y lucha de los trabajadores, el Lulismo, como identidad política, instituye un liderazgo carismático en donde esos dos componentes de la masa trabajadora -los trabajadores que conforman el “proletariado” y los informales y pauperizados que nutren el “subproletariado”- se encuentran expresados. Y su apoyo, aunque en gran medida no fuera activo, fue fundamental para comprender el proceso político de Brasil a partir de 2003.

El desarrollo del grupo de países llamado BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica) – en parte como consecuencia la transnacionalización del capital y el traslado de la producción industrial de media y baja complejidad a dichos países de importante población en busca de bajos salarios a partir de los años setenta y ochenta— implicó un poderoso crecimiento de los trabajadores asalariados. Ello tiene implicancias en cuanto a las luchas económicas que se desarrollan y a las regulaciones que se establecen sobre las condiciones de producción y reproducción de los trabajadores. Además de la tendencia global, una cuestión insoslayable es que en dichos países emergentes, a partir de siglo XXI (salvo China que es un caso aparte) se desarrollan fuerzas nacionales que propugnan por la construcción de un bloque de poder para ganar grados de soberanía, impulsar procesos de industrialización más autónomos, desarrollar tecnología propia, reforzar la identidad nacional, aumentar la intervención y la fortaleza del Estado (nacional o nacional-continental), impulsar la integración en sus regiones. El Lulismo es también, de alguna manera, una determinada forma política en que buena parte de las clases

---

<sup>130</sup> Por Lulismo entendemos la identidad política que asume la articulación político-social nacional-popular neodesarrollista en Brasil liderada por Luiz Inácio “Lula” da Silva.

<sup>131</sup> El ejército industrial de reserva es la población desocupada o población trabajadora sobrante, que resulta excedentaria como fuerza de trabajo respecto a las necesidades de acumulación de capital. Sin embargo, resulta inescindible de dicha acumulación y es funcional a la misma ya que mantiene un contingente de trabajadores disponibles cuando aumenta la demanda de fuerza de trabajo y, por otro lado, puede servir para regular el precio de la fuerza de trabajo al amortiguar las presiones obreras al aumento (o mantenimiento) del nivel de los salarios.

populares brasileras enfrentan, desde un país dependiente y a la vez parte de los BRICS, los desafíos del capitalismo financiero transnacional de este siglo.

El Lulismo puede entenderse, en su origen, como una estrategia de poder de los trabajadores organizados del núcleo paulista, es decir, un salto a la “política” del movimiento obrero organizado del núcleo industrial del país, en pleno ascenso de las luchas gremiales y político gremiales. Un salto que, como observa Gramsci (2008, p. 59-60), se plantea la unidad de los fines económicos y políticos, estableciendo las luchas sobre un plano universal (más allá de lo corporativo), para construir una nueva hegemonía a partir de la articulación de un conjunto de grupos político-sociales. En esa construcción histórica, asentada sobre el liderazgo carismático de Lula y en el Lulismo como identidad significativa, se articulan sindicatos del movimiento obrero organizado, trabajadores pobres no organizados que ven este líder la imagen de la movilidad social ascendente, sectores de la burguesía local necesitada de proteccionismo y políticas estatales, cuadros desarrollistas de las fuerzas armadas y la administración pública, clases medias organizadas en las universidades por el movimiento estudiantil y sectores de la intelectualidad progresista, nacionalista y/o de izquierda. Ello amplía a la vez que matiza sus características de origen, autonomizando al Lulismo de su núcleo fundante. A pesar de que se acusó al Lulismo una vez en el gobierno de la desmovilización y la pasividad de las organizaciones políticas y sociales populares, sus características de origen y liderazgo carismático quedan como marcas indelebles, aun en su devenir moderado.

El Lulismo articula las demandas de buena parte de la burguesía local brasileras. Es decir, como lo plantea Bresser-Pereira (2013), para Lula es fundamental asociarse a los sectores más “progresistas” de la burguesía local, específicamente los capitales industriales golpeados durante la etapa neoliberal y por el dominio del capital financiero. El impacto de la política económica neoliberal sobre la burguesía local, cuyas consecuencias negativas se agudizan con la crisis iniciada en 1997 en el sudeste asiático, genera un retorno progresivo a ciertos postulados nacional desarrollistas. La relación de dependencia profundiza en la crisis la extracción del plusvalor transferido desde el capital local al capital global y el retroceso de las fracciones de capital local centrado en la industria en la estructura económica (Merino, 2014b). En este escenario, a partir de fines de los noventa la Federación de Industriales de São Paulo (FIESP), el Instituto de Estudios para el Desarrollo Industrial (IEDI) y la Confederación Nacional de la Industria comenzaron a cambiar sus posturas, lo cual termina por consolidarse con el triunfo de Paulo Skaf en 2004 en la presidencia de la FIESP (Bresser-Pereira, 2013, p. 26). Con el objetivo de liderar un nuevo pacto nacional-popular con la burguesía local (que ya se expresaba en la fórmula electoral) Lula creó un órgano formal en el Estado, el Consejo de Desarrollo Económico y Social de la presidencia, conformado por líderes empresariales, obreros, cuadros estatales y referentes intelectuales. Progresivamente, esta línea ligada al empresariado industrial local fue ganando influencia en el Estado a través de representantes del neodesarrollismo nacional tal como la propia Dilma Rousseff (Jefa de Gabinete a partir del 21 de junio de 2005, antes Ministra de

Minas y Energía) y Luciano Coutinho (presidente del poderoso Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social –BNDES— desde el 1 de mayo de 2007). Este sector teñirá dominantemente el programa del Lulismo.

Pero el Lulismo en el gobierno va más allá de esa articulación, dando cuenta de una relación de fuerzas que se expresa en un esquema de poder compartido. En 2003 Lula asume el gobierno con un gabinete muy diverso y complejo. Allí encontramos referentes del Partido Liberal, del Partido Democrático Trabalhista, del Partido Socialista Brasileño, del Partido Verde, del Partido Comunista de Brasil, del Partido Trabalhista Brasileiro y del Partido Popular Socialista. Además, se estableció en principio una alianza parlamentaria con el Partido del Movimiento Democrático Brasileño (PMDB), que había formado gobierno con Fernando Enrique Cardoso y contra el cual la alianza formada por el PT se enfrentó en las elecciones de 2002. La mayor parte de estas alianzas, que permitió al PT llegar al gobierno y tener gobernabilidad mediante el apoyo parlamentario a las iniciativas del ejecutivo, supuso un corrimiento a la “derecha” en relación con el programa histórico del PT. También dio lugar a concesiones para conseguir voluntades en el parlamento, donde el PT era claramente minoritario.

El esquema de poder de gobierno incluyó la designación como presidente del Banco Central a un ex funcionario del Banco de Boston, Henrique de Campos Meirelles, un cuadro de las redes financieras globales y de ideología neoliberal. Como se desarrolló en trabajos anteriores (Merino, 2014, 2016), se puede observar que desde 2001 hasta 2008-2010 se establecieron esquemas de poder en los llamados países emergentes donde las fuerzas globalistas liberales mantuvieron alianzas tácticas con las fuerzas nacionales populares. Tenían en común cierto apoyo a una política neokeynesiana de estímulo a la demanda (como solución a los problemas de realización del capital global), una agenda liberal-progresista en cuanto a ciertos derechos civiles y su oposición a las fuerzas neoconservadoras. Este esquema comienza a ponerse en crisis a partir de 2010.

En resumen, una heterogeneidad pluriclasista y contradictoria ocupa el gobierno del Estado con el Lulismo: la burguesía industrial local, el capital financiero transnacional y multinacional, la burguesía agraria y grandes terratenientes, representantes del movimiento obrero organizado, intelectuales del Movimiento Sin Tierra (MST), representantes de grupos étnicos y de género, entre otros. Según Werneck Vianna (2007) ello da lugar a un gobierno de compromiso, que abraza fuerzas sociales contradictorias entre sí, un nuevo “Estado Novo”. Ello es cierto en tanto es un Estado en transición, donde al cambiar la correlación de fuerzas a partir del triunfo del PT en 2002 no se produce un desplazamiento del Estado de los actores dominantes representados anteriormente por el Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), sino que se incorporan los que antes se encontraban excluidos y se modifican las proporciones de influencia. A partir de 2006 esta situación comienza a cambiar, ganando lugar en el Estado la articulación nacional-popular neodesarrollista.

## Lulismo y geopolítica

A partir de 1999, en el auge de la “belle époque” neoliberal, comienzan a manifestarse las primeras fisuras del sistema internacional unipolar con hegemonía en los Estados Unidos y el polo de poder angloamericano, las cuales van a devenir en una multipolaridad relativa creciente. En ese año en América Latina, además de la crisis de Brasil, se observa la llegada al poder de Hugo Chávez en Venezuela, que produce la primera grieta para el proyecto neoliberal y el Consenso de Washington en la región más allá de Cuba. En este escenario de inicio de la crisis del orden mundial, en América Latina se posicionan las fuerzas que propugnan un regionalismo autónomo —que cuestiona el papel de periferia en el orden mundial e intenta establecer estrategias de desarrollo endógeno para posicionar a la región como bloque de poder en un escenario multipolar— en detrimento de un regionalismo abierto/liberal que no cuestiona el lugar de periferia y el papel en la división internacional del trabajo, busca estrategias de adaptación al capitalismo mundial, plantea una alianza estratégica con los Estados Unidos y, en términos más amplios, con “Occidente”, y está centrado en la integración de las cadenas globales de valor dominadas por el capital transnacional.<sup>132</sup>

Como parte de este giro hacia el regionalismo autónomo, Brasil durante el gobierno de la alianza encabezada por el PT va a ser un actor geopolítico clave para el cambio de rumbo de buena parte de América Latina, abandonando el rol de “subimperialismo” aliado a los Estados Unidos que desplegó a partir del golpe de 1964, aunque con matices más nacionalistas durante algunos períodos, como entre 1974-1979 (Marini, 2008; Recalde, 2016). Bajo los gobiernos del PT, Brasil: a) priorizó la transformación del Mercado Común de Sur (MERCOSUR) como bloque regional y desde allí buscaron la integración de Sur América como pilar fundamental de la política exterior, que se cristalizaría en la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR); b) fue parte del eje regional que se negó a la conformación del ALCA en la cumbre de las Américas de 2005, junto con los países del MERCOSUR más Venezuela, lo que constituyó una enorme derrota regional para el régimen de los Estados Unidos; c) fue un actor principal del espacio de articulación del BRICS que en la ciudad brasilera de Fortaleza durante una cumbre en 2014 lanzó una nueva arquitectura financiera internacional paralela a la de las potencias capitalistas del Norte Global (FMI, Banco Mundial); d) reclamó por un lugar permanente en el Consejo de Seguridad de la ONU integrado por cinco miembros (Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Rusia y China); e) cuestionó el bloqueo norteamericano a Cuba y fue protagonista en la construcción del puerto de Mariel y de una zona económica especial en dicho país; f) fue un miembro activo del Grupo de los 20 (G-20), en donde propugnó para que se exprese institucionalmente la creciente multipolaridad relativa de la distribución global del poder frente al unipolarismo angloamericano y de sus aliados del Norte Global. Además, durante los gobiernos del PT se incrementó varias veces el presupuesto militar superando los 31.000 millones de dólares en

---

<sup>132</sup> Ver Merino (2016, 2017). Desde otra conceptualización aunque con semejanzas, Alves Teixeira y Desiderá Neto (2012), consideran que la nueva ola de integración regional en el presente siglo recupera las viejas ideas desarrollistas “cepalinas” de los años sesenta, en oposición a un regionalismo liberal y al revisionismo “cepalino” de los años noventa expresado en el concepto de regionalismo abierto.

2013, lo que consolidó un presupuesto mayor al conjunto del resto de los países suramericanos sumados. Este aumento estuvo asociado a la defensa de recursos naturales y de las fronteras, y al desarrollo del complejo industrial-militar desde una mirada nacionalista.

Durante los gobiernos del PT, se destaca la importancia estratégica de Suramérica en la política exterior y se señala la necesidad de avanzar en la construcción de un bloque de poder regional. Más allá de que ello cuente con un conjunto de contradicciones en la práctica, como la falta de apoyo al Banco del Sur, así lo destaca el propio Lula cuando se formalizó la UNASUR el 23 de mayo de 2008 en Brasilia: “Una América del Sur unida moverá el tablero de poder en el mundo” (Reuters, 23 de mayo de 2008, párr. 3). Para sectores del pensamiento estratégico local con influencia en los gobiernos del giro popular posneoliberal, Suramérica es el territorio básico para el desarrollo de un “Estado continental”, cuyo núcleo es el MERCOSUR a partir de la alianza de Brasil y Argentina, y la integración estratégica de la Cuenca del Plata.<sup>133</sup> Junto a la UNASUR se crearon el Consejo Suramericano de Defensa (CSD), el Centro de Estudios Estratégicos de la Defensa del CSD, los acuerdos de constitución del Banco del Sur, así como también se proyectaron un conjunto de ejes de desarrollo de la infraestructura para la integración (Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana –IIRSA-) y otras ideas que quedaron solo en proclamas como el anillo energético. Desde la UNASUR, Brasil, durante los gobiernos del PT, se opuso a los golpes para desplazar los gobiernos nacional-populares y reimplantar el dominio de poderes alineados con las fuerzas dominantes del polo angloamericano. En este sentido, el gobierno de Lula marcó su oposición a la destitución de Manuel Zelaya en Honduras, a los intentos de balcanización de Bolivia y a la Masacre de Pando en dicho país, al golpe institucional contra Fernando Lugo en Paraguay, entre otros. Brasil pasó de una política subimperialista en alianza con los Estados Unidos, donde tenía el papel de regente regional con ciertas libertades y márgenes de acción, a los intentos de construcción de un bloque regional para avanzar en grados de soberanía relativa, en alianza con las fuerzas multipolares a nivel internacional.

## **Neodesarrollismo y políticas del PT**

Para caracterizar al Lulismo en el gobierno debe analizarse el cambio que se produce a partir de 2006, cuando se pasó de una combinación de políticas neoliberales en lo macroeconómico junto con políticas de inclusión social, a introducir un conjunto de políticas macroeconómicas que definiremos como neodesarrollistas combinadas con una expansión de las políticas de inclusión social. (Bresser-Pereira, 2007; Sicsú, Paula y Michel, 2007; Moraes y Saad-Filho, 2011). Tanto el Ministerio de Hacienda como el Banco Central continuarían durante el primer gobierno de Lula siendo conducidos por economistas oriundos del capital financiero transnacional que tenían como pilares de la política económica: 1) altas tasas de interés, 2) un tipo de

---

<sup>133</sup> Véase Methol Ferré (2013).



cambio sobrevaluado, 3) una política monetarista centrada en las metas de inflación. Pero, como analizan Moraes y Saad-Filho (2011) a partir de 2006, el gobierno de Lula además de profundizar una política social inclusiva comenzó a adoptar nuevas iniciativas y políticas de características neodesarrollistas que se conjugaron con las políticas macroeconómicas neoliberales (las tres primeras mencionadas), estableciéndose una política económica híbrida. Moraes y Saad-Filho (2011), retomando los desarrollos de Sicsú, Paula y Michel (2007) y de Bresser-Pereira (2007), observan que el neodesarrollismo tiene dos fuentes teóricas: la primera viene de Keynes y de nekeynesianos contemporáneos como P. Davidson y J. Stiglitz, y se inspira en el concepto de complementariedad entre el Estado y el Mercado; mientras que la segunda fuente viene del neoestructuralismo cepalino, interpretado por Fernando Fajnzylber, Luiz Carlos Bresser-Pereira e Yoshiaki Nakano, que pone el énfasis en la competitividad internacional a través de la incorporación del progreso técnico, junto con la necesidad de equidad social para el desarrollo. El neodesarrollismo puede sintetizarse en cuatro tesis:

(1) no hay mercado fuerte sin Estado fuerte; (2) no habrá crecimiento sostenido a tasas elevadas sin el fortalecimiento de esas dos instituciones y sin la implementación de políticas económicas adecuadas; (3) mercado y Estado fuertes solamente podrán ser construidos por una estrategia nacional de desarrollo; (4) no es posible atender el objetivo de reducción de la desigualdad social sin el crecimiento a tasas elevadas y continuas (Sicsú, Paula y Michel, 2007, p. 509)

Desde la perspectiva neodesarrollista se hace hincapié en la estabilidad macroeconómica, además del empleo y el crecimiento en el marco capitalista. Eso implica la regulación estatal de las tasas de interés, el tipo de cambio y los salarios, así como también la reducción de la vulnerabilidad externa para defender la economía de los choques externos y de la volatilidad de los flujos de capitales mediante un tipo de cambio administrado y la imposición de controles de capitales en caso de ser necesario. Bresser-Pereira (2007) plantea que el neodesarrollismo constituye un tercer discurso, en tanto estrategia nacional de desarrollo alternativa al "populismo" latinoamericano —criticando su exceso de intervencionismo estatal, proteccionismo, distribucionismo y la industrialización por sustitución de importaciones—, y a la ortodoxia del Consenso de Washington. Para dicho autor, el neodesarrollismo recupera la idea de nación, reafirmando la importancia de la dimensión política del Estado-nación al mismo tiempo que se delinea a América Latina como territorio geopolítico de aplicación. Para los autores nacional neodesarrollistas, la globalización constituye un proyecto de desintegración nacional, de debilitamiento intelectual, económico y cultural, de subordinación en el escenario global. De cierta forma, el neodesarrollismo en su versión más nacionalista pretende constituirse en una estrategia de desarrollo capitalista para salir de la condición de periferia dependiente a través del impulso de un "capitalismo nacional".

Según Barbosa y Sousa este cambio en la política macroeconómica se resume en:

(1) la adopción de medidas temporarias de estímulo fiscal y monetario para acelerar el crecimiento y elevar el potencial productivo de la economía; (2) la aceleración del desarrollo social por intermedio del aumento de las transferencias de renta y la elevación del salario mínimo; y (3) el aumento de la inversión pública y la recuperación del papel del Estado en el planeamiento de largo plazo (Barbosa e Souza, 2010: 69-70).

A ello debemos agregar un cuarto punto:

el apoyo a la formación de las grandes empresas brasileras, transformándolas en agentes competitivos frente a las multinacionales tanto en el mercado interno como en el mercado internacional, a través de créditos y otros incentivos regulatorios para adquisiciones y fusiones, y también a través del apoyo diplomático, en especial las relaciones Sur-Sur (Morais y Saad-Filho, 2011: 520).

Un dato que refleja en parte este último punto es que el crédito de los bancos estatales creció de 9,8% al 19,5% del PBI entre 2003 y 2010, gran parte del cual fue a financiar la burguesía local. En este sentido, tanto en Brasil como en Argentina la visión neodesarrollista emerge a partir de las consecuencias catastróficas del proyecto neoliberal, que desembocan en la crisis de 1999 en Brasil y en 2001 en la Argentina, impulsada en la práctica por las demandas de las burguesías locales afectadas por el proceso de expansión del capital transnacional del Norte global y la política neoliberal.

En el marco neodesarrollista que describimos, se dieron, además, un conjunto de políticas de inclusión impulsadas que no acabaron con las principales grietas sociales pero claramente favorecieron la disminución de la desigualdad, respondiendo a las demandas de las clases populares. Esto se observa con la reducción del coeficiente de Gini<sup>134</sup> de 0,58 en 2002 a 0,53 en 2010 y con el hecho de que el ingreso del 10% más pobre creció 456% más que el del 10% más rico (Singer, 2012). La CEPAL (2013) registra que en el año 2000 el 10% más rico se apropiaba del 47% del ingreso nacional, mientras que el 10% más pobre se quedaba con el 0,5%. Para 2009, el 10% más rico se había quedado con el 43% de la riqueza nacional según los ingresos del hogar *per cápita*, mientras que la proporción del 10% más pobre había subido a 1%, es decir, se había duplicado. La disminución de la desigualdad se produce aun en el devenir de lo que Singer (2012) denomina un “reformismo débil”, que abandona el programa histórico del PT. En este sentido, las condiciones para el combate de la pobreza y la desigualdad vendrían de la neutralización del capital por medio de concesiones y no de la confrontación con las clases dominantes (por lo que no hubo auto-organización de las clases populares), a través de la transferencia de ingresos para los más pobres, la ampliación del crédito, la valorización del salario mínimo y el aumento del empleo formal. El aumento del salario mínimo en un 70% se hizo en diez años, es decir, de forma paulatina. Al tomar de las propuestas originales

---

<sup>134</sup> El coeficiente de Gini es un número entre 0 y 1, en donde 0 se corresponde con la perfecta igualdad (todos tienen los mismos ingresos) y donde el valor 1 se corresponde con la perfecta desigualdad.

del PT (programa de 1994) aquello que no implicaba enfrentar al capital (como la tributación de fortunas, la revisión de las privatizaciones, la reducción de la jornada de trabajo), el Lulismo en el gobierno avanzó. Si el “reformismo débil” es lento cuando se observa desde la perspectiva de la totalidad, tal vez parezca rápido desde la perspectiva del “sub-proletariado”, sobre todo el del Nordeste, donde el PBI *per cápita* creció 86% entre 2002-2008 (Singer, 2012).

Los dos primeros gobiernos de Lula desarrollan diferentes políticas públicas, que podemos diferenciar de acuerdo con la conceptualización de Reygadas y Filgueira (2011) en populistas radicales, socialdemócratas y liberales: 1) Como populistas radicales –que destacan la igualdad de resultados y promueven campañas sociales, redistribución de riquezas y fuerte intervención del Estado en la economía— se destacan la redistribución de tierras y la valorización del salario mínimo; 2) como socialdemócratas –que hacen énfasis en la igualdad de capacidades e impulsan derechos universales, reformas tributarias y programas de promoción al desarrollo— se destacan el PAC (Programa de aceleración del crecimiento), el Consejo de Desarrollo Económico y Social, las Parcerías Público-Privadas (PPP), y los Programas de microcréditos y de micro desarrollo; 3) como liberales –que ponen en el centro la igualdad de oportunidades e incluye programas de transferencias condicionadas y formación de cuasi mercados de servicios públicos— se destacan el programa ProUni (en tanto voucher educativo que no es universal), la reforma régimen de jubilaciones, y los programa Bolsa Familia y Hambre Cero que transfieren ingresos a la población pobre e indigente. Este conjunto de políticas, desde una concepción ecléctica, fue central para explicar la disminución de la pobreza y la desigualdad y articular demandas, dando una respuesta efectiva a la crisis de incorporación de las mayorías populares, lo que se tradujo en legitimidad política.

En relación con la política neodesarrollista que describíamos con anterioridad, podríamos señalar entre las medidas mencionadas el Programa de Aceleración del Crecimiento (PAC) lanzado en enero de 2007, cuyos objetivos eran acelerar el crecimiento económico, aumentar el empleo y mejorar las condiciones de vida de la población brasileña. El programa consistió en un conjunto de medidas destinadas a incentivar la inversión privada, aumentar la inversión pública en infraestructura y remover obstáculos –burocráticos, administrativos, normativos, jurídicos y legislativos– al crecimiento. El PAC vuelve a colocar en escena a un Estado interventor e inductor, que orienta las actividades de las empresas para el mercado interno e impulsa el desarrollo económico. También se debe hacer hincapié en otra política que tiene una clara característica nacional popular neodesarrollista y refiere a la mayor empresa del Brasil, Petrobras. Tanto el ex presidente Lula da Silva como la ex presidenta Dilma Rousseff hicieron de la petrolera un núcleo estratégico para el desarrollo nacional –“el futuro de Brasil”— tras el descubrimiento de nuevos yacimientos en 2006 en el presal del océano Atlántico, que equivalen al total del petróleo producido por Petrobras desde su creación en 1953 (15.000 millones de barriles). Ello abrió la posibilidad de superar la dependencia energética que siempre fue en Brasil un factor de restricción externa. Por otro lado, con la modificación del marco regulatorio de los hidrocarburos, que supuso una parcial reestatización de los recursos hidrocarburíferos, Petrobras –junto con el banco estatal de desarrollo (BNDES), la estatal Eletrobras y su subsi-

diaria Eletronuclear, etc.— se constituyó en uno de los espacios estratégicos en los cuales se anudó el entramado de poder del proyecto neodesarrollista nacional-popular y, como define Romano Schutte (2013), en el centro de la política industrial. Este núcleo está conformado por un sector de la fracción de grupos económicos locales-regionales y sectores del pequeño y mediano empresariado nacional; cuadros políticos y estratégicos de tradición nacional desarrollista; sectores nacionalistas de las fuerzas armadas y de la producción industrial-militar; las fuerzas populares organizadas en las centrales de trabajadores y movimientos y organizaciones sociales, fuerzas políticas de izquierda y algunos partidos políticos aliados. El cambio regulatorio aprobado en 2010 implicó un aumento de la renta petrolera capturada por el estado y un aumento del control estatal de Petrobras (el paquete accionario en manos del Estado pasó del 39,8% al 48,3%). También significó hacer de Petrobras y la riqueza del presal una herramienta fundamental del desarrollo en varios sentidos: a través de la inversión en educación, investigación y desarrollo, mediante la producción de componentes y tecnologías fundamentales de explotación, con el impulso directo e indirecto de industrias estratégicas (industria naval, nuclear, nanotecnología y nuevos materiales) y con un enorme plan de inversiones y de desarrollo del cual participa la burguesía local. En el caso de la industria naval ya se observaba un fuerte crecimiento incluso antes del cambio regulatorio: de 1.900 trabajadores directos en el año 2000 pasó a emplear 80.000 en 2010.

El cambio regulatorio de 2010 implicó un retroceso de los intereses financieros y petroleros transnacionales, tanto en la puja por la apropiación de la renta petrolera así como en la apropiación del recurso. Además, dicha renta fue invertida en el desarrollo de una empresa y un complejo industrial que significan una competencia internacional (por lo menos de escala regional) para dichas transnacionales. Por otra parte, los fondos destinados a investigación y desarrollo aumentaron de 264 millones de reales en 2002 y 617 millones de reales en 2007, a más de 1.000 millones de reales en 2011 (más de 500 millones de dólares), de los cuales 96% provinieron de Petrobras. Brasil se convirtió en el único país de Latinoamérica que supera el 1% del PBI en inversión en investigación y desarrollo (1,21% en 2013 según datos del Banco Mundial) seguido de lejos por Argentina con un 0,65% (2013).

## **Hacia la crisis del Lulismo y la caída de Dilma Rouseff: nuevo contexto geopolítico y económico**

El influyente geoestratega norteamericano Henry Kissinger es el autor de la frase *hacia dónde se incline Brasil se va a inclinar América Latina* (Borón, 21 de diciembre 2013, párr.3). Brasil no es sólo un pivote geopolítico de la región sino que en los últimos años, en plena crisis mundial y con la emergencia de un mundo multipolar, se convirtió en un actor geoestratégico bajo cuatro condiciones: 1) avanzó a partir de 2002 una articulación de fuerzas nacional popu-

lar desarrollista, 2) mantiene un alto crecimiento económico<sup>135</sup>, 3) pudo constituirse en un actor estratégico de una América del Sur con una mayor influencia del regionalismo autónomo, 4) se desarrolla una alianza mundial con los poderes emergentes de la nueva multipolaridad. Pero hacia 2014 estas condiciones manifiestan un debilitamiento.

A partir de 2011 el avance de un bloque latinoamericano con autonomía relativa, aliado a los bloques emergentes y expandiéndose desde el MERCOSUR (y el ALBA) hacia la UNASUR y la CELAC resulta una amenaza para las fuerzas dominantes del polo angloamericano. En este sentido, podemos citar el Informe sobre Amenazas Globales de los ESTADOS UNIDOS publicado en febrero de 2011 referida a los procesos de integración latinoamericanos, que trabaja en profundidad Regueiro (2014):

Los esfuerzos regionales que reducen la influencia de EE.UU. están ganando algo de tracción. Se planifica la creación de una comunidad de América Latina y el Caribe, prevista para inaugurarse en Caracas en julio, que excluye a EE.UU. y a Canadá. Organizaciones como la Unión de Naciones del Sur de América (UNASUR) están asumiendo problemas que fueron del ámbito de la OEA (...) El éxito económico de Brasil y la estabilidad política lo han puesto en la senda del liderazgo regional. Brasilia es probable que continúe usando esa influencia para enfatizar UNASUR como el primer nivel de seguridad y mecanismo de resolución de conflictos en la región, a expensas de la OEA y de la cooperación bilateral con los Estados Unidos. También se encargará de aprovechar la organización para presentar un frente común contra Washington en asuntos políticos y de seguridad regionales (p. 155).

Como expresión de esta disputa, los países con gobiernos más afines a las fuerzas dominantes en los Estados Unidos y quienes además ya poseían un Tratado de Libre Comercio con dicho país (México, Perú, Colombia y Chile) constituyen la Alianza del Pacífico (AP) en 2011. La AP rescata los pilares del regionalismo abierto, posicionándose a favor de una mayor cercanía geopolítica a Estados Unidos en particular y a “Occidente” en general; se basa en la llamada libertad de comercio (libre movilidad de capitales, mercancías e información); la atracción a las inversiones extranjeras y regulaciones favorables al capital financiero transnacional (cesión de soberanía jurídica en tribunales internacionales, flexibilización laboral, legislación de propiedad intelectual a pedido de las transnacionales, etc); la especialización en la explotación de las ventajas comparativas estáticas; y el desarrollo puesto en relación a la integración en el capitalismo global del siglo XXI. A su vez, en este escenario de tensiones crecientes, en 2013 se produce una ruptura entre el gobierno de Dilma Rousseff y el de los Estados Unidos por las filtraciones que realiza el ex empleado de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), Edward Snowden, en las cuales se detallan las escuchas de los servicios de inteligencia sobre Dilma Rousseff y sobre Petrobras.

---

<sup>135</sup> Si hacia fines de los noventa Brasil tenía un PBI similar al de México, para 2013 lo había superado en un 50% (Merino, 2017).

La cumbre de los BRICS en Fortaleza, Brasil, realizada el mes de julio de 2014, intentó producir un contrapeso en este escenario. Los cinco países que conforman los BRICS (con la presencia de los socios de UNASUR) profundizaron las alianzas de las fuerzas multipolares, lo que se tradujo, entre otras cuestiones, en la creación de un Nuevo Banco de Desarrollo con 50.000 millones de dólares y de un Acuerdo de Reservas de Contingencias por 100.000 millones de dólares. Ambas propuestas significaban la puesta en marcha de una arquitectura financiera paralela, desafiando a las fuerzas dominantes del capitalismo financiero global y el dominio del polo angloamericano, en un contexto de agudización de los enfrentamientos mundiales después del conflicto en Ucrania. Este último, que explotó entre fines de 2013 y abril de 2014, produjo un cambio cualitativo en términos geopolíticos: los enfrentamientos entre las fuerzas multipolares emergentes (principalmente China y Rusia, pero también el incipiente bloque Latinoamericano entre otros actores) contra las fuerzas unipolares angloamericanas (junto con el llamado “Occidente” expresado por la OTAN) pasaron a ser directos y en territorios centrales de disputa, como la propia Ucrania y el Mar de China (Merino, 2016). A partir de esos acontecimientos se habla de una “nueva guerra fría” por parte de importantes sectores de la prensa del establishment occidental, o de una guerra mundial fragmentada según el Papa Francisco. Todos los territorios, en mayor o menor medida, están en disputa por los distintos polos y bloques de poder. Y Brasil, como toda Latinoamérica, es uno de los territorios centrales de la disputa global. En este contexto, con muchos países de los bloques emergentes ahogados por las sanciones económicas y las presiones financieras y geopolíticas, se comprende el significado de la cumbre de Fortaleza.

Las presiones geopolíticas, el desarrollo de la AP, la agudización de las tensiones globales y la situación del “Petrolão” (junto con otras cuestiones que veremos a continuación) volvieron a fortalecer en Brasil las posiciones a favor del regionalismo abierto, el aumento del control privado de Petrobras y de la renta petrolera con la incorporación de las petroleras transnacionales. Ello afecta la estrategia del regionalismo autónomo e impacta sobre el esquema de poder en que se sostenía el PT, lo que se pone en evidencia con claridad cuando Michel Temer, el vicepresidente de Dilma Rousseff que asumió como presidente luego de la maniobra de desplazamiento de la mandataria del PT en agosto de 2016, se pronunció con celeridad a través de su nuevo canciller por el acercamiento a la AP, la agenda de reformas neoliberales, el alineamiento con Estados Unidos (con quién además firmó acuerdos de cooperación militar y ejercicios conjuntos) y un acuerdo de libre comercio con la Unión Europea.

Otra cuestión relacionada con la geopolítica y con el contexto internacional que horadó el gobierno de Dilma Rousseff a partir de 2013-2014 fue la caída en el precio de los *commodities*. Ello golpeó en general a casi toda la región, cuyos principales productos de exportación son las materias primas. Los problemas de complementación productiva, la debilidad de las cadenas de valor regionales y la falencia en el desarrollo de núcleos productivos-tecnológicos para el desarrollo endógeno de las fuerzas productivas se hicieron evidentes. En tanto la convergencia en torno al regionalismo autónomo no logre resolver la conformación de una estructura económica regional acorde a sus formulaciones políticas para aumentar los niveles de complejidad e

integración, su construcción real resulta endeble, siendo más vulnerable a las presiones geoestratégicas de los principales polos del poder mundial y a los contextos desfavorables.

## **La desarticulación de la fuerza político social, la caída de Dilma Rousseff y un horizonte incierto**

Lo que medió para cambiar las relaciones de fuerzas en Brasil fue el “Lava Jato”, a partir de lo cual se denunció el “Petrolão” (el pago de sobornos empresarios y el financiamiento de la política alrededor de la empresa Petrobras y del conjunto de contratistas, destinado al *lobby* y/o para tener gobernabilidad en el poder Legislativo). El “escándalo” del “Petrolão” fue un elemento central que debilitó la articulación nacional popular neodesarrollista, deslegitimó a sus referentes y luego fracturó la fuerza, en un contexto en el que se ponían de manifiesto un conjunto de cuellos de botella propios de la condición de país dependiente.

Petrobras licitaba sus grandes obras a empresas constructoras y de ingeniería brasileñas, en aplicación de la política “Compre Nacional” implementada por Dilma Rousseff como ministra de Energía para estimular la creación de empleo y fortalecer a los grupos económicos locales-regionales y a la burguesía local, otorgando un privilegio a las empresas nacionales sobre las transnacionales (que estas últimas presionaban por dismantelar). A causa de la investigación judicial, el último día de 2014 Petrobras emitió una prohibición para firmar contratos nuevos con 23 empresas incluidas en la Lava Jato, perjudicando a contratistas habituales suyas: Alusa, Andrade Gutierrez, Camargo Corrêa, Carioca Engenharia, Construcap, Egesa, Engevix, Fidens, Galvão Engenharia, GDK, Iesa, Jaraguá Equipamentos, Mendes Junior, MPE, OAS, Odebrecht, Promon, Queiroz Galvão, Setal, Skanska, Techint, Tomé Engenharia y UTC. Esto golpeó a las principales empresas del país y al núcleo político estratégico nacional popular neodesarrollista, y detuvo a la economía antes de que asumiera Dilma Rousseff su segundo mandato. Uno de los principales grupos económicos afectados es Odebrecht, la mayor constructora de América Latina, que dirigió en Cuba la estratégica mega obra del puerto de Mariel con fuertes implicancias geopolíticas. Esta obra fue financiada por préstamos subvencionados desde el Banco de Desarrollo de Brasil (también muy criticado por empresas transnacionales y las fuerzas financieras globales) e involucró a cerca de 400 empresas brasileñas. Además, Odebrecht es la empresa comprometida en el desarrollo del submarino nuclear junto con Francia y la que acordó con la empresa rusa Russian Technologies para producir helicópteros y misiles para Brasil, lo cual irrita a las fuerzas dominantes de los Estados Unidos. Odebrecht es una empresa clave del complejo industrial-militar brasileiro, involucrada en la estrategia del regionalismo autónomo, en donde focalizan las fuerzas neoliberales el escándalo de corrupción.

El ajustado triunfo electoral de Dilma Rousseff contra el candidato neoliberal Aécio Neves del PSDB en el balotaje de las elecciones presidenciales a fines de 2014, en donde obtuvo un

poco más del 51% de los votos, daba cuenta de un nuevo momento político caracterizado por la debilidad de las fuerzas nacionales populares neodesarrollistas. Fue una elección polarizada que dividió al país en dos mitades políticas, así como también en términos geográficos: mientras el Sur industrializado y “rico”, con un fuerte componente de “clase media”, se opuso con fuerza al PT y su alianza política, el Norte pobre votó rotundamente a favor de Dilma Rousseff. El nuevo gabinete del segundo gobierno indica el cambio en las relaciones de fuerzas a favor de las clases económicamente dominantes. Joaquim Levy, formado en la ortodoxa Universidad de Chicago y ex funcionario del Fondo Monetario Internacional (FMI), asumió en el ministerio de Economía, donde reemplazó al neodesarrollista Guido Mantega, quien fue asesor de Lula desde 1993 y ministro de Economía desde el 2006 cuando, justamente, se produce el giro neodesarrollista. Por otro lado, otro economista neoliberal, Nelson Barbosa, asumió como jefe de Planeamiento, mientras que la representante de los actores más concentrados de los agonegocios, Katia Abreu (presidenta de la Confederación Nacional de Agricultura), fue elegida para comandar el ministerio de Agricultura, siendo una dura opositora a la reforma agraria y a la creación de nuevas reservas indígenas. El nombramiento de Abreu generó numerosas protestas de diferentes movimientos campesinos y de pueblos originarios, incluso aliados al PT y también miembros del gabinete. Con estos cambios, los representantes del capital financiero transnacional, de los agonegocios y de la fracción de burguesía local más internacionalizada y globalista pasaron a ocupar lugares claves del gobierno. Por otro lado, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, Rousseff sustituyó al canciller Luiz Alberto Figueiredo por el embajador de Brasil en Estados Unidos, Mauro Vieira, marcando un acercamiento a Washington. En el nuevo Gabinete ministerial brasileño había representantes de diez partidos, que recorrían un amplio espectro político e ideológico, pero con una fuerte presencia del PMDB, la mayor fuerza electoral del país, liderada por el vicepresidente Michel Temer. El esquema de poder que se expresaba era más parecido al previo a 2006, en detrimento de las fuerzas nacionales populares neodesarrollistas que perdían influencia en el Estado.

A poco tiempo de asumir su segundo mandato, Dilma lanza un ajuste por 23.300 millones de dólares, que alcanzaba a la educación y la salud. El ajuste impulsado por Levy y Barbosa incluía medidas para aumentar la recaudación mediante alzas de impuestos y recortes a los beneficios laborales como pensiones y reducciones al seguro de desempleo. También fueron afectados proyectos del Programa de Aceleración del Crecimiento (PAC) y el plan de viviendas populares Minha Casa, Minha Vida, que sufrieron reducciones de 8000 millones y 2000 millones de dólares respectivamente. La pretensión era que muchas de las obras de infraestructura involucradas en el congelamiento fuesen ofrecidas en concesión al sector privado. Por su parte, el Banco Central aumentó su tipo de interés a 14,25%, afectando la actividad productiva y beneficiando al capital financiero. El malestar social fue creciendo por los escándalos de corrupción en torno a Petrobras, el aumento del desempleo, la inflación y la caída en el nivel de renta de los brasileños, luego de muchos años de expansión. Por otro lado, Dilma Rousseff había hecho una campaña centrada en criticar las políticas de ajuste y el proyecto neoliberal encarnizado en su rival, a la vez que prometió profundizar las políticas nacionales populares neodesa-



rollistas. El giro que se produce en el gobierno ni bien asume en enero de 2015 luego del golpe que provoca el Petrolão y el no cumplimiento de sus promesas de campaña produce un profundo malestar en sus votantes y un resentimiento en las fuerzas político-sociales que la sostenían. El ajuste y el giro a la “derecha” afectan la relación con el propio PT.

Como parte de este giro se realiza un acuerdo con el régimen de los Estados Unidos, concretado en la cumbre bilateral entre Rousseff y Obama en julio de 2015. Para avanzar con dicho acuerdo, Rousseff logró que dos convenios militares sean votados por el Congreso poco antes de emprender su visita a Washington. El acuerdo incluyó siete áreas: comercio exterior, medio ambiente y energía, previsión social, defensa, agricultura, educación y ciencia, y tecnología. En cuanto a la defensa, los dos países acordaron desarrollar un proyecto de defensa conjunto, que incluye acuerdos tecnológicos y asociación entre empresas brasileñas y estadounidenses en el área de la defensa para, por ejemplo, la compra y venta de equipamientos y armamento. Según un análisis de Defensanet, con el que trabaja Zibechi (2015), uno de los objetivos de Estados Unidos es la separación de Rusia del programa espacial brasileño, ya que Estados Unidos se opone a que Rusia participe en la producción de vehículos de lanzamiento de satélites o transfiriendo su tecnología de misiles balísticos al brasileño Programa Nacional de Actividades Espaciales. Por otro lado, el acuerdo también incluyó concesiones para inversiones en el sector de infraestructura de Brasil, abriendo posibilidades de negocios para empresas estadounidenses por 64.000 millones de dólares. Ello deshacía el monopolio de las constructoras brasileñas sobre dicho sector a partir del cual el Estado impulsaba a la burguesía local.

Lo que además se evidencia es una crisis de liderazgo. Marais y Filho (2011) ya lo anticipaban unos años antes, razonando que la ausencia del liderazgo carismático de Lula y la posibilidad de que el gobierno tenga que imponer pérdidas a algunos sectores sociales debido a la dinámica cíclica de una economía capitalista periférica podían desestabilizar la base de sustentación de la administración de Dilma Rousseff. La presidenta tenía un perfil más técnico, no fue elegida por la base del PT (sino por el propio Lula) y no tenía un liderazgo político arraigado. Esto llevaba a un problema de liderazgo, una complicación central en una situación de agudización de las pujas políticas, crisis de legitimidad por los “escándalos de corrupción”, presiones geopolíticas agudas y un giro a la “derecha” que dinamitaba las relaciones con las organizaciones políticas y sociales populares. La crisis de liderazgo expresa un proceso de desarticulación del entramado político social del Lulismo por “izquierda” y también por “derecha”. A partir de 2015 se pone de manifiesto la incompatibilidad entre el programa del PT y del PMDB de Michel Temer. El Lulismo contiene estas dos alas, donde el capital concentrado y las fuerzas más conservadoras se expresan con el PMDB y las fuerzas de las clases populares se expresan en un debilitado y desmovilizado PT. Ambos programas chocan en cómo resolver la encrucijada en que se encuentra Brasil: profundizar la senda popular (¿y trascender el neodesarrollismo?) o retroceder y ceder a las presiones del capital concentrado y las fuerzas de “derecha”. Dicha contradicción es constitutiva de la propia articulación lulista y en esta encrucijada histórica de-

viene antagónica. Si Rousseff ganó con un discurso en línea con la primera opción, desde el primer día de su segundo gobierno se impuso la segunda opción.

## Dependencia y crisis

La crisis del Lulismo nos lleva a un análisis más profundo. Hay una cuestión fundamental que recorre los países periféricos y tensiona las articulaciones nacionales populares: las crisis que surgen en relación a problemas estructurales dados por la situación de dependencia de un país, que a su vez desatan el problema de la “frazada corta”. Es decir, mientras la economía crecía todos los grupos sociales y las clases, podían encontrar satisfacción de sus demandas e intereses contruidos, es decir, la “frazada” alcanzaba a cobijar a muchos. El Lulismo podía ser aceptado por casi todos y soportado por aquellos que tenían diferencias políticas, ideológicas y estratégicas pero no lograban rearticular una oposición neoliberal contundente a los gobiernos del PT. Como plantea Singer (2012), mientras los medios de pago crecían, cada fracción de clase y grupos social podía cultivar su Lulismo preferido. Y esa situación pudo continuar con Dilma Rousseff en su primer mandato aunque con mayores dificultades y síntomas de agotamiento. Para el gran capital, al principio tampoco fue negativo el Lulismo, a pesar de su tenaz oposición en la elección de 2002 y del apoyo a su expresión política, el PSDB. Sin embargo, todo esto cambia cuando se modifican el ciclo económico y las condiciones geopolíticas.

El Lulismo superó con holgura la crisis global de 2008 e incluso un primer mandato complicado, y esto fue general en los llamados países emergentes porque las contradicciones del capitalismo internacional y las pujas estratégicas se centraban en Occidente. Pero a partir de 2014 se conjugan varios fenómenos que golpean a los países emergentes: 1) el fin del período de altos precios mundiales de las materias primas; 2) los problemas de competitividad de la economía doméstica y de los capitales locales que, a falta de tecnología avanzada y escala, quedan retrasados frente a los saltos de productividad de los capitales transnacionales avanzados; y 3) una geoestrategia de las fuerzas globalistas del polo de poder angloamericano contraria al desarrollo de los bloques de poder regionales, especialmente en sus espacios fundamentales de su influencia, que se pone de manifiesto en 2010, toma cuerpo en la región en 2012 con la firma de la AP y se agudiza profundamente a partir de 2014 con el conflicto en Ucrania. Ello actúa sobre la base del problema fundamental de la *dependencia* de los países periféricos, cuestión que trabajan Enrique Dussel (2014), Ruy Mauro Marini (2008) y Theotonio dos Santos (2011), entre otros.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Dussel (2014) sostiene: “Téngase estrictamente en cuenta, entonces, que la esencia de la Teoría de la Dependencia en general consiste en la dominación como relación social de expropiación que ejerce una burguesía (y su pueblo) poseedora de un capital global nacional de un país más desarrollado sobre las burguesías (y sus pueblos) de países subdesarrollados, transfiriendo plusvalor en la lucha de la competencia entre capitales globales nacionales del país menos desarrollado al más desarrollado, por el mecanismo de la nivelación de los precios de las mercancías en la competencia en el interior del mercado mundial. Dicha transferencia es efecto de un precio de producción mundial que obliga a los países subdesarrollados transferir dicho plusvalor, pudiendo sin embargo tener ganancia aunque vendan su mercancía por un precio final menor al valor de su mercancía. Ante la pérdida de plusvalor extraerán más

El sistema de relaciones que la dependencia impone implica que ante la transferencia de valor que se produce desde el país periférico hacia el centro y ante la pérdida de plusvalor que ello implica para la burguesía local, se busque una extracción de más valor mediante la sobre-explotación del trabajador. En determinadas situaciones históricas, como las de 1999 en plena ofensiva del capital financiero transnacional y del conjunto de empresas que le pertenecen, sectores de los grupos económicos locales y de la burguesía local de países periféricos (especialmente de los capitales más ligados al mercado interno) pueden desarrollar una política de mayor orientación nacional o encontrarse más propensos para apoyar a liderazgos que establezcan una articulación político-social con las clases populares y con distintos actores subordinados en el campo del poder. A partir de allí pueden darse políticas desde el Estado en desmedro de dichas transferencias de valor<sup>137</sup> y sus mecanismos, y de fuga de capitales que se imponen en los países dependientes: pagos de fletes, las remesas de ganancias, pagos de servicios tecnológicos, asistencia técnica, patentes, intereses y servicios de la deuda, etc. (Martins, 2011). Sin embargo, este comportamiento no resulta lineal ni se desprende meramente de una situación económica, sino de las relaciones de cooperación y enfrentamiento en el campo del poder –donde se constituyen las fuerzas que pujan por el Estado. Y en épocas de crisis, con burguesías locales oscilantes entre la sobre-explotación de la fuerza de trabajo y las políticas nacionalistas-populares, ante el dilema de la “frazada corta” éstas pueden inclinarse mayoritariamente hacia la primera opción (restaurar la sobre-explotación), acercándose al capital extranjero y a las oligarquías locales. Especialmente, cuando el fortalecimiento de las clases populares para la lucha política y económica eleva sus niveles de demandas así como su influencia en la conducción del Estado. Además, intervienen las tradiciones políticas e ideológicas de estas burguesías, que muchas veces se encuentran también en una relación de dependencia ideológico-política y, por supuesto, en una relación de dependencia estructural y estructurante en términos económicos que produce cooperación al tiempo que enfrentamiento. Como observa Theotonio dos Santos (2011) la dependencia está fundada en una situación de compromiso entre los intereses que mueven las estructuras internas de los países dependientes y las del gran capital internacional. Esto pone en cuestión la posibilidad de la estrategia neodesarrollista para la ruptura de la dependencia cuyo sujeto fundamental es la llamada “burguesía nacional”, lo cual comienza a ser cada vez más palpable en Brasil a partir de 2013. Así lo refleja Perry Anderson (2016):

Desde 2006, los bancos estatales pasaron a aumentar gradualmente su cantidad de préstamos, yendo de un tercio a la mitad de todo crédito -la cartera del Banco de Desarrollo del gobierno (BNDES) llegó a aumentar en siete veces su valor desde 2007. Al ofertar tipos preferenciales de intereses para las grandes compañías en un valor mucho más alto del de los subsidios para las familias

---

valor mediante una sobre-explotación del trabajador periférico. Esto produce un empobrecimiento global del país subdesarrollado y un enriquecimiento proporcional del desarrollado...” (p. 160).

<sup>137</sup> Con la transnacionalización del capital y la nueva forma capitalista llamada ideológicamente “globalización”, dicha transferencia de valor se dirige cada vez más hacia el capital financiero global y sus dueños, y menos para el resto de la población de los países centrales, en donde crece al interior su propia periferia.

pobres, la “Bolsa Empresarial” pasó a costar al tesoro nacional el doble de lo que costaba la “Bolsa Familia”. Pero todos esos agrados a la industria brasileña fueron en vano (...) En la esperanza de que eso trajera el sector industrial para su lado, el gobierno se enfrentó a los bancos al forzarlos a aceptar retroceder al nivel sin precedentes del 2% de los intereses a finales de 2012. En São Paulo, la Federación de las Industrias (FIESP) expresó, momentáneamente, su satisfacción ante la medida, para inmediatamente después colgar banderas en apoyo a los manifestantes anti-estadistas de Junio de 2013 (p. 16).

## Un final abierto

El Lulismo forma parte fundamental del giro a la “izquierda” o giro popular de la región de los últimos años, que hoy se encuentra en una situación de reflujó y nuevo giro a la “derecha” o giro neoliberal. Con la caída de Dilma Rousseff se pone de manifiesto la dificultad, en la actual coyuntura histórica, de los intentos de conciliación de clases, grupos sociales y diversos actores dentro de un esquema de poder heterogéneo. El intento de retomar en 2015 un Lulismo del estilo “izquierda buena” del período 2003-2006 resultó impracticable por las condiciones políticas, económicas y geopolíticas existentes. Como se analizó, en el nuevo escenario nacional, regional y global se establecen un conjunto de encrucijadas en las que se vuelven antagónicas las posibles opciones a tomar.

Para analizar la caída de Dilma Rousseff no basta solamente con dar cuenta de la agudización de las tensiones y el establecimiento de una situación de antagonismo entre las fuerzas unipolares y las fuerzas multipolares, entre las fuerzas neoliberales del capitalismo financiero global y las fuerzas nacionales populares neodesarrollistas. Sino que es necesario observar, en dicho contexto de enfrentamiento, la desarticulación del entramado político social que permitía al proyecto nacional popular desarrollista influir decisivamente en el Estado. En dicha desarticulación hay una centralidad en las contradicciones entre la burguesía local y las clases populares y entre los diferentes sectores políticos e ideológicos. También debe destacarse la incapacidad de las fuerzas que en mayor o menor medida forman parte de dicha articulación, la dificultad para enfrentar, en un principio, los embates en su contra. La erosión de la figura de Dilma Rousseff, los problemas de liderazgo, el desgaste por los años de gobierno, el giro neoliberal que se realiza al comienzo de su segundo mandato, el eclipsamiento de la línea profundizadora nacional popular al interior del PT y del gabinete, y la poca centralidad de las fuerzas populares en el gobierno explican en parte dicha situación de debilidad.

Por otro lado, se abre una pregunta fundamental acerca de los límites del proyecto neodesarrollista, ya profundamente analizados para el caso del desarrollismo clásico. Límites tanto en el campo económico –imposibilidad de ir más allá de una dependencia negociada y de resolver los problemas de la “frazada corta”— como también en lo político, que se observan en la debilidad de la construcción de la fuerza política-social. Ello guarda estrecha relación con la apuesta a construir un poder nacional desde la burocracia estatal civil y militar y la burguesía local, pa-

sando a un segundo plano a los sujetos populares, quienes cumplen un rol de apoyo pasivo. De hecho, las fuerzas neoliberales no encontraron una gran resistencia popular, dando cuenta de la desarticulación que se había producido del Lulismo y la desmovilización del campo popular, en un contexto de retorno a una democracia restringida –condicionada por los poderes fácticos hiperconcentrados como el poder financiero y sus transnacionales, los medios de comunicación y los monopolios tecnológicos<sup>138</sup>.

Con el ascenso de Michel Temer se pone en marcha una agenda para desarmar el proyecto de regionalismo autónomo continental (aunque fuera débil), asumir un regionalismo abierto liberal y desvincular en términos geopolíticos a Brasil de los BRICS (especialmente de China y Rusia). Además, se vuelve a reimplantar un programa neoliberal comandado por el capital financiero que rápidamente se cristalizó, entre otras cosas, en una legislación laboral de flexibilización regresiva para los trabajadores (que motivó una huelga general luego de más de 20 años) y un congelamiento del gasto público por ley por 20 años. Sin embargo, el frente que sostiene a Temer es heterogéneo y no está consolidado como bloque de poder para intentar devenir en bloque histórico. El golpe institucional para la destitución de Rousseff (que llegó con mínimos niveles de aprobación de su gobierno) fue apoyado por parte de la llamada clase media tradicional (pequeña y mediana burguesía consolidada) y la denominada nueva clase media (mayoritariamente, el proletariado que mejoró profundamente sus condiciones de vida). Pero las demandas de quienes organizan estos grupos sólo en parte concuerdan con la agenda neoliberal –particularmente la coincidencia es en la reducción de impuestos en el caso de la “clase media tradicional”. Y ello dificulta los intentos de producir cierres hegemónicos para las fuerzas neoliberales.

Apenas a un año de la destitución, cuando la agenda neoliberal está causando estragos a nivel social y debilitando todas las estructuras del poder nacional de Brasil y cuando los escándalos de corrupción enlodan a las principales figuras del actual gobierno, comienza a observarse un proceso de lucha y re-emergencia de las clases populares. La resistencia político gremial, a su vez, comienza a expresarse nuevamente en la política a través de la figura de Lula, quien encabeza las encuestas electorales como candidato a presidente. A pesar del avance neoliberal, existe una posibilidad de una rearticulación nacional popular basada en el liderazgo de Lula y el poder de los sindicatos, los movimientos campesinos, el movimiento estudiantil, las Iglesias progresistas, la pequeña y mediana burguesía industrial y los cuadros nacionalistas con importante influencia en las fuerzas armadas. Las condiciones existentes distan de ser las de comienzos de los años noventa luego de la caída del Muro de Berlín y el establecimiento del Consenso de Washington, por lo cual resulta complicada la reconstrucción de la hegemonía del polo angloamericano, del capital financiero transnacional y del proyecto neoliberal, favoreciendo una posible reestructuración del Lulismo bajo una nueva forma. En resumen, el fin del ciclo político en Brasil que se produce con la caída del gobierno de Rousseff no implica un fin del ciclo histórico post-neoliberal.

---

<sup>138</sup> Según Theotonio Dos Santos (2011), las democracias restringidas se generalizan en los años ochenta y noventa, como el modelo por excelencia de articulación del neoliberalismo con el capitalismo dependiente.

## Referencias

- Alves Teixeira, R. y Desiderá Neto, W. (2012). La recuperación del desarrollismo en el regionalismo latinoamericano. En Alves Teixeira, Rodrigo y Desiderá Neto, Water Antonio (comps.), *Perspectivas para la integración de América Latina* (pp. 11-36), Brasilia: IPEA.
- Anderson, P. (2003). Neoliberalismo: un balance provisorio. En Emir Sader y Pablo Gentili (comp.), *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social (192-203)*, Buenos Aires: CLACSO.
- Anderson, P. (2016). Crisis in Brasil. En *London Review of Books*, Vol. 38, No. 8, pp 15-22.
- Arceo, E. y Urturi, M. A. (2010). Centro, periferia y transformaciones en la economía mundial. En CEFIDAR, Documento de trabajo N°30.
- Borón, A. (21 de diciembre 2013). Brasil: un increíble (y enorme) error geopolítico. *Resumen latinoamericano*. Recuperado de <http://www.resumenlatinoamericano.org/2013/12/21/brasil-un-increible-y-enorme-error-geopolitico/>
- Bresser-Pereira, L. C. (2007). Estado e Mercado no Novo Desenvolvimentismo. En *Nueva Sociedad*, nro. 210 Julio-Agosto 2007. Recuperado de: (consultado 12/04/2015) [http://www.nuso.org/upload/articulos/3444\\_2.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3444_2.pdf)
- Bresser-Pereira, L. C. (2013). Empresários, o governo do PT e o Desenvolvimentismo. En *Revista de Sociologia Política*, vol. 21, N° 47, pp. 21-29, septiembre 2013.
- Briceño Ruiz, J. (2013). Ejes y modelos en la etapa actual de la integración económica regional en América Latina. En *Revista Estudios Internacionales*, (Santiago, en línea) vol.45 no.175.
- Castañeda, J. (2006). Latin America's Left Turn. En *Foreign Affairs*, N° 85, (3), pp. 28-43.
- Dos Santos, T. (2011). *Imperialismo y Dependencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho de Clásicos Políticos da América Latina; Banco Central de Venezuela.
- Dussel, E. (2009). *Política para la liberación. Tomo II. Arquitectónica*. Madrid: editorial Trotta.
- Dussel, E. (2014). *16 tesis de economía política: interpretación filosófica*. México: Siglo XXI.
- Furtado, C. (1985). *Teoría y política del desarrollo económico*. São Paulo: Abril Cultural.
- Gramsci, A. (2008), *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y el Estado moderno*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marini, R. M. (2008). *América Latina, dependencia y globalización*. Bogotá: CLACSO y Siglo del Hombre Editores.
- Martins, C. E. (2011). Prólogo a Imperialismo y Dependencia. En Dos Santos, Theotonio, *Imperialismo y Dependencia*, Caracas: Biblioteca Ayacucho de Clásicos Políticos da América Latina; Banco Central de Venezuela, 2011.
- Merino, G. E. (2014). Lucha entre polos de poder por la configuración del orden mundial. El escenario actual. En *Revista de Estudios Estratégicos*, N° 1, CIPI, La Habana, pp. 08-29.
- Merino, G. E. (2014b). El Grupo Productivo y las condiciones económicas de su surgimiento. Genealogía del Posneoliberalismo. En *Realidad Económica*, N°288, diciembre 2014, IADE), p. 22-45.

- Merino, G. E. (2016). Tensiones mundiales, multipolaridad relativa y bloques de poder en una nueva fase de la crisis del orden mundial. Perspectivas de América Latina”, en Geopolítica(s): revista de estudios sobre espacio y poder, vol. 2, núm. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- Merino, Gabriel E. (2017). “Proyectos estratégicos e integración regional en América Latina. El surgimiento de la Alianza del Pacífico, el fortalecimiento del regionalismo abierto y el retroceso del regionalismo autónomo”, en Relaciones Internacionales, Vol. 26, N°52, Instituto de Relaciones Internacionales (en prensa).
- Methol Ferré, A. (2013). *Los Estados continentales y el Mercosur*. Montevideo: Ed. HUM.
- Mignolo, W. y Escobar, A. (2010). *Globalization and the Decolonial Option*. London : Routledge.
- Morais, L. y Saad-Filho, A. (2005). Lula and the Continuity of Neoliberalism in Brazil: Strategic Choice, Economic Imperative or Political Schizophrenia. En *Historical Materialism*, N° 13 (1), pp. 3-31.
- Recalde, A. (2016). *Estudios sobre Brasil*. Buenos Aires: Ed. Punto de Encuentro.
- Regueiro, L. (2014). La Alianza del Pacífico: un pilar para el apuntalamiento del liderazgo global de Estados Unidos. En Revista de Estudios Estratégicos, No.01. Primer semestre de 2014, CIPI, La Habana.
- Reuters (23 de mayo de 2008). América del Sur unida gana estatura de actor global: Lula. *Reuters*. Recuperado de <https://lta.reuters.com/article/domesticNews/idLTAN2322162120080523>
- Reygadas, L. y Filgueira, F. (2011). Desigualdad y crisis de incorporación: la caja de herramientas de políticas sociales de la izquierda. En Dos Santos, T. (ed), *América Latina y el Caribe: Escenarios posibles y políticas sociales*, Proyecto Repensar América Latina, Vol. 3, Montevideo: UNESCO/FLACSO.
- Sader, E. (2009). *El nuevo topo. Los caminos de la izquierda latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO-Siglo XXI.
- Singer, A. (2012). *Os sentidos do Lulismo*. São Paulo: Editora Schwarcz .S.A.
- Siscú, J.; Paula, L. F. y Michel, R. (2007). Por que novo-desenvolvimentismo? En *Revista de Economia Política*, vol. 27, nº 4 (108), pp. 507-524 outubro-dezembro/2007
- Zibechi, R. (2015). Los recientes acuerdos Brasil-Estados Unidos ¿El retorno del patio trasero?. En Alai, 30/7/2015. Recuperado en (consultado el 07/04/2015) <http://www.alainet.org/es/articulo/171435>
- Werneck Vianna, L. (2007). O estado novo do PT. En *La Insignia*, 13.jul. Recuperado en: [http://www.lainsignia.org/2007/julio/ibe\\_007.htm](http://www.lainsignia.org/2007/julio/ibe_007.htm) . Visto el 24/4/2017.

# CAPÍTULO 6

## Juventude trabalhadora e movimento sindical no Brasil

*Marco Aurélio Santana e Natália Cindra*

### Introdução

Nos últimos anos, o reaparecimento e avanço do ideário conservador no Ocidente, com forte tonalidade fascista e a desestruturação da vida democrática têm chamado a atenção. Percebe-se que este processo está presente tanto ao nível do cotidiano, social e cultural, quanto ao nível das estruturas políticas, produzindo efeitos e práticas xenófobas, machistas, racistas, LGBTfóbicas, etc. Pensando nos países do capitalismo central, por exemplo, a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos e o bom desempenho de Marine Le Pen na França foram sinais claros desta ascensão. No caso latino-americano não tem sido diferente e este processo tem assumido contornos ainda mais brutais. O continente vivia, desde o início dos anos 2000, sob um conjunto de governos de centro-esquerda, com caráter neodesenvolvimentista, e que, cada um à sua maneira, apontavam questionamentos ao neoliberalismo. Segundo figurava nos discursos destes atores, eles combatiam os resquícios neocoloniais, de submissão às grandes potências mundiais e atualizavam projetos políticos progressistas. Mesmo que tenham especificidades, contradições e graus de radicalidade distintos, há dois pontos de unidade muito importantes que definiam esse bloco de países como um contraponto importante ao neoliberalismo no mundo: a substituição de políticas de ajuste fiscal por políticas de seguridade social e a rejeição da ALCA (Área de Livre Comércio das Américas) por intercâmbios Sul-Sul, fortalecendo, por exemplo, o bloco regional, o Mercosul.

Se há poucos anos países como Argentina, Peru, Uruguai, Venezuela, Equador, Paraguai, Honduras, Bolívia e Brasil eram governados por alianças populares de esquerda e centro-esquerda, em 2017, apenas o Uruguai, Bolívia e a Venezuela permanecem com um governo deste corte. E, ainda assim, com o último imerso numa enorme crise econômica-política. O que aconteceu? Uma tese muito difundida na grande mídia do continente defende que ocorreu o fim do “ciclo populista” na América Latina (Hasenstab, 2017). Que esse ciclo teria se encerrado por uma vontade popular de algo “novo”, “moderno”, mais aberto ao mercado internacional. Essa tese poderia até ter alguma sustentação se a queda desses governos tivesse se relacio-



nado com a sua queda de popularidade ou com uma derrota eleitoral, caso que só aconteceu na Argentina<sup>139</sup>. Outra tese, na qual nos parece mais cabível, é que houve uma articulada ofensiva do capital estrangeiro sobre esses países, para retomar as relações de mercado que eram vigentes nos anos 1990, adicionado a isso o grande interesse nas riquezas de petróleo, gás natural e água existentes no continente (Villagra et al, 2015; Gentili y Tratto et al, 2016; Sader, 2016). Ressalte-se que este processo, com variações, tomou corpo a partir do forte apoio midiático (nacional e internacional), suporte de uma maioria do Congresso Nacional, com ataques do Judiciário e com apoio de setores da sociedade conclamados a sair às ruas.

Como defendeu o sociólogo Álvaro Garcia Linera, vice-presidente da Bolívia, em uma conferência esse ano<sup>140</sup>, o debate do “fim do ciclo populista” na América Latina se parece com a tese do “fim da história” proclamada por Fukuyama no início dos anos 1990: apenas uma narrativa interessada. A história, como os ciclos de poder na América Latina, é fruto de uma disputa dialética e permanente que não se pode esquecer. Nesse sentido, um grande exemplo da recente ofensiva da perspectiva neoliberal e de sua agenda para o continente sul-americano, por sua exemplaridade, é o caso brasileiro. No presente artigo discutiremos as recentes medidas e reformas que vêm sendo postas em marcha pelo governo de Michel Temer no Brasil, as suas primeiras consequências e impactos para classe trabalhadora, especialmente para as/os jovens trabalhadoras/es, fazendo, por fim, uma breve análise da resistência em curso e suas perspectivas.

## Contexto brasileiro

Em 2016, a presidente Dilma Rousseff foi afastada pelo congresso em um processo conturbado de *Impeachment* levado a cabo por uma articulação legislativa, judiciária, midiática e social – apoiada por parcelas significativas das chamadas classes médias - que pode ser definido, assim como o ocorrido no Paraguai, um golpe de Estado<sup>141</sup>. Desde então, seu vice-presidente Michel Temer –de um partido de centro-direita da então base de apoio do próprio governo Dilma– tem colocado em prática uma agenda regressiva que repõe, de maneira radicalizada, a agenda neoliberal dos governos de Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1994-2002)<sup>142</sup>. A proporção do desmonte da máquina pública e a abrangência das leis que retiram direitos é ainda maior do que o período de ditadura militar (1964-1985). Impressionam a rapidez e o escopo das mudanças implementadas em apenas um ano.

---

<sup>139</sup> Paraguai, Honduras e Brasil sofreram golpes de estado promovidos pelo Congresso, fortemente articulados com a mídia e o Judiciário. E o presidente eleito do Equador, após ter sido apoiado pelo partido e pelo seu antecessor, [estranhamente] mudou de opinião política (Gentili y Tratto et al, 2016).

<sup>140</sup> Conferência na Universidade Nacional do México, disponível em vídeo pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=vi5BjqAJPKw>

<sup>141</sup> Para ler mais sobre, entre outras/os: de Souza (2016), Proner (2016) e Singer (2016).

<sup>142</sup> É preciso lembrar que o governo Dilma, logo após a sua reeleição, e contrariando as propostas de campanha, entregou um pacote de políticas de austeridade que incluía até um ministro da Economia trazido diretamente dos bancos. De todo modo, tendo em vista as características de conciliação de seu governo, este pacote não cumpriria o *timing* de exigências do capital financeiro. Era preciso uma de representação mais direta e aberta, um neoliberalismo sem máscaras.

O governo Temer, por uma questão de origem, tem um forte compromisso com o capital internacional. Estratégias de sucateamento de empresas nacionais para sua venda (privatizações) e abertura de espaço no mercado para empresas estrangeiras formam um fio condutor de toda a ação do governo. Seja na entrega em áreas estratégicas do desenvolvimento, como energia, óleo e gás, seja no desmonte e enfraquecimento dos bancos públicos. Não resta dúvida de que o capital estrangeiro teve papel fundamental na coalizão dos interesses para a derrubada do governo Dilma. O golpe teve forte componente de participação da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp)<sup>143</sup>, atuando em nome das empresas transnacionais no Brasil para que o governo implementasse políticas neoliberais que conduziram, inclusive, novamente, à valorização do câmbio. A interrupção de perdas financeiras de firmas industriais e bancos (cerca de 180 bilhões) mais do que compensou o custo do impedimento da presidência da República (Pinto, 2016)<sup>144</sup>. Nesse sentido, Boito Jr faz uma síntese precisa do projeto político do atual governo e sua nova composição:

O governo Michel Temer foi concebido pela oposição ao governo Dilma Rousseff visando restaurar a hegemonia do capital internacional e da burguesia a associada. Como é sabido, ele tem tomado muitas medidas e elaborados planos nessa direção: desnacionalização do pré-sal, desnacionalização da cadeia produtiva do óleo e gás, desnacionalização das terras, dos aeroportos, do Aquífero Guarani e outras (Boito Jr, 2017, párr. 5)

Assim, o governo Temer, em primeiro lugar, aprovou no Congresso o congelamento de “gastos” públicos na área de educação e saúde para os próximos 20 anos, reduziu os programas sociais e, mais recentemente, mudou drasticamente a política de combate ao trabalho escravo. Desta forma, o governo deixou de divulgar a “Lista Suja”, lista de empresas que tiveram casos de trabalho escravo e reduziu as verbas para órgão fiscalizador. Além disso, Temer apresentou ao congresso uma proposta de emenda constitucional (PEC) que restringe o conceito de trabalho escravo no Brasil. É importante lembrar que a legislação brasileira era uma das mais modernas no mundo e as recentes mudanças, segundo o Instituto de Estudos Socioeconômicos (INESC)<sup>145</sup>, já preocupam a Organização Internacional do Trabalho (OIT).

O governo Temer apresentou também ao congresso uma tríade de reformas que retiram direitos da classe trabalhadora, aumentam a informalidade do mercado de trabalho e prejudicam diretamente a sobrevivência da estrutura sindical brasileira. São elas: a reforma trabalhista, a lei de terceirização e a reforma da previdência. A reforma trabalhista, aprovada no final do ano passado, modifica substancialmente a Consolidação das Leis de Trabalho (CLT), estabelecida na década de 1940 para regular o mundo do trabalho no Brasil. Segundo o jurista e deputado

<sup>143</sup> Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, estado de maior relevância econômica no Brasil.

<sup>144</sup> Em um escopo mais ampliado, não se pode esquecer de toda a documentação vazada por Edward Snowden, pelo Wikileaks, com revelações sobre o intenso processo de espionagem do governo estadunidense nas instituições brasileiras, inclusive a própria presidência da República, envolvendo questões, por exemplo, como gás e petróleo, com centro no chamado pré-sal.

<sup>145</sup> Dados em: <http://amazonia.inesc.org.br/para-oit-brasil-pode-retroceder-20-anos-no-combate-ao-trabalho-escravo/> Acesso em: jul/2017

Wadih Damous (2017), o direito do trabalho é por princípio uma medida protetiva dos trabalhadores por entender que a relação capital-trabalho é desigual para aqueles que não detêm os meios de produção. A reforma trabalhista aprovada em 2017 se configura com o oposto desse princípio, ela é um mecanismo de proteção do empregador.

Invertendo toda a lógica e o sentido anterior, esta reforma garante, entre outras medidas, o negociado sob o legislado. Ou seja, que o trabalhador negociar com o seu empregador está acima da lei vigente em tópicos como férias, pagamento de 13º salário e piso salarial. Autoriza o trabalho intermitente, isto é, o trabalhador fica à disposição do empregador e só é pago pelas horas trabalhadas. A reforma também entende que tempo de descanso, alimentação, higiene pessoal e até mesmo troca de uniforme não somam mais à jornada de trabalho. Além disso, autoriza grávidas e lactantes a trabalharem em ambientes insalubres (com autorização do médico da empresa) e acaba com a obrigatoriedade do imposto sindical. Historicamente, o imposto sindical - que sempre foi uma medida bastante controversa e questionada - é a coluna vertebral da manutenção da estrutura sindical brasileira. Por mais que a maior central sindical do país e quinta maior do mundo, a Central Única dos Trabalhadores (CUT), desde a sua fundação seja contra a obrigatoriedade do imposto, é verdade que nem sempre promoveu esforços tão intensos para o seu fim<sup>146</sup> na sua estrutura e nos sindicatos de base. Nesse sentido, esta medida pode significar hoje um duro impacto nas organizações representativas dos trabalhadores, sobremaneira naquelas na base da pirâmide sindical. Assim, como assinalado em uma nota técnica do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese), ao mesmo tempo em que a legislação aprovada “reforça a importância” da negociação coletiva, as medidas enfraquecem o ator negociador, isto é, o sindicato. “Em outras palavras, a importância da negociação é elevada e a capacidade de negociação do sindicato de trabalhadores, rebaixada” (Dieese, 2017, p. 18).

Somado a essa reforma, foi aprovado no congresso uma lei, recuperada da época do governo FHC, que autoriza o trabalho terceirizado em atividade-fim. Até 2017, no Brasil, só era legal terceirizar serviços de atividade-meio, como segurança, limpeza. A aprovação dessa lei significa o aumento vertiginoso da rotatividade e da precarização do trabalho. Segundo o Dieese, hoje as/os trabalhadoras/es terceirizadas/os já ganham 27% a menos no mercado de trabalho (Dieese, 2017). Os dados indicam que as/os terceirizadas/os ganham menos, trabalham mais e tem mais rotatividade no mercado de trabalho.

A terceira medida, ainda não aprovada, é a chamada reforma da previdência. Também apresentada pelo governo em 2017. Ela modifica as regras da previdência social, aumentando o tempo mínimo de contribuição para se aposentar (25 anos) e aumentando a idade mínima para se aposentar por idade (65 anos, inclusive para trabalhadores rurais). Com as novas regras de contribuição, para se aposentar com direito à aposentadoria integral seria necessário trabalhar 49 anos, contribuindo para previdência. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2015), a expectativa de vida no Brasil é em média de 75 anos. Em tese, se

---

<sup>146</sup> Inclusive, desde o reconhecimento legal das Centrais Sindicais pelo governo Lula, recebe parte destes recursos também.

um/a trabalhador/a começar a trabalhar aos 21 anos, tiver formalidade e estabilidade de contribuir para previdência por 49 anos (pouquíssimo provável na prática), poderá aos 70 usufruir da sua aposentadoria até a sua morte. Em casos mais realistas, muitas/os sequer conseguirão acessar este direito. Assim, essas novas regras associadas - autorização do trabalho intermitente, ao provável aumento da terceirização e à diminuição vertiginosa da seguridade laboral – significam uma drástica precarização do trabalho e o fim da aposentadoria para as/os trabalhadoras/es brasileiros, sobretudo àquelas/es em situação mais precária de trabalho onde sua expectativa de vida já é menor.

Em termos macroeconômicos, o atual governo também tem um projeto muito distinto do anterior. Se na década de 2000 houve no Brasil um fortalecimento das empresas públicas – como, por exemplo, a Petrobrás que teve a maior capitalização do mundo em 2007 (cerca de 115 bilhões) que possibilitou a descoberta do pré-sal (Dieese, 2009) - a agenda política do governo de Temer vai no sentido contrário. Após um conjunto de denúncias sobre corrupção, levadas a cabo ao longo do processo de *Impeachment*, as investigações públicas da Petrobrás fizeram a empresa reavaliar e suspender contratos, diminuir a produção e os investimentos. Apesar de controverso, a Petrobras foi considerada uma empresa de alto endividamento, estando vulnerável no mercado. Assim, o governo (que controla maior parte das ações da empresa) acabou com a obrigatoriedade da Petrobras ser operadora única do pré-sal – isto é, mesmo tendo investimento internacional era a Petrobras que detinha a tecnologia e operava as extrações – retirou a obrigatoriedade da Petrobras participar de pelo menos 30% de todos os consórcios em áreas do pré-sal. Além disso, acabou o conteúdo nacional, medida dos anos 1990 para obrigar o uso de pelo menos 30% fornecedores nacionais para serviços e produtos no processo de exploração de petróleo. Essas medidas geraram, só no estado do Rio de Janeiro, a perda de 100 mil postos de trabalho.

Além da passagem do petróleo ao capital internacional, o governo tem sucateado os bancos públicos, incentivando demissões que só em 2017 no Banco do Brasil somam-se a 9 mil<sup>147</sup> trabalhadores, planeja a privatização da Eletrobrás – empresa pública conta com uma das maiores redes de distribuição de energia elétrica (70 mil km), 47 hidrelétricas, 270 subestações de energia – e a privatização da Casa da Moeda, ou seja, vender a empresa pública que emite a moeda no país. Em todas as suas empresas, o governo está estimulando os Programas de Demissão Voluntária (PDV) buscando enxugar seus quadros.

## **E como ficam as/os trabalhadoras/es, particularmente as/os jovens?**

As consequências dessas reformas e medidas recém-aprovadas serão mais claramente vistas, em termos de seus desdobramentos, ao longo do tempo. Mas, já é possível perceber si-

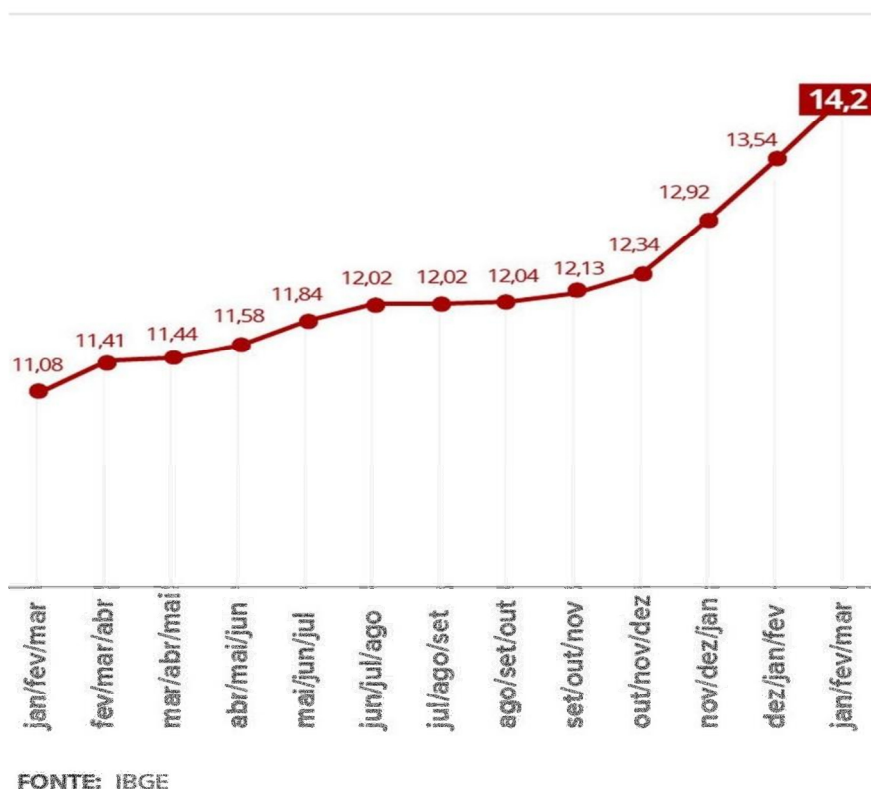
---

<sup>147</sup> Dados em: <https://www.bancariosrio.org.br/noticia?id=2404> Acesso em set/2017

nais da retração de empregos e precarização do trabalho indicando que, como sempre, o custo das políticas de austeridade recairá sobre a classe trabalhadora.

Segundos dados recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2017), no Brasil hoje temos 14,2% de desempregados, número que cresce vertiginosamente, cerca de 14 milhões de brasileiros. Em dezembro de 2014, o Brasil vivia a sensação de pleno emprego<sup>148</sup>, com apenas 4,2% de taxa de desemprego. Entre os economistas esse era um debate absolutamente relevante, se era pleno emprego ou se as medidas do governo à época não modificavam o desemprego estrutural do país (Duarte, 2014). Debate que, pelo menos temporariamente, ficou para trás. Atualmente o desemprego triplicou e não dá sinais de retração.

**Tabela I: Número de desempregados do início de 2016 para 2017, em milhões**



Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Segundo dados do mesmo estudo, a formalidade também tem diminuído no Brasil. Aumentou em 6% o número de trabalhadores sem carteira assinada só no último ano.

Além disso, o Dieese divulgou o balanço das negociações coletivas de 2017. O relatório aponta que os resultados de reajustes e aumentos salariais do último ano foram muito ruins, o que não surpreende em função da conjuntura econômica e política do país. Foram analisados 714 acordos e convenções coletivas de entidades sindicais urbanas do setor privado dos setores da indústria, do comércio e dos serviços de todo o país. Compreende-se que foram maus

<sup>148</sup> Ainda que se questionasse a qualidade desses empregos, tendo em vista que a maioria deles era de baixa remuneração e precário (Pochmann, 2012).

resultados pela alta proporção de acordos e convenções que não conseguiram nem mesmo recompor o poder de compra dos salários (36,7% do total), a grande parcela de reajustes parcelados em mais de uma vez (29,6%) e a expressiva fatia de reajustes escalonados por faixas de salários (32,4%). Além disso, a velocidade de piora desses indicadores de 2014 para 2015 e 2016, de modo ainda mais intenso neste último ano chama a atenção.

No caso da juventude trabalhadora, é ainda mais brutal. Segundo dados do IBGE, a população de jovens diminui a cada ano. Se, no início do século XXI, a juventude de 14 a 29 anos significava quase um terço da população brasileira, em termos proporcionais e absolutos esse número cai progressivamente. Em 2009, a população brasileira era um pouco mais de 191 milhões de habitantes, entre eles cerca de 54 milhões formada por jovens, representando 28,2% da população. Já em 2014, a população chega a 202 milhões e, como nos anos anteriores, a população de jovens segue diminuindo, sendo de 52 milhões, cerca de 25,7% da população. Hoje em dia, essa tendência permanece. Com cerca de 208 milhões de habitantes, o Brasil tem uma população de jovens cerca de 50 milhões, sendo 24,42% da população. Desse percentual, 12,06% é de mulheres e 12,36% de homens, não fugindo da proporção geral de homens e mulheres. Ou seja, mesmo que a população jovem do Brasil venha diminuindo com o passar do tempo - após o seu ápice na virada do século - e a pirâmide nacional tenha começado a mudar de forma (com o crescimento da população idosa), é evidente que os jovens brasileiros ainda são absolutamente relevantes para a análise das relações sociais e laborais no país, representando ainda um quarto da população. Ainda segundo o IBGE entre jovens de 18 e 29 anos, cerca de 80% compõem a População Economicamente Ativa (PEA).

Mas, apesar de numerosa, relevante e representativa, é nesse segmento etário onde se encontra uma grande vulnerabilidade no mercado de trabalho, sobretudo após as mudanças econômicas e políticas no nosso continente. Em primeiro lugar, o desemprego nesse segmento etário chega a patamares de países em grave recessão econômica, sendo de 32% entre jovens trabalhadores de 18 a 24 anos e de 35% entre 25 e 39 anos (IBGE, 2017). Esse aumento alarmante do desemprego também chamou a atenção de organizações internacionais. Em relatório publicado em 2017, a OIT aponta que a taxa de desemprego entre jovens brasileiros é quase três vezes a média global (13,2%). Além disso, a OIT discute que esse elevado grau de desemprego pode significar uma geração desperdiçada, gerando altas taxas de desistência e informalidade.

Assim, mesmo que no período anterior, entre 2009 e 2014, há um crescimento expressivo do emprego formal entre os jovens, cerca de 7 pontos percentuais, representando metade dos ocupados entre 14 e 29 anos de 2014, essa tendência não parece se manter pós-golpe. Para o Dieese, esse crescimento pode estar relacionado à queda dos empregados sem carteira (que caiu 2 pontos percentuais), dos trabalhadores domésticos sem carteira (que caiu 2,3 pontos percentuais) e dos ocupados não remunerados (que caiu 2,4 pontos percentuais). Esses fatores se deram por uma série de políticas de crescimento da formalidade, onde se destaca a PEC das Domésticas, que formaliza e regulamenta o trabalho doméstico no Brasil. Com as mudanças político-econômicas no Brasil, a aprovação da lei de terceirização e da reforma tra-

balhista, tudo indica o aumento da informalidade ao longo do tempo. Mas, mesmo considerando a manutenção de uma parcela razoável dos jovens ocupados e empregados em empregos formais, que empregos seriam esses? Muitos autores criticam essa ampliação da formalidade “a qualquer custo” promovida nos anos do governo Lula. Milhares de trabalhadores, recém-saídos da faixa da miséria, ocuparam empregos formais de baixa remuneração (1,5 salários mínimos), sobretudo no terceiro setor (principalmente serviços). Assim, 94% das vagas abertas no mercado formal no período estão nessa faixa de remuneração, representando 2 milhões (saldo líquido) de ocupações abertas ao ano (Pochmann, 2012; Braga, 2013). Mesmo que, por seus limites, claramente passível de crítica, foi sem dúvida essa política de expansão do emprego e combate à fome que aqueceu a economia durante os governos do PT. Porém, cabe lembrar que formalidade nem sempre é sinônimo de estabilidade no emprego. Assim, ainda que o trabalho formal permaneça significativo nesse segmento, a taxa de rotatividade ainda é impressionante: cerca de 57% entre jovens entre 18 e 29 anos.

Outro aspecto inédito desse momento é a escolaridade desse segmento etário. Dados do Dieese (2015) apontam que cerca de 40% dos jovens de 18 a 29 anos tem ensino médio completo e entre os jovens de 25 a 29 anos, 9,2% têm superior incompleto e 15,3% superior completo. Assim, estamos falando talvez da geração mais bem formada – no que tange anos de educação formal – da história do país e pressionada por um elevado contingente de desempregados ao seu redor e pela fragilidade do mercado de trabalho que encontra. Ou seja, se a argumentação clássica, muito vigente nas décadas de 1980 e 1990, creditara a ausência de oportunidades para os jovens na sua falta de formação, hoje o Brasil desperdiça saberes com poucas vagas qualificadas e contratos temporários que não necessitam de formação (como por exemplo, telemarketing). Alguns estudos já apontavam a específica vulnerabilidade dos jovens no mercado de trabalho. Corseuil et al (2014) defendem que em grande medida os primeiros empregos dos jovens já são em setores de alta rotatividade. Em estudo feito pela Secretaria Nacional de Juventude em 2015, apontou-se que diante das barreiras de entrada no mercado de trabalho, os setores de pouca estabilidade e piores condições são os que acabam recebendo a maior parte da mão de obra juvenil.

Não obstante, ainda que experimentando todo este contexto adverso, essa mesma juventude é a que, de maneira geral, é mais distante das organizações sindicais brasileiras. Organização fundamental para a representação política no mundo do trabalho e canalizadora de demandas e conflitividade social. Como Cardoso argumenta, o futuro dos jovens no Brasil sempre foi inseguro. Mesmo que a perspectiva de inclusão nos governos anteriores tenha injetado otimismo em alguns pesquisadores (Cardoso, 2014a), esse destino ainda é mais incerto com as atuais mudanças nas relações trabalhistas no país. Nesse sentido, a inserção dos jovens no mercado de trabalho, ou seja, o início da sua trajetória profissional, ocorre de maneira muito precária. Além de grande dificuldade de entrada, muitos obstáculos para encontrar oportunidades e fazer a manutenção de estudos, percebemos que os avanços encontrados entre 2009 a 2014, fruto de políticas públicas gerais e específicas, foram deixados para trás nos últimos anos com o conjunto de retrocessos que o Brasil tem passado. Assim, a tendência do novo

contexto político e econômico no Brasil é o aumento da desigualdade na relação capital/trabalho. Resistir a esse contexto será um desafio ainda maior para a juventude trabalhadora, que já estava em situação de vulnerabilidade antes mesmo das reformas. Por isso, para refletir o conjunto de retrocessos se faz necessário ter um olhar especial para os ainda mais atingidos por ela.

## **Caminhos e desafios da resistência**

O movimento sindical brasileiro é um dos atores centrais para refletirmos sobre a resistência às reformas e ao processo de desmanche de direitos ocorridos no Brasil. Este papel precisa ser analisado, contudo, a partir de uma reflexão acerca do lugar de parte importante do sindicalismo nacional durante o período Lula-Dilma. Uma característica importante destes anos foi a incorporação, digamos, massiva de sindicalistas nos vários escalões do governo. Além disso, foi bastante sensível o dreno de energias junto a outras áreas de atuação, como, por exemplo, os fundos de pensão das empresas públicas. Tendo estes fundos um papel cada vez mais destacado nas apostas de investimento do governo, como no Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), e mobilizando algo em torno de 19% do PIB nacional, eles e os sindicalistas que os dirigiam passam a ter papel também de relevo no processo capitalista financeirizado em nosso país. Diante deste tipo de reorientação, se poderia verificar, em grande medida, um processo de aproximação paralisante dos movimentos sociais e sindicais frente ao governo<sup>149</sup>. Além disso, compreendendo o papel histórico e internacional do movimento sindical e sua centralidade em momentos de defesa e/ou avanço das conquistas da classe trabalhadora, diante dos ataques centrais do atual governo à regulação do trabalho como conhecemos, o movimento sindical se torna então uma ferramenta fundamentalmente necessária.

Deflagrado o golpe de estado de 2016, o governo Dilma, o Partido dos Trabalhadores (PT) e os movimentos sociais e sindicais mais alinhados ao governo, saíram de uma posição catatonizada, dada a avalanche que se lhes abateu, para uma tentativa de resistência, a qual percebeu e teve de lidar com as engrenagens emperradas pelo peso dos anos de institucionalização e de proximidade com o poder. É preciso dizer que, apesar de ter estes atores como centro de ataque, os impactos de todo o processo de golpe se abateram, ainda que de forma variada, sobre todos os setores de esquerda e movimentos sociais. Assim, em termos gerais, se pode dizer que questões internas do próprio sindicalismo, sua relação com governos de coalizão e conciliação, bem como as mudanças no mercado de trabalho imprimiram dificuldades às organizações dos trabalhadores (Santana, 2015). Agora, em um cenário de contra-ofensiva do capital, o movimento sindical terá de superar um conjunto de limitações e fragilidades, o que lhe põe em uma situação complexa e delicada.

---

<sup>149</sup> Para uma análise destes processos no que tange à prática dos sindicalistas no período ver Antunes (2006), Oliveira (2008) e Braga (2012).



Um dos seus indícios é a taxa nacional de sindicalização. A taxa de sindicalização brasileira é baixa em relação, por exemplo, à sua vizinha Argentina. Durante um contexto favorável para os acordos coletivos, a taxa nacional mais alta alcançada foi de 19,8% em 2015, (IBGE, 2017). Já a taxa argentina, por exemplo, flutua em torno dos 40%. Mesmo que a taxa de sindicalização não seja um instrumento preciso para avaliar a relevância de um movimento sindical em um país e que ainda, em números absolutos, é grande o número de trabalhadores sindicalizados, é interessante observar o que significará essa fragilidade diante dos atuais desafios. O que está assinalado no presente momento é que a tendência não é de crescimento de filiações diante do novo cenário. Contudo, como indicamos acima, sabemos que a taxa de filiação é um medidor um tanto arisco. No caso do Brasil, ainda que com níveis baixos historicamente, o movimento sindical sempre conseguiu atrair mais gente em suas ações e mobilizações do que aquele expresso em seus índices de filiação. Isso lhe conferiu sempre um papel importante de agenciador e canalizador do conflito social.

O movimento sindical brasileiro se desenvolveu, como em outros países, em um modelo de produção baseado em pilares, agora, em franca corrosão ou já não mais existentes: predominantemente masculino, majoritariamente formal, concentrado em grandes locais de trabalho, com trabalhadores tempo integral para um patrão evidente (Lévesque et al, 2005) e por isso, enfrentou e enfrenta obstáculos ao se deparar com um mercado de trabalho bem mais complexo, diverso e inseguro. Tendo em vista as transformações que já vinha passando o mundo do trabalho brasileiro e que, agora, se radicalizarão, o olhar nesse momento precisa estar naqueles que ainda não estão diretamente representados pelas organizações sindicais e/ou naqueles que deixarão de estar. Segundo estudo recente do IPEA (2017), os trabalhadores sindicalizados ganham 33,5% em média a mais do que os que não estão vinculados às entidades sindicais. Essa diferença está relacionada com a fragilidade de negociação coletiva sem um sindicato forte, mas também com a natureza do trabalho sem representação sindical.

Ainda que geração do “novo sindicalismo” da década de 1970, seus descendentes e projeto sindical continuem à frente de parcela expressiva do sindicalismo, há poucas portas abertas para renovação e incorporação de novas táticas e estratégias para envolver trabalhadoras/es em situação de vulnerabilidade no mercado, como a juventude brasileira. Não é de se estranhar que as novas gerações da classe trabalhadora sejam as menos representadas por estas organizações. Em pesquisa recente, Campos (2014) afirma, baseado em dados do Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (IPEA), que para além do refluxo de representação vivido durante os anos 1990, onde os sindicatos perderam parcela da base na juventude, mesmo na década de 2000 esse refluxo permanece, “na década de 2000, ao longo do processo de ampliação, mas não de adensamento de suas bases, os sindicatos não voltaram a alcançar de modo evidente e incisivo, esse grupo etário [jovens]” (p. 197). Este talvez seja o *calcanhar de Aquiles* para enfrentar uma conjuntura muito adversa no Brasil. Se durante os governos Lula/Dilma, o movimento sindical não foi capaz de instaurar um novo ciclo de organização e mobilizações, tendo sido mesmo, de certa forma, ultrapassado pelo engajamento da parcela pro-

gressista da juventude nas rebeliões de junho de 2013<sup>150</sup>, terá de tentar sê-lo em tempos sombrios de incerteza democrática e com menos estrutura, com o fim do imposto sindical.

A resistência, que tem se demonstrado diversificada, difusa e plural, até o momento não tem sido suficiente para barrar as reformas, mas há, no entanto, muitas iniciativas em curso, tendo o movimento sindical como ator destacado, ainda que não exclusivo. Nestes termos, as Centrais Sindicais se unificaram contra as reformas e fizeram duas paralisações nacionais até aqui. Uma no final de abril, outra no final de maio de 2017. A primeira, a mais bem-sucedida com apoio do ramo dos transportes, paralisou - estimam as centrais - cerca de 40 milhões de brasileiros. Além disso, já organizaram algumas manifestações nacionais na capital federal para tentar impedir as votações das reformas na câmara de deputados e no senado, essas sem muito êxito e com muita violência policial.

Outra iniciativa interessante em curso no Brasil é a organização de “frentes de mobilização” nacionais de movimentos e partidos. Seguindo modelos de países vizinhos, desde o golpe, se organizaram duas frentes nacionais, entre outras articulações regionais, que denunciam as arbitrariedades desse atual governo e articulam as lutas sociais no Brasil. A Frente Brasil Popular que é protagonizada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Central Única dos Trabalhadores (CUT), Central dos Trabalhadores do Brasil (CTB), Partido dos Trabalhadores (PT) e Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e a Frente Povo sem Medo que é dirigida por partidos e movimentos que são contrários ao golpe e ao governo de Michel Temer, mas não apoiaram os governos de Lula e de Dilma, protagonizada pelo Movimento de Trabalhadores sem Teto (MTST), Central Sindical Popular (CSP-Conlutas), Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) e Partido Comunista Brasileiro (PCB). Essas frentes, apesar de suas limitações, têm organizado atos, atividades, debates em todos os estados da federação e tentado construir núcleos de resistência no país. Mesmo que muitos desses atores tenham jovens brasileiros como dirigentes, é preciso ressaltar que, no que tange à organização dos trabalhadores, há muito com o que se preocupar. Se a academia e muitos críticos internos no movimento já apontavam a necessidade de o movimento sindical atualizar estratégias e políticas para organizar trabalhadores dispersos no mercado de trabalho, trabalhadores informais e terceirizados, as perspectivas do mercado de trabalho brasileiro tornam essa tarefa urgente. Por óbvio, isso exigirá muita reflexão, análise e capacidade de mudança de estruturas e culturas do movimento sindical.

Um fator importante desse novo momento político no Brasil é o recrudescimento da ação da polícia. A polícia militar brasileira é uma estrutura forjada na ditadura militar e que carrega na sua gênese as mais significativas permanências do poder autoritário: o genocídio de pobres, negros e jovens e a brutal repressão às manifestações. Com o aval do atual governo e dos principais estados da federação, a polícia tem lançado de uma série de armas, letais e não letais, para reprimir os atos de oposição. Em destaque, em todas as recentes manifestações, a polícia agrediu com bombas de gás lacrimogêneo inclusive parlamentares do campo político contrário às reformas. Além disso, percebe-se um forte processo de criminalização dos movi-

---

<sup>150</sup> Ver, por exemplo, entre muitos outros, Antunes e Braga (2014) e Cohen e Santana (2015).

mentos sociais<sup>151</sup>. Tanto na criminalização quanto à repressão intentam, por óbvio, reduzir o alcance da organização e mobilização popular. O Brasil caminha a passos largos no sentido do Estado de exceção.

Por último, outro dado alarmante é o aumento da pobreza –Brasil esse ano voltou para o mapa mundial da fome– e o desemprego dificulta a mobilização e engajamento dos trabalhadores. Este, portanto, será um desafio fundamental para o próximo período, que colocará questões importantes para os movimentos sindicais e populares, bem como para os partidos do campo progressista.

## Considerações finais

O presente capítulo discutiu brevemente o conjunto de medidas que retiram direitos trabalhistas e sociais da população brasileira, seus impactos nos/as trabalhadores/as – especialmente os jovens – e as tentativas de resistência. O Brasil, assim, estaria inscrito em um contexto mundial e latino-americano de avanço conservador, o que historicamente no nosso continente significa projetos entreguistas e neocolonialistas. Nesse contexto, a nova geração de trabalhadores/as tem perspectivas muito ruins de acesso ao mercado de trabalho e renda, mesmo sendo a geração com maior grau de educação formal da história do país.

Assim, está claro o acirramento da luta de classes na América Latina. O capital lança mão de variados instrumentos para dar cabo às iniciativas progressistas e populares no continente. O retrocesso, que se alastra por diversos países, também aponta para o esgotamento de certos modelos políticos de conciliação que, apesar de alguns avanços, têm sido duramente derrotados. No caso brasileiro, se destaca a necessidade –e talvez, oportunidade–, como já feito em outros momentos, de uma mudança nas formas de ser do movimento sindical a partir das bases. Para enfrentar os novos desafios e os velozes retrocessos no campo do direito social e do trabalho, na soberania nacional e nas relações de trabalho, será fundamental que as entidades sindicais estejam antenadas, organizem e deem espaço de atuação às/aos mais atingidas/os, as/os jovens brasileiras/os. Historicamente a juventude brasileira esteve à frente dos grandes movimentos de luta nacional. Este vigor pode ajudar a encontrar novos caminhos de resistência e novas estratégias de luta, sem perder, por óbvio, a capacidade histórica do movimento sindical de formulação de um projeto político para o país e o continente latino-americano.

Da forma como entendemos, cada vez mais, os destinos do movimento sindical e das ações coletivas da classe trabalhadora brasileira no contexto atual passará pela juventude trabalhadora e pelas questões por ela colocadas.

---

<sup>151</sup> Ressalte-se que esta tem sido uma tônica que ora recua ora avança. No governo Dilma, por exemplo, tivemos a aprovação da Lei Antiterrorismo com alcances que vão até as manifestações.

## Referências bibliográficas

- Antunes, R. (2006). *Uma esquerda fora do lugar. O governo Lula e os descaminhos do PT*. Campinas: Autores Associados.
- Antunes, R. e Braga, R. (2014) Os dias que abalaram o Brasil: as rebeliões de junho, julho de 2013. *Revista de Políticas Públicas*, 18, 41-47.
- Boito JR, A. (20 de Maio de 2017) O governo Temer, a crise de hegemonia e a instabilidade política, *Jornal Brasil de Fato*. Recuperado de: <https://www.brasildefato.com.br/2017/05/20/o-governo-temer-a-cri-se-de-hegemonia-e-a-instabilidade-politica/>
- Braga, R. (2012). *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo.
- Campos, A. (2014) “Jovens e Sindicatos: Desafios para o futuro da regulação do trabalho no Brasil”. Em C.H. Corseuil e R. Botelho (Orgs.), *Desafio à trajetória profissional dos jovens brasileiros* (175-202). Brasília: IPEA.
- Cardoso, A. (2014a). *Juventudes na cidade: violência, cultura, religião e escola*. Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- Cardoso, A. (2014b). *Sindicatos no Brasil. In: Mercado de Trabalho*. São Paulo: IPEA.
- Cohen, Y. y Santana, M. (2015) Du Brésil au monde et retour: mouvements sociaux localisés et en résonance, *Brésil (s). Sciences humaines et sociales*, (7), 103-122.
- Corseuil, C. H. Foguel, M. N., Gonzaga, G.; Ribeiro, E, P. (2014) “A rotatividade dos jovens no mercado de trabalho formal Brasileiro”. Em Corseuil e R. Botelho (Orgs.), *Desafios à trajetória profissional dos jovens brasileiros* (157-174). Brasília: IPEA.
- Departamento Intersindical de Estadística e Estudos Socioeconômicos (2009). Desafios rumo à construção de uma nova legislação para a indústria de petróleo e gás natural no Brasil. *Estudos e Pesquisas*, (48), 1-34.
- Departamento Intersindical de Estadística e Estudos Socioeconômicos (2017). Balanço das greves de 2016. *Estudos e Pesquisas*, (84), 1-35.
- Duarte, P. H. (2014). Desemprego estrutural e a problemática da informalidade. *Revista da ABET*, 13(2), 199-217.
- Gentilli, N. e Tratta, P. (2016). *América Latina: la democracia en la encrucijada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Ed. Atdada.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2015). *Tábua completa de mortalidade para o Brasil – 2015. Breve análise da evolução da mortalidade no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2017). *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios. Aspectos das relações de trabalho e sindicalização*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Lévesque, C., Murray, G. and Le Queux, S. (2005) Union disaffection and social identity: Democracy as a source of union revitalization. *Work and Occupations*, 32(4), 400-422.
- Organización Internacional del Trabajo (2017). *Global Employment trends for youth*. Genebra: OIT.

- Oliveira, F. (2015) *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo.
- Proner, C., Cittadino, G., Neuenschwander, J., Peixoto, K., & Guimarães, M. C. (2016). *A resistência internacional ao Golpe de 2016*. Bauru: Canal 6.
- Santana, M.A. (2015). Para onde foram os sindicatos?. *Caderno CRH*, 28, 453-456.
- Singer, A. (2016) “Por uma frente ampla, democrática e republicana”. Em I. Jinkings, K. Doria e M. Cleto (Orgs.), *Porquê gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. (128-131). São Paulo: Boitempo.
- Souza, J. (2016). *A radiografia do Golpe-Entenda como e por que você foi enganado*. Rio de Janeiro: Leya.
- Villagra, L. J. (2015). *Neoliberalismo em América Latina: crisis, tendencias y alternativas*. Asunción: Clasco.

# Las autoras y los autores

## Coordinadora

### **Bugnone, Ana**

Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña, Universidad de San Andrés. Es Profesora Adjunta de Cultura y sociedad, del Taller de Sociología del Arte y está cargo del Seminario de Posgrado Introducción a la Investigación en Ciencias Sociales (FaHCE, UNLP), así como de otros seminarios de grado y posgrado en diversas universidades. Publicó los libros *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia* (2017) y *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* (2014) y varios artículos, como “El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles” (2017). Investiga sobre archivos de artistas en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Dirigió un proyecto sobre esta temática acreditado en Harvard University y recibió el Premio Egresada Distinguida de Posgrado (UNLP).

## Autoras y autores

### **Capasso, Verónica**

Doctora y Magíster en Ciencias Sociales, Licenciada en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) y Prof. en Historia del arte, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña, Universidad de San Andrés. Es Ayudante Diplomada en Cultura y Sociedad (FaHCE-UNLP). Participa en proyectos de investigación sobre arte, cuerpo, afectos y acción colectiva. Publicaciones: “Brasilia: imágenes de la gloria, memorias de la exclusión” (2017), “El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles” (2017) y “Reflexiones y aportes para pensar la Cultura en la enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras” (2016). Ha coordinado y dictado cursos de posgrado en la UNLP y en la Universidad Nacional de Quilmes. Es miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT) y de la Sub-Área "Arte, estética y política" (FaHCE-UNLP).

### **Cindra, Natália**

Magíster en Sociología por el programa Labour Policies and Globalization, Global Labour University (GLU) de Berlín (Alemania), Graduada en Ciências Sociais por la Universidade Federal Fluminense (UFF), Doctoranda del Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia del Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Investiga en el Núcleo de Estudos Trabalho e Sociedade (NETS-UFRJ). Entre 2013 y 2015 fue investigadora de la Comissão Estadual da Verdade del Estado de Rio de Janeiro (CEV-Rio). Es asesora del diputado federal Wadih Damous (PT-RJ).

### **Fernández, Clarisa**

Doctora y Magíster en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Especialista en Producción de textos críticos y Difusión Mediática de las Artes, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), Licenciada en Comunicación Social con orientación en Periodismo, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la UNLP. Fue Adscripta graduada de Cultura y sociedad y Ayudante de Epistemología y Metodología de la Ciencia (UNLP). Publicó “Prácticas culturales y conciencia histórica. Reflexiones sobre la construcción y reapropiación de la historia a través del prisma del teatro comunitario” (2013), “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento” (2014), “Teatro Comunitario de Rivadavia La dramaturgia como constructo identitario” (2016). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ayudante Diplomada de la materia Política de la Información, de la Carrera de Bibliotecología de la FAHCE.

### **Merino, Gabriel**

Doctor en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor de la Universidad Nacional de La Plata en la cátedra Identidad Estado y Sociedad en Argentina y América Latina, en Geografía de la región Ártica, Estados Unidos y Canadá, y en el Seminario de Posgrado Latinoamérica en la transición histórica mundial. Profesor de posgrado de la Universidad Nacional de Mar del Plata y la Universidad Nacional de Misiones. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina y de la UNLP en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Publicó “Los tratados comerciales y las luchas globales en la era Trump” (2018), “Proyectos estratégicos e integración regional en América Latina. El surgimiento de la Alianza del Pacífico, el fortalecimiento del regionalismo abierto y el retroceso del regionalismo autónomo” (2017).

### **Rodríguez, Samanta**

Profesora y Licenciada en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada en el Curso de Ingre-

so a las Carreras de Letras (FaHCE, UNLP). Se aboca a la investigación y producción científica en Literatura Latinoamericana con especialización en Literatura y Cultura brasileñas. Recibió dos becas de Intercambio (AUGM, 2012), investigación y docencia (CAPES, 2017) en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil). Cursa la Maestría en Historia y Memoria (FaHCE, UNLP) con un plan de tesis focalizado en la producción literaria sobre la última dictadura militar brasileña. Participa como docente colaboradora del Proyecto I+D sobre violencia y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas (FaHCE-UNLP). Integra la Red académica de docencia e investigación en Literatura Latinoamericana Katatay.

### **Santana, Marco**

Doctor en Sociología e Antropología, Magíster en Sociología e Antropología y Graduado en Ciências Sociais por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Profesor Asociado del Departamento de Sociología y del Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia del Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) de la UFRJ. Es coordinador Del Núcleo de Estudos Trabalho e Sociedade (NETS-UFRJ). Autor, entre otros, de *Homens Partidos: comunistas e sindicatos no Brasil* (2001) y *Bravos Companheiros: comunistas e metalúrgicos no Rio de Janeiro* (2013). Fue visiting PhD Student en la University of Manchester. Realizó un Postdoctorado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Fue Director del Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS-UFRJ) y Presidente de la Associação Brasileira de Estudos do Trabalho. Se especializa en Sociología del trabajo y movimientos sociales, principalmente en trabajo, trabajadores, luchas sociales y dictadura militar.



Cultura, sociedad y política : nuevas miradas sobre Brasil /  
Ana Liza Bugnone ... [et al.] ; coordinación general de  
Ana Bugnone. - 1a ed . - La Plata : Universidad Nacional  
de La Plata ; La Plata : EDULP, 2019.  
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-1781-2

1. Brasil. 2. Cultura. 3. Sociedad. I. Bugnone, Ana Liza. II. Bugnone, Ana, coord.  
CDD 306.0981

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 644 7150  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2019  
ISBN 978-950-34-1781-2  
© 2019 - Edulp

**S**  
sociales

  
Editorial  
de la Universidad  
de La Plata



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA