

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

16

Julio
Diciembre
2019
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITOR/A

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada

EDITORES ADJUNTOS

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE NÚMERO

BIBIANA CRESPO-MARTÍN
ANA LAURA LUNISCH

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
SANTIAGO ARROYO SERRANO
Fundación Iberoamericana de las Industrias
Culturales y Creativas
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
LOLA CAPARRÓS MASEGOSA
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense de Madrid
JAIME CUADRIELLO
Universidad Nacional Autónoma de México
PEDRO DIAS
Universidade de Coimbra
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA
Universidad de Almería
ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Universidad Nacional Autónoma de México
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I. Castellón
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga

ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ

Universidad de Sevilla

GERARDO MOSQUERA

Comisario independiente de La Habana

JOSÉ DE NORDENFLYCH

Universidad de Playa Ancha. Valparaíso

FERNANDO QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I. Castellón

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

Universidad de Granada

MARIO SARTOR

Universitá degli Studi di Udine

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidade de Santiago de Compostela

ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

Grupo de Investigación "Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas". HUM-806. Universidad de Granada

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroma@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<http://revistaquiroma.andaluciayamerica.com/>

COLABORAN

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA. LOS
TERRITORIOS PERIFÉRICOS:
ESTADOS UNIDOS Y BRASIL (HAR2017-83545-P)
RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES
EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:
CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)
FUNDACIÓN IBEROAMERICANA
DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS

EQUIPO DE TRADUCCIÓN

JAVIER MARTÍNEZ DE VELASCO ASTRAY (coordinación)

IMAGEN DE PORTADA

Mark Dion. Harbingers of the Fifth Season. Instalación.
2014. Indianapolis Museum of Art. Indianapolis. EEUU.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Dossier “Archivos y Creación Artística, Memoria e Identidad”

| | |
|---|-------|
| Presentación. <i>Bibiana Crespo-Martín</i> | 1 |
| Archivo familiar y memoria en <i>El edificio de los chilenos</i> (Macarena Aguiló 2010). <i>María Aimaretti</i> | 2-10 |
| La patrimonialización del cortometraje moderno sobre arte en Argentina y México. <i>Javier Cossalter</i> | 12-21 |
| En clave de archivo. El sincretismo como principio rector del arte-archivo. <i>Bibiana Crespo-Martín</i> | 22-35 |
| <i>O monumento às bandeiras como processo: do presente ao passado.</i> <i>Thiago Gil De Oliveira Virava y Domingos Tadeu Chiarelli</i> | 36-51 |
| Experiencias del cortometraje moderno en diálogo con el <i>Guernica</i> de Picasso. <i>Ana Laura Lunisch</i> | 52-61 |
| De piedras y caballos. Un archivo posible sobre el Cordobazo en el cine. <i>Natalia Tacetta</i> | 62-74 |
| Archivos del cine militante latinoamericano revisados por sus autores <i>Mariano Veliz</i> | 76-86 |
| Varia | |
| Una pintura napolitana en el museo del Palacio Arzobispal de Lima. <i>Francesco de Nicolo</i> | 88-92 |

Entrevistas

| | |
|---|--------|
| Teresa Sauret Guerrero. Siempre buscando nuevos caminos. <i>Nuria Rodríguez Ortega</i> | 94-109 |
|---|--------|

Reseñas

| | |
|---|---------|
| López Guzmán, Rafael y Mogollón Cano-Cortés, Pilar (Coords.). <i>La Virgen de Guadalupe de Extremadura en América del Sur. Arte e iconografía.</i> <i>Patricia Andrés González</i> | 112-114 |
| Gaitán Salinas, Carmen. <i>Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano.</i> <i>Óscar Chaves Amieva</i> | 115-116 |
| Lavallé, Bernard (Ed.). <i>Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740). Un balance historiográfico.</i> <i>Francisco Mamani Fuentes</i> | 117-118 |
| Marrero Alberto, Antonio. <i>Techumbres mudéjares policromadas de La Palma: la Sala Capitular de la Iglesia de Santo Domingo.</i> <i>Belinda Rodríguez Arrocha</i> | 119-120 |

Index

Dossier “Archives and Artistic Creation, Memory and Identity”

| | |
|---|-------|
| Presentation. <i>Bibiana Crespo-Martín</i> | 1 |
| Family archive and memory in <i>El Edificio de los Chilenos</i> (Macarena Aguiló 2010). <i>María Aimaretti</i> | 2-10 |
| The patrimonialization of modern short film about art in Argentina and Mexico. <i>Javier Cossalter</i> | 12-21 |
| In key of archive. Syncretism as a guiding principle of the art-archive. <i>Bibiana Crespo-Martín</i> | 22-35 |
| The <i>Monument to the Bandeiras</i> as a process: from the present to the past. <i>Thiago Gil De Oliveira Virava y Domingos Tadeu Chiarelli</i> | 36-51 |
| Experiences of the modern short film in dialogue with Picasso’s <i>Guernica</i> . <i>Ana Laura Lunisch</i> | 52-61 |
| Of stones and horses. A possible archive about Cordobazo in the cinema. <i>Natalia Tacetta</i> | 62-74 |
| The archives of the latin american militant cinema reviewed by their authors. <i>Mariano Veliz</i> | 76-86 |
| Varia | |
| A Neapolitan painting in the Archbishop’s Palace Museum in Lima. <i>Francesco de Nicolo</i> | 88-92 |

Interviews

| | |
|--|--------|
| Teresa Sauret Guerrero. Always looking for new paths. <i>Nuria Rodríguez Ortega</i> | 94-109 |
|--|--------|

Book Reviews

| | |
|---|---------|
| López Guzmán, Rafael y Mogollón Cano-Cortés, Pilar (Coords.). <i>La Virgen de Guadalupe de Extremadura en América del Sur. Arte e iconografía.</i> <i>Patricia Andrés González</i> | 112-114 |
| Gaitán Salinas, Carmen. <i>Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano.</i> <i>Óscar Chaves Amieva</i> | 115-116 |
| Lavallé, Bernard (Ed.). <i>Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740). Un balance historiográfico.</i> <i>Francisco Mamani Fuentes</i> | 117-118 |
| Marrero Alberto, Antonio. <i>Techumbres mudéjares policromadas de La Palma: la Sala Capitular de la Iglesia de Santo Domingo.</i> <i>Belinda Rodríguez Arrocha</i> | 119-120 |

Dossier Archivos
y creación artística,
Memoria e Identidad

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PRESENTACIÓN

Dossier “Archivos y Creación Artística, Memoria e Identidad”

Desde finales del siglo pasado, archivos de distintas naturalezas han sido fuente de inspiración y origen de una gran cantidad de producciones artísticas. Cada una de las propuestas creativas que emergen de la aproximación a un archivo supone una relectura de la ‘historia’ para la que el artista busca su propia estrategia de legibilidad del archivo. De esta suerte, por un lado, el archivo deviene un instrumento del pasado que posibilita su relación con las cuestiones del presente y facilita el vínculo con el futuro. Y, de otro lado, el archivo también deviene un instrumento constructivo de la obra de arte dando lugar a un intercambio entre disciplinas gracias a procesos de creación intermediales.

1

El dossier que aquí presentamos ofrece un marco de investigación, reflexión y debate sobre diferentes morfologías, usos, funciones y funcionalidades del archivo en la escena artística, su estrecha vinculación con la inter- y transmedialidad —y por ende, superando las clasificaciones disciplinarias— y su relación con los procesos de recuperación de memoria histórica y social. El elenco de artículos que conforma este dossier aborda estos temas desde ópticas tan diversas como el arte-archivo, el film-ensayo, el film-documental y el contramonumento, entre otras. Si bien se ofrece una visión internacional hemos enfatizado nuestras investigaciones en el contexto iberoamericano.

El panorama artístico contemporáneo, tanto desde la perspectiva de la praxis como del de la teoría, no hace más que redundar en la necesidad del estudio e investigación en materia de archivos. Las contribuciones de este dossier quieren ser un aporte a esta compleja cuestión a la vez que instan a nuevos planteamientos.

BIBIANA CRESPO-MARTÍN
Coordinadora Dossier
Profesora Catedrática Universidad de Barcelona

ARCHIVO FAMILIAR Y MEMORIA EN EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (MACARENA AGUILÓ 2010)

FAMILY ARCHIVE AND MEMORY IN EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (MACARENA AGUILÓ 2010)

Resumen

Este trabajo es parte de una investigación en curso que revisa la presencia de cartas familiares en textos fílmicos que, desde la perspectiva generacional de “los/as hijos/as”, intentan reconstruir trayectorias vitales y políticas de militantes detenidos, desaparecidos o exiliados cuando las últimas dictaduras latinoamericanas. Aquí se aborda el caso de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) para problematizar la condición inestable que adquieren las misivas —archivo familiar vuelto público— en tanto que principio constructivo del film.

Palabras clave

Cine documental, Exilio, Memoria, Violencia política.

María Aimaretti

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Integrante del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” en el Instituto Gino Germani (UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino “Domingo Di Núbila” (2016). Distinguida con diploma y medalla a la Excelencia Académica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/VI/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 08/XI/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

This work is part of an ongoing research that reviews the presence of family letters in filmic texts that, from the generational perspective of “the children”, try to reconstruct the vital and political trajectories of arrested, disappeared or exiled activists when the last Latin American dictatorships. The case of *El Edificio de los Chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) is discussed here to problematize the unstable condition acquired by the missives —a family file that has become public— as a narrative axis of the film.

Key words

Documentary cinema, Exile, Memory, Political violence.

ARCHIVO FAMILIAR Y MEMORIA EN EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (MACARENA AGUILÓ 2010)

1. MEMORIAS Y ENCUENTROS...

El pasado reciente no cesa de moverse frente a nosotros: ¿es su propia capacidad de interpelar, o la inquietud del presente aquello que lo pone en movimiento? ¿Son los sinsentidos de la actualidad, o las pugnas por y las lealtades con el ayer aquellas que lo actualizan? ¿Con qué palabras/imágenes se recuerda, se narra ese pasado y se nombra el sí mismo: con las propias, las heredadas, las archivadas o las impuestas? Desde estas preguntas, a modo de motor reflexivo, el presente ensayo examina, dentro del campo audiovisual, un fenómeno creciente a partir del año 2000 en el Cono Sur: la presencia de narrativas de “hijos/as” de la generación del ’70 que convocan y provocan la reunión, el cruce y, en algunos casos, el careo de memorias que expresan visiones de época, y matrices de sentido y afecto diferentes¹. Específicamente, aquí nos proponemos revisar la apelación a las cartas familiares en textos fílmicos que, desde la perspectiva de los/as hijos/as intentan reconstruir las trayectorias vitales y políticas de sus padres militantes detenidos, desaparecidos o exiliados, sospechando que en las esquelas se

cifra no sólo un procedimiento narrativo y un dispositivo de transmisión, sino una figura que simboliza y tramita el encuentro intergeneracional.

Para ello se abordará el documental *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) el cual narra en primera persona la historia de los/as “exiliados hijos”² en el “Proyecto Hogares” (PH): un espacio de vida comunitaria del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) Chileno que, establecido en La Habana (Cuba), reunió cerca de sesenta niños que fueron cuidados por veinte adultos del partido llamados “padres sociales” durante varios años³. Nos interesa problematizar la condición inestable que adquieren las misivas como principio constructivo del film pues allí se anudan de forma contendiente la contundencia documental propia del archivo y la textura vacilante del pulso subjetivo, las dimensiones públicas y privadas de los trabajos de la memoria.

2. ... ENTRE GENERACIONES...

Aún sin haberlo buscado deliberadamente, combinando los géneros epistolar, la auto/biografía, el diario y el testimonial, la ópera prima

de Aguiló viene a “contestar” a una serie de audiovisuales del exilio que habían hablado *de y por* la infancia chilena del destierro y que José Miguel Palacios y Catalina Donoso han estudiado en profundidad. El caso trasandino resulta ser el único en la región en el que pueden rastrearse “antecedentes” a la tendencia del cine de los hijos: en efecto, se trata de documentales hechos durante la diáspora de los ‘70 y ‘80 en los cuales la representación de los niños exiliados resulta central sea como sujeto político a futuro, o como figura de la nostalgia —el tiempo perdido de la niñez como equivalente de la patria irrecuperable. Aunque los investigadores señalan la perspectiva adultocéntrica que suele acompañar buena parte de los trabajos, también advierten rasgos que “(...) *contrastan la experiencia de asimilación y desarraigo de sus padres, complican nociones de trauma y nostalgia, y anticipan los problemas de la generación de la posmemoria*”⁴.

Como otros documentales en primera persona chilenos contemporáneos, la cinta se presenta como un viaje, una búsqueda por llevar a cabo un proceso de reparación identitaria respecto de las relaciones entre pasado y presente a propósito del duelo y la filiación, lidiando con el silencio y el olvido. No hay aquí, ni en el resto de los films de esta tendencia, pretensión de totalidad al poner en relato la propia vida —autoreflexivamente—; aunque es frecuente la investigación en archivos públicos —hemerográficos y audiovisuales (especialmente noticiarios)—, la apelación a la entrevista y el uso y exploración plástica del archivo familiar como contrapunto problematizador del oficial —en el que se incluyen fotos, objetos, dibujos, diapositivas, cintas de audio y de películas caseras y, por supuesto, cartas⁵.

En un contexto transnacional de espectacularización de la intimidad y sobreexposición de las historias personales, el film funcionó, a escala local, como una suerte respuesta frente al vacío,

en el Chile neoliberal de la posdictadura, de referentes y referencias inspiradoras de cara a la participación social. Así, las motivaciones subjetivas de Aguiló para hacer la película tenían, además, una resonancia colectiva: “*Había un compromiso vital también, de que alguien algún día tenía que contar esta historia. Era una historia desconocida de la que nadie había hablado, que estaba absolutamente archivada en el submundo de quienes la vivimos y que me parecía grandiosa para pensar otras cosas que eran contingentes al hoy (...) pero era complejo porque ese presente estaba muy cargado de dolores no resueltos con respecto a gran parte de las historias, con miradas muy diversas*”, como señaló la directora⁶.

El objetivo fue aproximar al espectador la intensidad de una época y sus dilemas del modo en que fue vivida por los entonces niños a través del recuerdo de los hoy adultos reunidos en una suerte de tapiz de miradas hilvanadas por la de Aguiló que, aunque autoral, es hospitalaria con cada una al recurrir a formatos y materialidades heterogéneas para sus trabajos de memoria y la comunicación de experiencias, utilizando desde los archivos familiares audiovisuales y sonoros al uso de diapositivas de dibujos infantiles; del testimonio a cámara a las recreaciones sensoriales; desde los registros *in situ* de lugares de memoria hasta animaciones⁷. El film crea entonces un espacio heteroglósico e intersubjetivo donde la identidad se expone inesencial, encarnada y fragmentaria: en él las narrativas en primera persona despliegan posicionamientos, perspectivas y temporalidades diversas, y arman entre sí contrapuntos, polos de imantación y campos en pugna que ponen en jaque matrices disociativas entre lo público y lo privado.

Para el hilado de dichos relatos Aguiló apeló narrativa y estéticamente al género epistolar: ese diálogo privado entre voces a la vez próximas y distantes que se alternan “(...) *en el tono menor de la domesticidad o en el de la polémica*

(...) desarrollo de una relación amorosa o de un pensamiento (...) vibración existencial de alguien a quien se conoce en lejanía”⁸. La directora se valió de un “tesoro”: su archivo de cartas familiares. Cartas que pudieron ser botín de guerra y hoy son herencia y, gracias al film, *don* para Otros/as —sus padres y los espectadores—:

“(...) yo había guardado como una especie de... herencia... Y me encontré con que nadie más lo tenía... Yo tenía un baúl lleno de cosas que podía ir dando pie a contar la historia (...) me había trasladado de país en país con todas esas cosas... (...) esos materiales fueron una “guía de vuelta” a contar esa historia, y fue la forma que intenté darle en el montaje”⁹.

Así, ese acervo personal de cartas familiares puede entenderse como archivo en una doble dimensión. Es un *conjunto de materiales* más o menos estable, previa y externamente realizado respecto de quien lo utiliza, y bajo cierta intencionalidad. Y es, también, un proceso, un *trabajo*, un lugar de uso y producción de sentido. O, en términos de Hal Foster, un “impulso” o pulsión, caracterizado por el movimiento intencional hacia lo desplazado y/o disimulado en procura del reestablecimiento de su presencia y, con ella, la de cierto tiempo pretérito que, a su vez, instala un punto de partida: esto es, un *proceso-portal* entre un pasado incompleto y un futuro reabierto¹⁰.

3. ...VIENE UNA CARTA...

Desde que se separaron, Aguiló y su madre mantuvieron contacto por correspondencia, y aunque pasaron muchos años la cineasta conservó cada uno de esos papeles de intercambio. Cuando ella y Susana Foxley comenzaron a trabajar en el guión de la película las relejeron y transcribieron: al hacerlo surgió en la directora la sensación de que las cartas no sólo podían funcionar como un dispositivo narrativo para la película, sino que ese era:

“(...) el mecanismo para poder hablar del presente con mi madre y con mi padre (...) volver también a esa infancia que yo estaba proponiendo (...) las cartas eran la posibilidad de que alguien la pudiera entender a ella también, y por extensión ‘a ellos’”¹¹.

La primera de las cartas que aparece a poco de comenzar el film es la del padre biológico de Aguiló: tras escuchar el testimonio entrecortado del hombre narrando su desesperación cuando la niña fue raptada y desaparecida como extorsión para que él se entregase, un plano detalle deja ver la misiva rubricada con su firma donde pide al abuelo mandarla al exterior con la madre exiliada. Tanto en este momento inicial, como en el final de la película cuando la cineasta conversa en intimidad con su madre biológica, las cartas motivan la exposición y reflexión retrospectiva de las dudas, convicciones, acciones y omisiones de los padres: son un modo de instaurar un lugar posible de escucha a palabras, balbuceos y silencios; de asumir lo enunciado y actuado contrarrestando el excesivo dolor que implicó el movimiento de separación y por largo tiempo impidió su expresión. Conmovedora es también la respuesta de la niña: una carta en formato de dibujo, llena de diminutivos, expresando su cariño y el extrañarlo, al encontrarse ya en Francia. Significativamente, ésta es la única contestación de Macarena que vemos en todo el relato y también el único intercambio con el padre que muestra la película: podría pensarse que, por un lado, su inclusión en un modo de aludir a la dolorosa distancia y el silencio que marcó en adelante la relación entre ambos; y, por otro, narrativamente, que funciona como umbral de la serie con su madre.

En *El edificio...* las cartas traen fragmentos, huellas, esquirlas del pasado activando memoria y afecto, de ahí su doble y compleja condición: aseverativa-documental (repositorio real, sobreviviente) y sensorio-sentimental. Pero, fundamentalmente, la importancia de las

cartas —maternas— como vertebradoras del relato, sea en su contenido o como espacio de interlocución, radica en que exponen el propio dispositivo de configuración identitaria de la protagonista y, por reverberación, de sus compañeros. Un dispositivo que materializaba un deseo: hacer de la carta territorio “tangible” de encuentro y catarsis, vía de acceso al conocimiento de sí y del otro y, simultáneamente, sitio de formación moral y de pedagogía política.

La primera de las cartas de la madre se ofrece dentro de una postal que muestra el melancólico dibujo de una joven mujer con los ojos cerrados, el pecho encendido y las manos en actitud de entrega. Ella es el prolegómeno de un extenso segmento en el que se aborda el diseño y puesta en marcha del PH —sus actores y diversas percepciones, y los distintos momentos que lo constituyeron (en Bélgica y luego en La Habana). Con ternura y firmeza, la madre explica por qué se separan —su justificación: para luchar en Chile y ganar—; para quiénes está destinada la Revolución —su horizonte utópico: una infancia libre— y cómo debe la niña seguir viviendo —su mandato: coherencia e intensidad. Se lee:

“Si algo he querido darte y aprender contigo es vivir intensamente (...) y estar siempre avanzando un poquito más: realizando lo que hablamos con lo que hacemos. Y si hoy día yo me alejo de ti es porque ese poquito de consecuencia que yo te entregué hace que muchos, quizás miles, vayan a luchar junto a nuestros compañeros que están en Chile (...) Y ese triunfo será para ustedes: para todos los niños de Chile. Nos tomaremos de la mano y haremos una ronda de la cordillera al mar y construiremos todos juntos una larga sonrisa: de esa larga y angosta franja de tierra”.

La letra/lengua materna es leída por la hija en *off*, y también por el espectador al mostrar la misiva en un plano detalle; modalidad que se reiterará con el resto de las cartas que irán abriendo, una a una, nodos-problema y preguntas en cada secuencia. Asociado en banda

imagen a recreaciones sensoriales del mundo infantil (caminatas por bosques, playas y pasillos, juegos, quehaceres en la casa, etc.), fotos de la niña y un suave leiv-motiv instrumental, en este procedimiento de “(re)lectura” se despliega un juego de temporalidades y posicionamientos duplicados que es por demás sugerente.

Las imágenes muestran documentos en cuyo papel se inscribió el peso y el pulso del cuerpo de la madre, de un cuerpo que soportaba esa escritura dirigida a sostener una niña quien, a su vez, experimentó aquella materialidad como presencia vicaria, apegándose a la letra como a un cuerpo. Ahora, el relato no sólo deja entrever esa reunión diferida y mediatizada entre corporalidades, sino el “re-encuentro” de la narradora-directora Aguiló con aquella madre y aquella hija (ella misma): de ahí la delicadeza en la manipulación física y táctil de cada misiva, con-tacto sensible, afectado. Pero además se añade la “lectura en voz alta” de la correspondencia: allí donde re-leer es, performáticamente, no sólo recordar sino, al incluirse en el relato mayor de la película, re-escribir cada carta en su recorte —selección—, asociación visual—montaje— y vocalización —pronunciación, acentuación y tono. Allí donde la grafía ligaba con una encarnadura, aquí es la voz la que remite al cuerpo, y en ese solapamiento/superposición de una voz que lee otro-cuerpo-escritura, se desdobl原因 y confunden la voz propia y la ajena gracias al archivo familiar.

La siguiente carta —que prelude la descripción del viaje de los niños a la isla y la reconstrucción del PH en Cuba— afirma el sentido mismo y la relevancia de las misivas y deja traslucir el modo en que prácticas y lenguajes adultos se van introduciendo en los hijos:

“(...) ya nos vamos a nuestra tierra: para que la hagamos libre. Yo quiero que estos papelitos sean entre tú y yo la continuación de las conversaciones

*que teníamos... cierro los ojos y juego contigo...
 (...) Nosotros te escribiremos desde el camino.
 Ustedes tendrán que hacerlo: bien seguido. Las
 cartas deben ser hechas con lápiz tinta negra, no
 lápiz mina, porque no sirve para sacarle foto”.*

El tono amoroso y la enseñanza se combinan con la recomendación práctica para la escritura de las cartas, lo que por elevación da cuenta del clima de amenaza que se cierne alrededor de la madre. Por normas de seguridad cada correspondencia debía escribirse en tinta pues del original se sacaba una fotografía, se enviaban los negativos y en el lugar de recepción se realizaban copias. Así pues, vemos el sofisticado engranaje de dispositivos y mediaciones que tácticamente hacían posible esta relación epistolar amparada no sólo en las palabras entonces, sino también en las imágenes. De este modo la cinta expone cómo en la propia materialidad y proceso de escritura de la carta está impresa (también) la violencia imperante. Notemos, además, que la correspondencia re-leída/visualizada desbarata dos veces el cerco de silencio y seguridad que le dio marca de origen: rompe su carácter clandestino de base, y quebranta el perfil privado, al decidir su destinataria desplazarse del lugar exclusivo de la interlocución.

Pero además la película exhibe que, como sucesión de alineamientos precarios entre sujetos/presencias, en su continuidad y regularidad, discontinuidad, destiempo y contratiempo, las cartas configuraron paradójicas “relaciones epistolares”: una forma de permanencia intermitente. Relaciones cuya espacialidad y temporalidad eran de carácter heterotópico y heterocrónico. Al *tempo* de la experiencia, se sumaba el de su registro, a éstos el de su adaptación para que circule por salvoconductos encubiertos; luego la pausa del viaje de la misiva; más tarde el tiempo de impresión y el que demoraba en llegar a las manos del/la destinatario/a, para “culminar” con el *tempo* de lectura, no necesariamente continuo, no nece-

sariamente único —hay lecturas interrumpidas, vacilantes, repetitivas.

La tercera esquela —que prelude la descripción de las tareas y juegos de los chilenos en Cuba— habla sobre el nuevo país de residencia, casi podríamos decir dibujando un “mapa” político-afectivo de la isla para que la niña se oriente en ese nuevo territorio desde las palabras-brújula de la madre, que señala:

“Cuba es linda Maca. Todo es bastante diferente a lo que nosotros conocimos en Francia. Quizás es un país con menos cosas bonitas de objetos y ropa, que al final no es lo mas importante; porque tiene una belleza incomparable (...) Todo lo que los cubanos trabajan es para todos: no hay ricos y pobres: todos son iguales”.

La inclusión de esta carta deja advertir el modo en que gracias a ella se rodea, se roza, se alcanza el país de residencia de la hija y de algún modo se lo pone en relación con el de origen, donde está la madre luchando: Cuba (la Revolución triunfante) es el horizonte hacia el que los padres quieren redirigir Chile. Asimismo, la esquela permite visualizar el desdoblamiento y especularidad entre países y padres: de origen y biológicos, por un lado; y de residencia/adopción y sociales. La carta en sí misma: ¿no es también una isla de afectos y un vehículo de afectaciones?

En la siguiente correspondencia la madre refuerza el sentido de responsabilidad y pertenencia al PH en su hija alertándola sobre sus capacidades y los riesgos adultocéntricos, de modo tal que el relato abre un tema que se desarrolla en las próximas secuencias: las paradojas y contradicciones internas en el MIR respecto del proyecto que, tras los primeros años de funcionamiento y al decaer la fuerza de los militantes en Chile, fue mirado con cierto recelo quitándole apoyo debido a la nueva coyuntura, amén de las debilidades y tropiezos en su misma ejecución en la isla. Según el testimonio de Pablo,

el padre social de Macarena, la ruptura con el modelo tradicional de familia consanguínea, su colectivización y extensión, la intrascendencia que tenía la pareja (heterosexual) en el plan, fueron patrones difíciles de procesar en aquel contexto. El PH no suspendía la vida familiar sino que la recreaba: se trataba menos de anteponer la Revolución/la política a la familia, y más de refundar *ambas* instituciones¹².

La quinta carta revela más signos de crisis en el proyecto dejándose sentir el eco de las tensiones desplegadas entre padres sociales y educadores cubanos de cara a la escolarización de los niños. Y es gracias al diálogo que el montaje genera entre la escuela y los diversos testimonios de los hoy adultos, que el espectador aprehende la diversidad de experiencias “dentro de la Experiencia” del PH en La Habana. A diferencia de Macarena, otros niños prefirieron quedarse en un internado cubano a seguir con sus padres sociales, e incluso algunos vivenciaron una gran lejanía con sus padres biológicos sin sentir apego con las cartas que con frecuencia, por seguridad, estaban semi-cifradas. Y es que si, habitualmente, en la correspondencia se pueden aunar el registro íntimo, la minucia cotidiana y la profundidad reflexiva¹³, en nuestras esquelas todo aquello está inmerso en un clima de amenaza y tamizado por una particularidad inquietante: la posibilidad de la desaparición forzada y el asesinato —la ausencia definitiva, el silencio. Se trata de cartas que pulsan: pulsan una época, y también un pulso que falta, que se ausentó porque un deseo mayor —la Revolución— ganó la pulseada.

Casi como un preanuncio, recién en la última misiva se deslizan noticias de Chile. La alternancia entre recreaciones y registros directos de una escuela cubana del presente que acompañan la lectura, problematizan la pregnancy ayer y hoy de las narrativas revolucionarias. Mientras en *off* se oye la carta, la banda imagen muestra un aula primaria donde en la pizarra la maestra solicita copiar “Obtener la libertad” con la disyuntiva,

huir a los montes—rebeliones. La esperanza, y también el cansancio y la frustración que la madre destila en su relato se correlacionan con la descripción del desvanecimiento del proyecto en paralelo al decaimiento del MIR en Chile. El relato recupera entonces, en sus diversas facetas, no sólo el recuerdo del retorno que para los niños fue un nuevo desarraigo, sino el balance autocrítico de los adultos, la evaluación de lo actuado y sus consecuencias.

Y si ya no hay más cartas leídas es porque ellas “vuelven” a las manos que le dieron origen: también retornan. Dice Aguiló:

“El Proyecto Hogares y mi infancia se quedaron en un baúl al que cada cierto tiempo entraba buscando las huellas de algo como si se tratase de un tesoro escondido (...) Por años el mayor afecto que haya sentido estuvo ligado a esas páginas escritas. A esa inmensa invitación. Al juego trunco del cual tuve, acaso, lo que hoy puedo dar. El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo”.

En efecto, ese tesoro escondido, conservado con esmero, es el que la realizadora decide obsequiar a sus padres, especialmente a su madre: la serie completa de correspondencias que se enviaron durante el exilio a lo largo aproximadamente diez años. Un tesoro vuelto archivo que se ordena, se duplica y se entrega como un legado-pregunta parpadeante. En esa primera persona (re)escrita, la madre lee su propia herida y también su propio deseo: la recurrencia de autojustificaciones, el trasladar a su hija decisiones que debió tomar ella y, finalmente, reconocer el anhelo de haber sido parte del proyecto en Cuba. Transferir la palabra de la madre a la madre: ese legado que ayer fue forzado al desplazamiento por la violencia, hoy se mueve hacia a ella para hablarle. Su lectura hace que la madre repiense su vida y se sincere con ella misma y con la hija. Extraña peripecia de un género transformado en su uso/acto de lectura: correspondencia conversa en autobiografía.

4. ...PARA RETORNAR

“No tengo descendientes. Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros la tatuaron. Mi heredad son algunas posesiones subterráneas que desembocan en las nubes.

Círculo por ellas en berlina con algún abuelo enmascarado entre manadas de caballos blancos y paisajes giratorios como biombos.

Algunas veces un tren atraviesa mi cuarto y debo levantarme a deshoras para dejarlo pasar.

En la última ventanilla está mi madre y me arroja un ramito de nomeolvides.

Olga Orozco, “Anotaciones para una autobiografía”.

Gracias al archivo, *El edificio de los chilenos* configura un sitio de anudamientos y resonancias, sedimentos, residuos y tesoros de una época traídos al presente. Un sitio polifónico donde las auto/biografías exiliares hablan y se hablan entre sí: un sitio “entre memorias” —de padres/madres a hijos, de hijos a padres, y entre hijos. Allí las cartas juegan un papel esencial: figura de mediación intergeneracional, vector de movilización y flujo de *afectación* entre cuerpos, miradas y narrativas, donde afecto es apego, y también implicación, compromiso.

Ayer —en su escritura original— y hoy —en su lectura y re-escritura duplicada— pueden pensarse como una *figura del encuentro*: un modo de tramitación de la brecha sensible, ideológica y epistemológica entre dos generaciones atravesadas por el terrorismo de Estado. Un medio que, tanto en los ‘70 como en la actualidad, contribuyó a saldar una ausencia, una deuda, a restaurar un tiempo y una trama social desencajadas por la violencia y la distancia. Frente al trasfondo cruel de una generación desaparecida y una herencia política despedazada, las cartas serían una forma de sutura que abonaría a un sentido de pertenencia a una familia y a una historia colectiva: a una filiación biológica, un parentesco ideológico y, asociado a ello, a una forma compleja y heterogénea de identificación.

Al utilizar las cartas como nodos vertebradores, el film pone en evidencia y aprovecha la potencia afectiva, estética y política original de las esquelas probándolas como un modo de cultivar el lazo filial, afirmar una existencia a la distancia y fortalecer una voz de autoridad. Entre los y las niños/as del exilio y estas “maternidades y paternidades fuera de lo común”¹⁴ la carta materializó la necesidad de asegurar cierta continuidad entre el ayer y el hoy. Más aún, materializó el deseo de sucesión: pervivir en ese Otro, existir para ese Otro y, también, hacerlo existir como interlocutor.

En el trazo de la madre ahora recuperado por la mirada de la hija se preserva un presente huidizo: la esquila es una presencia precaria que soporta no sólo la conservación de aquel presente de clandestinidad sino la voz y el cuerpo que animaban el trazo. Así, las misivas también permiten entrar en contacto con los sueños, las derrotas, la fuerza y los fracasos de aquel tiempo y de los seres que lo vivieron intensamente. Seres que en las cartas aman, educan, se confiesan, se justifican, arman y desarman su propia biografía y, además, legan herencias —¿será que amén de todo lo descrito las cartas funcionan cual “testamentos”: ordenamientos de vida para cuando la muerte?

Como hemos visto, la riqueza del audiovisual de Macarena Aguiló está en la posibilidad que ofrece para pensar *sensiblemente* —por mediación estética— y gracias a esas cartas que “van y vienen”, la dimensión político-ideológica de los afectos y el hogar; las porosidades entre el orden público y el privado, y las cualidades heterogéneas del archivo familiar. Esos textos son la forma de presencia que adquiere cierto pasado en procura de una interpelación vital: son vehículo de la voz de un Otro que retorna, o que “se hace retornar”, para pensar el presente, la identidad y el porvenir.

NOTAS

¹Véanse entre otros: AMADO, Ana. *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue, 2009; BELLO, María José. “Documentales sobre la memoria chilena aproximaciones desde lo íntimo”. *Revista Cinemas d’Amerique Latine* (Toulouse), 19 (2011), págs. 77-83; PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

²La nominación de “exiliados hijos” visibiliza el que esos niños/as fueron víctimas directas de la represión y sus derechos fueron vulnerados experimentando una forma de trauma particular. Remitimos a: ALBERIONE, Eva. “Lo tembloroso del recuerdo. Narrativas contemporáneas de cuatro *exiliadas hijas*”. *Estudios* (Córdoba), 39 (2018), págs. 91-110.

³Aunque el “Proyecto Hogares” había sido pensado con anterioridad por el líder Miguel Enriquez, se motorizó al momento del retorno clandestino del exilio cuando las mujeres reclamaron ser parte del proceso. No obstante, el programa rebasaba la táctica política coyuntural y fue imaginado como una ruptura con el modelo familiar consanguíneo doméstico nuclear. En línea: <https://imagenesparamemorar.com/2013/09/04/proyecto-h-los-padres-sociales-de-los-hijos-del-mir-en-cuba/>. [Fecha de acceso: 01/02/2019].

⁴PALACIOS, José Miguel y DONOSO, Catalina. “Infancia y exilio en el cine chileno”. *Revista Iberoamericana* 65, (Berlín), (2017), pág. 63.

⁵BOSSY, Michelle y VERGARA, Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 2010, págs. 46-48. Aunque se refiere a films argentinos vinculados a memoria y pasado reciente, bien la vale la observación de Verzero para el caso que nos ocupa: “La autorreflexión (...) aparece (...) como parte de un proceso en el que lo político tiene que ver con una actitud de presencia de individualidades en reflexión. Reflexión en ambos sentidos: como acción del pensamiento y como reflejo mutuo”. VERZERO, Lorena. “Estrategias para crear un mundo: la década del setenta en el cine de los dos mil”. En: FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica, *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pág. 195.

⁶El subrayado es nuestro. AIMARETTI, María. “De las memorias infantiles en primera persona- Entrevista a Macarena Aguiló”. *Revista Cine Documental* (Buenos Aires), 9 (2014), pág. 137. En línea: <http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/component/content/article/12-numero-9/68-de-las-memorias-infantiles-en-primera-persona>. [Fecha de acceso: 01/02/2019].

⁷Remitimos a la lectura del ensayo de Catalina Donoso donde se revisa la interacción de las recreaciones y los archivos sonoros del pasado y el presente: DONOSO, Catalina. “Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental”. *Revista Comunicación y Medios* (Santiago de Chile), 26 (2012), págs. 26-27. Otros análisis sobre el film corresponden a: GALLARDO VILLEGAS, Milena. “Posmemoria y cine documental. Imágenes poéticas en *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló”. En: SALOMONE, Alicia (Ed.). *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)*. Buenos Aires: Corregidor, 2015, págs. 197-218. VIDAURRÁZAGA, Tamara. “Los niños (as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*”. *Revista Sociedad y equidad* (Santiago de Chile), 4 (2012), págs. 153-164.

⁸ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 113.

⁹Aguiló en AIMARETTI, María. “De las memorias infantiles en primera persona...”. Op. cit., pág. 140. En ese gesto de resguardo *pese a todo*, se develan también los efectos del destierro: frente al despojo que provocó el exilio, el apego a los objetos sirvió como estrategia de continuidad identitaria, memoria y enclave de arraigo.

¹⁰FOSTER, Hal. “Impulso de archivo”. *Revista Nimio* (Buenos Aires), 3 (2016), págs. 102-125. Ver también: RUSSO, Eduardo. “La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine”. En: RODRÍGUEZ, Alejandra (Ed.). *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, págs. 57-76; GUARINI, Carmen. “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”. En: FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica. *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós, 2009, págs. 255-277.

¹¹Aguiló en AIMARETTI, María. “De las memorias infantiles en primera persona...”. Op. cit., págs. 140-141.

¹²A la tríada de Dios-Patria-Familia, se oponía Socialismo-Latinoamericanismo-Familia Social.

¹³ARFUCH, Leonor. *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018, pág. 124.

¹⁴Ibidem, pág. 91.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE MODERNO SOBRE ARTE EN ARGENTINA Y MÉXICO

THE PATRIMONIALIZATION OF MODERN SHORT FILM ABOUT ART IN ARGENTINA AND MEXICO

Resumen

En el paisaje de renovación del campo cultural latinoamericano entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta, se analiza el papel del cortometraje argentino y mexicano en tanto medio de promoción de procesos intermediales entre el cine y las artes plásticas así como se reflexiona en torno a su potencial capacidad de documentación y patrimonialización cultural en el contexto de producción y su reactivación patrimonial en la actualidad.

Palabras clave

Cortometraje latinoamericano, Intermedialidad, Modernidad cinematográfica, Patrimonio cultural y artístico.

Javier Cossalter

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (2016). Docente en la misma casa de estudios. Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (2017-2019). Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Miembro activo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Su línea de trabajo es el cortometraje latinoamericano, la modernidad cinematográfica y el patrimonio cultural.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/VI/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 29/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

In the context of renewal of the Latin American cultural field between the mid-fifties and the mid-sixties, we analyze the role of the Argentinean and Mexican short film as a means of promoting intermediate processes between cinema and visual arts, as well as we reflect on its potential capacity of cultural documentation and patrimonialization in the context of production and its heritage reactivation nowadays.

Key words

Cultural and Artistic Heritage, Intermediality, Latin American Short Film, Modern Cinema.

LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE MODERNO SOBRE ARTE EN ARGENTINA Y MÉXICO

1. INTRODUCCIÓN¹

Entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta el campo cultural latinoamericano evidenció una ferviente modernización anclada principalmente en la renovación expresiva y semántica de las diversas disciplinas artísticas. Hacia finales de la década del sesenta la reconfiguración del campo cultural de la región estuvo acompañada por una creciente efervescencia social y posterior radicalización política que se plasmó de forma contundente en la producción estética del territorio. En este sentido, es posible comprender dicha etapa histórica a partir de la noción de *época*², en tanto conciencia de una sociedad que comparte un horizonte esperado de transformaciones en el campo de la cultura y que determina el discurso de lo deseable. Esta *estructura de sentimiento*³, entendida como una trama de relaciones e hipótesis culturales, nos permite analizar las conexiones establecidas en un período definido. En términos generales, el proceso de renovación cultural llevado a cabo en América Latina a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta se reflejó en la expansión de nuevos agentes, instituciones y expresiones ligadas a diferentes esferas artísticas nacionales

e incluyó el intercambio estrecho y productivo entre las disciplinas. Dentro de este panorama el cine experimentó cambios profundos en los modos de producción, una preocupación explícita por descubrir el lenguaje cinematográfico y una voluntad por explorar temáticas poco visitadas. Este impulso dio paso a la denominada *modernidad cinematográfica*⁴.

Es en este contexto de innovación del campo cultural y fílmico regional que el cortometraje —gracias a sus potencialidades económicas y estructurales— abordó de forma sostenida la representación y documentación del arte, construyendo una tendencia de reflexión intermedial⁵. Ahora bien, la multiplicidad de estrategias formales y modalidades narrativas/representativas que pueden encontrarse en estas producciones permite trascender la noción de mero registro para constatar la presencia de una propuesta estética singular. Es decir que, más allá de las intencionalidades de los cineastas, dichas realizaciones fílmicas vislumbran la doble condición de obra artística y documento cultural. De este modo, el objetivo del presente trabajo consiste en tomar

un corpus de cortometrajes modernos argentinos y mexicanos en tanto representantes de este fenómeno regional de intermedialidad y documentación de las artes —plásticas— y su proceso creativo para reflexionar sobre el estatuto del audiovisual latinoamericano como vehículo potencial de patrimonialización del arte y la cultura.

Hemos considerado los países de Argentina y México puesto que en estos la corriente del film sobre arte ha tenido un desarrollo singular a través del respaldo de entidades estatales y una cuantiosa producción fílmica. Si bien el cine ha entablado relaciones con las diferentes disciplinas artísticas existentes, los intercambios con la pintura han generado un subgénero particular, suscitando un diálogo intenso y múltiples reflexiones teóricas. Es por ello que restringimos el análisis a esta esfera específica. El corpus fílmico, entonces, es el siguiente: *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958) y *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) de Argentina; *La creación artística: José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1965) y *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) de México.

En consecuencia, dividiremos el artículo en dos apartados. En el primero, examinaremos a grandes rasgos las variantes que presentó el cortometraje en relación al vínculo entre el cine y las artes plásticas para luego concentrarnos en el análisis textual del corpus escogido. En este punto prestaremos atención no sólo al nivel formal sino también al sujeto/objeto de arte y su valoración en el contexto de producción. En el segundo, pondremos el foco en dos instituciones que fomentaron el acercamiento audiovisual al arte en los dos países seleccionados y comentaremos dos casos contemporáneos de reactivación de estas obras para discutir, en definitiva, sobre la puesta en valor patrimonial del corto latinoamericano sobre arte.

2. EL CORTO MODERNO Y SU VÍNCULO CON LAS ARTES PLÁSTICAS. ANÁLISIS DE OBRA

Guillermo G. Peydró, uno de los máximos referentes teóricos acerca del film sobre arte⁶ en la actualidad, propone una taxonomía abarcativa pero precisa para aproximarse a las obras de esta tendencia, colocando el acento en las artes visuales. El autor plantea siete categorías que permiten vislumbrar una heterogeneidad de formas de representación del arte en el cine. La primera de ellas se denomina “*Dramatización de la pintura*”⁷ y aúna a los films donde el cuadro fílmico se fusiona con el marco de la pintura. A través de los recursos del montaje, el encuadre y los movimientos de cámara las obras pictóricas se fragmentan, se articulan y se integran a la narración audiovisual. En segundo lugar aparece la “*Tendencia poética*”⁸. Allí se hace “*uso de todas las posibilidades expresivas del cine con el objetivo de reconstruir el universo pictórico de un artista*”⁹. Esta se sustenta en la poesía, la reflexión conceptual y las asociaciones de corte visual. La tercera se rotula como “*Documental divulgativo*”¹⁰ y en esta no se exhibe un análisis que evidencie el artificio sino que se recorren las obras con una intención pedagógica. En cuarta instancia se posiciona el “*Análisis crítico*”¹¹ de la obra por medio del cine, y en quinto lugar el llamado “*Cine procesual*”¹², donde se procede a filmar el proceso creativo del artista. La sexta categoría se reserva al “*Cine de ficción*”¹³, en el cual la puesta en escena juega un papel importante para retratar la vida del artista. En último término cabe destacar una modalidad híbrida, la del “*Film-ensayo*”¹⁴, que absorbe a las demás y trasciende sus límites para conformar una estrategia discursiva autorreflexiva, conceptual y subjetiva.

La gran mayoría de los cortometrajes modernos sobre arte abandonan la tercera y la cuarta categoría, de orientación clásica, y se acercan al arte aludido a partir de las restantes, en donde el foco

de atención se sitúa en la reflexión consciente del lenguaje cinematográfico directamente vinculada a la relación intermedial. En el corpus seleccionado para este trabajo predomina la puesta en imagen del proceso creativo y la narrativización de la obra, aunque más bien aflora la articulación entre estas junto a, en algunos casos, la intervención poética y ensayística. *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) se ocupa de la producción plástica del artista argentino homónimo, Lino Enea Spilimbergo, que si bien aún vivía en el momento de producción del film, el grueso de su obra corresponde a un período anterior.

“No obstante, su deseo de modernización del arte argentino en los años veinte (renovación del lenguaje, de la enseñanza y de las formas de circulación del arte) estaba en sintonía con los postulados que afloraron en el campo cultural argentino de los cincuentas/sesentas”¹⁵.

La modernidad del cine recupera en tanto patrimonio cultural a un artista innovador en un contexto de renovación. El cortometraje se encuadra en la categoría de la *dramatización de la pintura* puesto que dispone únicamente de imágenes fijas de los cuadros y grabados del autor junto al recitado de textos poéticos por parte de una voz en *over*. La cámara y el montaje son aquellos procedimientos fílmicos que le otorgan a las imágenes fijas una sensación de movimiento y dinámica. Por ejemplo, el *travelling* de acercamiento a las pinturas es uno de los recursos más utilizados, que puede acoplarse asimismo a movimientos horizontales y verticales con el propósito de focalizar en fragmentos específicos del cuadro. En este sentido, encuadres cerrados que visualizan detalles se articulan con emplazamientos generales, originando un efecto narrativo entre los elementos contenidos en la obra expuesta. Por otra parte, grabados en blanco y negro son presentados mediante una pluralidad de formas expresivas novedosas como el movimiento giratorio de la cámara o a partir del mecanismo de pasaje de diapositivas. El corto concluye con una

representación pictórica del propio Spilimbergo en el acto mismo de creación, orientando su mirada hacia el ojo de la cámara. Este gesto de autoconciencia enunciativa, que enlaza al pintor y al cineasta como hacedores de imágenes visuales, refleja una clara intención de reflexión intermedial.

Por el contrario, *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958) está centrado en el proceso creativo del artista aunque este se combina con el recorrido dramático y poético de las composiciones plásticas. Al igual que en el corto anterior y que en el resto del corpus el nombre del film apunta directamente al autor cuyas obras cobrarán protagonismo en la imagen cinematográfica. Ahora bien, a diferencia de Lino Enea Spilimbergo, Leopoldo Torres Agüero era un artista en pleno desarrollo durante la gestación de este film breve. De hecho, visto en retrospectiva, se encontraba en la primera etapa de su carrera, caracterizada por la figuración y la experimentación en diferentes materialidades —como el acrílico y el mármol—, situación que puede apreciarse en el film. De este modo, podemos adelantar que el corto se aboca a un *patrimonio del presente*¹⁶. El relato se encarga primordialmente de registrar al pintor en pleno acto creativo articulando a través de formas innovadoras y autoconscientes su trabajo en progreso con los cuadros culminados. En principio, un montaje corto y rítmico permite pasar del proceso a la obra de manera dinámica. Luego, el movimiento evidente y autónomo de la cámara se utiliza tanto para transitar las pinturas como para circular en la atmósfera que rodea al artista en el instante creativo —gestos, herramientas y materialidades—. La cámara que se moviliza y se posa en cada uno de los cuadros, el uso del primer plano y el recurso del *zoom out* son algunos de los procedimientos comunes a esta tendencia que se destacan en el film. Empero, sobresalen también formas expresivas originales como por ejemplo el cuadro fílmico

dividido con el artista trabajando de un lado y un lienzo terminado del otro, el cambio de foco entre el cuadro pictórico en proceso en un primer plano y la pintura concluida en un plano lejano o los créditos finales pintados a mano. El cortometraje se completa con la inclusión de sonidos disonantes y una voz en *over* esporádica que reflexiona de modo poético en torno a la creación y la recepción.

Los dos cortometrajes mexicanos integran también la observación del proceso creativo junto al registro visual de las obras y una perspectiva poética, aunque incorporan a su vez singularidades expresivas acordes al entramado moderno. Al mismo tiempo el vínculo semántico con las transformaciones del campo cultural que ambos proponen resulta directo e inmediato puesto que *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) se enfoca en el artista plástico Rufino Tamayo, el cual es considerado un modernista solitario que se alejó del realismo, polemizó con el muralismo tradicional y puso el acento en la renovación formal; mientras que *La creación artística: José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1965) “*está centrado en uno de los máximos exponentes de la Generación de la Ruptura en México, movimiento de artistas plásticos que en los años cincuenta y sesenta había roto con la Escuela Mexicana de Pintura*”¹⁷. Cuevas se encontraba en plena expansión, en cambio Tamayo estaba realizando sus últimos trabajos significativos. En este sentido, los films le adjudican una valoración patrimonial al presente cultural¹⁸. *Tamayo* comienza y concluye con un emplazamiento general de uno de los últimos murales realizados por el artista, en exposición, proseguido de un plano congelado del mismo con público presente, dando a entender tanto la importancia de la producción como de la recepción. A diferencia de los otros films revisados este se nuclea específicamente en el proceso creativo de una sola pieza —el mural—, y allí se intercalan imágenes mayormente en color del trabajo en desarrollo

con postales en blanco y negro de situaciones personales del artista en un ámbito cotidiano de esparcimiento y descanso que rozan los límites de la ficción, y que intentan generar una atmósfera más completa del autor como sujeto y artista. Los típicos movimientos de cámara ya descritos en anteriores oportunidades son los encargados de recorrer la inmensidad del mural. Ahora bien, la particularidad de este film reside en la convivencia de una pluralidad de voces que colaboran en la autorreflexión del medio fílmico y la reflexión intermedial: una voz en *over* masculina que plantea el contexto de renovación cinematográfica en el que se inscribe el corto; otra voz de corte poética que presenta al pintor; la propia voz del artista que cavila sobre su obra en relación a los conceptos de nacionalismo y universalidad, y una voz femenina que le aporta el canto a un trabajo eminentemente visual.

La creación artística: José Luis Cuevas es el más innovador de los cortometrajes del corpus ya que enlaza diversas modalidades cinematográficas —ficción, documental y cine experimental— y diferentes tipos de registro —pinturas, puesta en escena y realidad social— a través de una vinculación asociativa y un enfoque conceptual/subjetivo que aproxima al corto a la categoría del *film-ensayo*. En este el proceso creativo del artista es llevado al extremo: el propio Cuevas no sólo es mostrado en el acto mismo de confección de la pieza sino que de modo performático dramatiza situaciones simbólicas que se configuran como bocetos de los tópicos que se plasmarán en su obra plástica —obsesiones, manías, la infancia y la muerte—. Asimismo, imágenes de la realidad social, que se erigen en el límite entre lo documental y la ficción, funcionan también como disparadores creativos, guiadas por una voz en *over* impersonal que informa sobre la vida y la técnica del artista. Por otra parte, el carácter experimental se inmiscuye tanto en las escenas ficcionales/perfomáticas —viraje a negativo del fotograma y congelamiento de la imagen, acele-

ramiento y cambio de eje de la cámara— como en aquellos momentos reservados para el registro visual de la obra plástica —aproximación, barrido, fragmentación y montaje corto—. Al igual que en el film anterior la voz en *over* del artista se hace presente, en esta oportunidad, para relatar hechos biográficos que se ficcionalizarán y formarán parte de los dibujos y pinturas del autor, llevando la reflexión intermedial a un grado de extrema autoconciencia.

3. CULTURA DEL PRESENTE Y PATRIMONIO DEL PASADO

Como hemos comentado anteriormente los films explorados emergen en tanto creaciones estéticas originales e innovadoras en un entorno de modernización del campo cultural regional y también —de manera más o menos consciente— como documentos culturales con probable valor patrimonial. Ahora bien, ¿es posible determinar esta última condición potencial reparando en la instancia de producción en el contexto de gestación de los films o es necesario posicionarse en el ámbito de la recepción incorporando la mediación de la distancia temporal? Dicho de otro modo, ¿podemos advertir en los años sesenta una voluntad —individual, colectiva o institucional— por convertir al medio audiovisual en una herramienta de patrimonialización de la cultura o la puesta en valor patrimonial del arte sólo puede configurarse en una línea que parte del presente hacia el pasado? Ambas perspectivas son válidas. A continuación examinaremos estas variables a partir del estudio de dos entidades que, a pesar de la ausencia de una conciencia patrimonial generalizada en la región, impulsaron el registro audiovisual de las artes en el período abordado y dos ejemplos de reactivación patrimonial del corto sobre arte en la contemporaneidad.

Tanto el Fondo Nacional de las Artes (FNA) (1958) en Argentina como la Filmoteca (1960) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

(CUEC) (1963) —dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México— en México se transformaron en instituciones alternativas de producción al margen de la industria cinematográfica —incentivando propuestas temáticas y estéticas renovadoras— y focalizaron también su labor en la conservación y la divulgación del arte y la cultura local. El cortometraje, gracias a las posibilidades económicas brindadas por su bajo presupuesto de producción y la brevedad estructural que le otorga tanto mayores libertades estéticas como un panorama más amplio de difusión, se convirtió en un medio de expresión eficaz para lograr tales objetivos. En el contexto de dinamismo del campo cultural e intercambio entre las diversas esferas artísticas el FNA nació como un organismo autárquico estatal con el propósito de financiar y fomentar las actividades artísticas y culturales del país, incluyendo las artes plásticas, el teatro, el cine, la arquitectura, la danza, la música, la literatura y las manifestaciones folclóricas¹⁹. En cuanto al terreno cinematográfico, si bien desde un principio este se encargó de subsidiar obras innovadoras, particular mención merece el Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje reglamentado en el año 1962, el cual establecía:

“la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios”²⁰.

Es decir que en la entidad imperaba una conciencia acerca de la existencia de un patrimonio artístico tangible en el presente inmediato de su desarrollo que debía ser registrado de forma audiovisual con fines divulgativos. Entre las cualidades que debía exhibir un film financiado por el Fondo se encontraba el interés por exponer la obra de artistas plásticos, compositores, intér-

pretes teatrales y de danza. Bajo esta modalidad el organismo brindó préstamos de hasta la totalidad del presupuesto de producción a cortos de estas características²¹ y fue una de las entidades que más respaldó al cortometraje moderno argentino. A su vez, dos datos claves engrosan esta particular y excepcional conciencia institucional en torno al valor patrimonial del audiovisual sobre arte y su preservación: el artículo 8º de la resolución, donde se manifiesta la facultad del Fondo para adquirir una copia de los cortos financiados y, en estrecha ligazón, la necesidad de difundir estas obras mediante la organización efectiva de muestras, concursos y festivales.

La Universidad Nacional Autónoma de México también tuvo un peso sustancial en la promoción del arte y la cultura local a través de la misión de la Coordinación de Difusión Cultural desde mediados de la década del cincuenta y el funcionamiento de la Radio UNAM que, entre 1953 y 1965, se encargó de la circulación del arte y la cultura emergente. En relación al ámbito del cine, la acción conjunta del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y de la Filmoteca fue determinante para la producción, conservación y difusión del cine moderno mexicano. El CUEC fue el principal foco de formación y realización al margen de la industria fílmica, de donde egresaron figuras destacadas del cine moderno como Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz y Leobardo López Arretche²². Si bien, a diferencia del FNA, este no contó con un plan programático de desarrollo en torno al film sobre arte, el entramado intermedial y la proximidad intelectual entre cineastas y artistas plásticos llevó a que desde sus inicios se incentivara el registro audiovisual del arte visual nacional renovador, siendo el cortometraje un motor fundamental. Dentro de esta línea podemos ubicar a los dos films breves analizados anteriormente —*Tamayo* y *La creación artística: José Luis Cuevas*— junto a otros cortos focalizados en la Generación de la Ruptura, en artistas de otras épocas y en la

articulación del arte y la política —tendencia preponderante hacia finales de los sesenta—²³. Ahora bien, fue gracias al aporte de la Filmoteca, fundada por el cineasta Manuel González Casanova, que pudo visibilizarse esta corriente fílmica particular. Desde comienzos de la década del sesenta esta entidad tomó la función de rescatar, recuperar, preservar y por sobre todas las cosas dar acceso y difusión al acervo cinematográfico mexicano. Una vez más se vislumbra una conciencia temprana sobre la importancia del audiovisual en tanto instrumento de documentación del patrimonio cultural.

Pese a que el contexto de modernización del campo cultural y práctica intermedial entre el cine y las artes visuales en la etapa estudiada fue un fenómeno común a la región, no todos los países evidenciaron una conciencia sobre el valor patrimonial del medio audiovisual. Por lo dicho, es posible concluir que el patrimonio no es una sustancia natural, fija e inactiva, sino que se trata de una construcción social mutable; temporal y geográficamente determinable. En ese sentido, podemos entonces hablar de un proceso de “*patrimonialización cultural*”²⁴ en tanto desarrollo selectivo. Asimismo, dicho carácter procesual nos permite recuperar la noción de un patrimonio del presente o más bien la idea de una *anticipación patrimonial* que consiste en “*la pre-fundación de la patrimonialización de un objeto*”²⁵. Tanto el FNA como el tándem Filmoteca/CUEC le concedieron al corto sobre arte un estatuto patrimonial en el presente de su creación, con antelación a una posible y futura legitimidad histórica.

La plena conciencia sobre la existencia de un patrimonio audiovisual que debe ser conservado data de comienzos de la década del ochenta, a partir de la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* de la UNESCO. Allí se sugiere que “*todas las imágenes en movimiento de producción nacional deberían ser consideradas como*

parte integrante de su patrimonio de imágenes en movimiento”²⁶. A pesar de ello, el panorama actual de preservación del patrimonio audiovisual en la región no es homogéneo puesto que no todas las naciones cuentan con políticas estatales que sustenten a largo plazo las tareas de conservación y difusión de dicho patrimonio, quedando en manos de instituciones particulares la voluntad y el esfuerzo por resguardar nuestro acervo cinematográfico.

Como coda de este trabajo señalamos entonces dos casos contemporáneos de puesta en valor patrimonial del cortometraje moderno sobre arte que dejan entrever a su vez esa temprana conciencia patrimonial en los años sesenta y la eficacia en la labor de conservación de las dos entidades examinadas, permitiéndonos construir un puente productivo entre el presente y el pasado histórico. En principio, la Filmoteca de la UNAM ha llevado adelante en los últimos años un proceso de digitalización del cine mexicano desde el período silente hasta finales del siglo XX, cuyo resultado se encuentra disponible para su consulta de forma gratuita en el catálogo *Cine en línea* alojado en la página web del organismo. Allí, gracias al trabajo realizado más de cinco décadas atrás, es posible hoy en día acceder a una sección reservada para la pintura mexicana en donde encontraremos a gran parte de la producción de cortos modernos sobre arte. En el año 2015 tuvo lugar en la ciudad de México la muestra “Cineplástica. El film sobre el arte en México (1960-1975)”, organizada por el Museo de Arte Moderno, en la cual se exhibieron de forma conjunta una serie de pinturas,

esculturas, grabados y dibujos en diálogo con la proyección de un corpus de films nucleados en derredor a estas obras visuales²⁷. Este es un claro ejemplo de reactivación patrimonial del film breve moderno en tanto dispositivo audiovisual de registro y difusión del pasado cultural de una nación. Por otro lado, el Fondo Nacional de las Artes alberga actualmente en su archivo una inmensa cantidad de cortometrajes que ha financiado dentro del período moderno y otros que adquirió posteriormente, disponibles en formato digital para su consulta previa autorización de los responsables de la Videoteca del ente. En el año 2018 se llevó a cabo de manera conjunta la restauración de cortos sobre arte entre el FNA y el Museo del Cine ‘Pablo Ducrós Hicken’, cuya exhibición tuvo cita en la vigésima edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. A su vez, en octubre del mismo año el FNA organizó en la Casa Victoria Ocampo un ciclo denominado “Los que hacen el Cine”, en el cual se proyectaron cortometrajes sobre arte producidos en 16 mm. durante el período abordado. Al igual que el ejemplo mexicano se trata aquí de un acto de revaloración del cortometraje moderno en tanto documento audiovisual cultural.

En suma, los films breves modernos argentinos y mexicanos sobre arte se erigen no sólo como productos estéticos inmersos en la modernización del campo cultural latinoamericano y las relaciones de intermedialidad entre el cine y las artes plásticas sino que también se alzan como documentos con valor patrimonial, tanto en un tiempo cultural presente como pasado.

NOTAS

¹Este trabajo surge como resultado del Proyecto de Investigación Interuniversitaria “La creación artística de hoy, patrimonio de mañana: museo y archivo, memoria e identidad”, financiado por Santander a través de la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU). Período: 2017-2018 (15/10/17-14/10/18).

²GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.

³WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.

⁴Domènec Font sitúa a la modernidad cinematográfica europea a comienzos de los años sesenta, en estrecha conexión con la gestación de los *nuevos cines* nacionales y como consecuencia del desgaste del cine de estudios. Según este, la explicitación de la conciencia del lenguaje es su característica principal. Al respecto véase FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002. No obstante, tanto en Europa como en Latinoamérica, el cortometraje asumió un papel primordial como impulsor inicial y posterior sostén del cine moderno a partir de una renovación integral en términos formales, productivos y temáticos. En este sentido, el corto anticipó el desarrollo del cine moderno, hecho que posibilita postular los inicios de este a mediados de los años cincuenta en sintonía con las mutaciones culturales generales.

⁵Seguimos aquí la definición de *intermedialidad* de Irina O. Rajewsky en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza. Al respecto véase RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités* (Montreal), 6 (2005), págs. 43-64.

⁶Henri Lemaître fue uno de los primeros que reflexionó en torno a la corriente del film sobre arte, desarrollada con predominancia en la medida de corta duración. Al respecto véase LAMAÎTRE, Henri. "El film sobre arte". *El cine y las Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1959, págs. 37-65. La misma nació en Europa con anterioridad al período abordado pese a que es posible afirmar que la experimentación estética del lenguaje cobró un protagonismo sin igual en la etapa del cine moderno, y la relación semántica con el campo cultural se tornó más dinámica y fecunda en aquel entonces. En la década del treinta germinaron algunos films emblemáticos en derredor al arte como *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937) o *Relato de un fresco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1968). No obstante, fue luego de la Segunda Guerra Mundial cuando esta tendencia se consolidó al ser concebida por la UNESCO como una herramienta de cohesión cultural. Es decir que su afianzamiento trae consigo una cierta preocupación por el patrimonio.

⁷G. PEYDRÓ, Guillermo. *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pág. 25.

⁸Ibidem, pág. 26.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid.

¹¹Ibid., pág. 27.

¹²Ibid., pág. 28.

¹³Ibid.

¹⁴Ibid., pág. 29.

¹⁵COSSALTER, Javier. "El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 113 (2018), pág. 36.

¹⁶Según Clement Colin, se trata de "un objeto que no tiene fundación y legitimidad histórica para transformarse oficialmente en patrimonio" pero que puede ser anticipado como tal. Al respecto véase COLIN, Clement. "Patrimonio del presente: fundamentos y límites". *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile, 2014, pág. 6.

¹⁷COSSALTER, Javier. "Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (Valencia), 10 (2017), pág. 504.

¹⁸Según Olaia Fontal Merillas, "es preciso valorar y ocuparse del presente cultural antes de que sea pasado; entonces, cuando ya sea pasado, también habrá que ocuparse de él". Al respecto véase FONTAL MERILLAS, Olaia. "Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza". *Pulso* (Madrid), 29 (2006), pág. 9.

¹⁹Al respecto véase COSSALTER, Javier. "El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética". *Sociohistórica* (Buenos Aires), 40 (2017), págs. 1-22.

²⁰*Fomento del Cine de Corto-Metraje*. Documento del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires), 7 de junio de 1962, pág. 2.

²¹En relación a las artes plásticas podemos mencionar por ejemplo a *Cuatro pintores hoy* (Fernando Arce, 1964), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965), *Mundo Nuevo* (Simón Feldman, 1965), *Cándido López* (Jorge Abad, 1966), *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971) y *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974). Previo a la implementación del Régimen *Spilimbergo* también fue producido con aportes del FNA.

²²Al respecto véase VV.AA. *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas, AC, 1988.

²³Entre otros podemos señalar a *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965), sobre Alberto Gironella y Vicente Rojo; *Alfonso Reyes* (Felipe Cazals, 1965), *José Guadalupe Posada* (Manuel González Casanova, 1966), *Arte Barroco* (Juan Guerrero y Carlos González Morantes, 1968) y *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968).

²⁴HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel. "La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra". En: RIBERA BLANCO, Javier (Coord.). *Actas VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria". La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010, pág. 629.

²⁵COLIN, Clement. "Patrimonio del presente...". Op.cit., pág. 6.

²⁶*Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. UNESCO (Belgrado). 27 de octubre de 1980, pág. 1.

EN CLAVE DE ARCHIVO. EL SINCRETISMO COMO PRINCIPIO RECTOR DEL ARTE-ARCHIVO IN KEY OF ARCHIVE. SYNCRETISM AS A GUIDING PRINCIPLE OF THE ART-ARCHIVE

Resumen

La reflexión revisionista y/o historicista sobre la memoria conforma el ideario de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas cuya formalización ha encontrado en el “arte-archivo” una estrategia creativa como respuesta a estos propósitos conceptuales a fin de construir y sustentar una identidad presente. Desde estas coordenadas se analizan distintos procederes creativos que adoptan la forma/estética de archivo enfatizando en el estudio de su consustancial sincretismo disciplinar y medial.

Palabras clave

Arte-archivo, Arte-documento, Arte contemporáneo, Identidad, Memoria.

Bibiana Crespo-Martín

Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Artes y Conservación-Restauración. Barcelona, España

Doctora en Bellas Artes y Profesora Catedrática en la Facultad de Bellas Artes de la *Universidad de Barcelona*. Profesora invitada en la *University of California Berkeley* (USA), la *Universidad Nacional Autónoma de México* (México) y la *University of the West of England* (UK), entre otras. Investigadora principal del proyecto *interuniversitario Artistic creation of today, heritage of tomorrow: museum and archive, memory and identity* financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 22/VI/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 01/XI/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

The revisionist and/or historicist reflection on memory shapes the ideology of many contemporary artistic practices whose formalization has found in the “archival art” a creative strategy in response to these conceptual purposes in order to build and underpin a present identity. From these coordinates different creative procedures that adopt the archival form/aesthetic are analyzed, emphasizing in the study of their consubstantial disciplinary and medial syncretism.

Key words

Archival art, Art document, Contemporary art, Identity, Memory.

EN CLAVE DE ARCHIVO. EL SINCRETISMO COMO PRINCIPIO RECTOR DEL ARTE-ARCHIVO

1. DEL ARCHIVO COMO FORMA MENSAJERA DE MEMORIA¹

Las producciones artísticas y culturales poseen la indefectible condición de ser el futuro patrimonio artístico y cultural de nuestras sociedades. Un patrimonio artístico que atestigua los signos de una identidad, no sólo artística (individual del creador o colectiva de un movimiento estético) sino también social y que, por ende, se configura como artefacto y documento de memoria individual, memoria social, memoria histórica y memoria cultural de un contexto determinado. Una memoria que muta de significados con el paso del tiempo, cuestión que ha conformado el epicentro de interés de numerosos estudios como los de Fontal², Olmo³, Llull⁴, y Leguina y Baquedano⁵, entre otros.

Los organismos consagrados a la preservación del patrimonio artístico —museos, archivos, fundaciones, colecciones públicas o particulares e instituciones culturales— contemplan entre sus misiones velar por su conservación. De entre todos ellos, los archivos son posiblemente los que cumplen con un cometido más

comprometido por cuanto, como afirma el filósofo Foucault⁶, el archivo define desde su origen su propio “*sistema de enunciabilidad*” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado, es decir, el archivo, además de ocuparse del almacenamiento de las obras en óptimas condiciones de conservación y su adecuada catalogación, también se ocupa de relacionar las obras con aquellos documentos asociados que dan explicación a múltiples aspectos contextuales del artista y de la obra con un período histórico, artístico, social, estético, etc., convirtiéndose, a la postre, en un espacio de recuperación de memoria, y con ello a la definición de una identidad.

La literatura especializada sobre políticas archivísticas y museográficas (Merewether⁷ Alonso⁸, Anderson⁹, Dewdney¹⁰, Van Alphen¹¹) evidencia las escasas investigaciones que existen sobre cómo proceder ante creaciones artísticas que trascienden su tipificación disciplinaria (pintura, escultura, dibujo, cine, etc.) cuando se disponen a llevar a cabo su clasificación, visibilización y diseminación; influyendo todo ello en la compleja misión institucional de posicionar el espacio de memoria que debe otorgárseles.

Es especialmente en los “sitios”, museos, centros y demás espacios de memoria dedicados a la reconfiguración de la historia de sociedades marcadas por conflictos armados, dictaduras, la violencia y la violación de los Derechos Humanos a fin de reivindicar y resignificar a las víctimas, cuando las fuentes archivísticas se convierten en testimonio, documento y objeto artístico a un mismo tiempo. Desde esta perspectiva se hace necesario reflexionar sobre ¿cómo se debe usar el pasado?, la memoria no puede describir toda la complejidad de la presencia del pasado. Podemos asegurar que la referencia está en el pasado, pero el reexamen de dichas memorias explota en el más ferviente presente. Y es en la reinterpretación de los procesos históricos que el trabajo de la memoria no se puede limitar a historiar hechos y recordarlos, debe transgredir, transformar el presente y actuar como aportación reflexiva para futuras generaciones¹².

2. EL ARTE-ARCHIVO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

En otro orden de ideas, el esfuerzo de las instituciones por aumentar dicha visibilización y diseminación de los contenidos que albergan los archivos y colecciones a un público más amplio, ya sea lego o ducho, junto con motivaciones de índole historiográfico y político-social, ha generado en la creación artística una “corriente” o tendencia estética inspirada, influenciada o con altas cotas de emulación de lo que figura que es un archivo, o de lo que constituye la apariencia de un archivo, o de la manera en que se presenta un archivo, o de la metodología de examinar un archivo, por ejemplo. A su vez, la reflexión revisionista y/o historicista sobre la memoria conforma el ideario de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas cuya formalización ha encontrado en el “arte-archivo” —“archival art”—¹³ una estrategia creativa que parece dar respuesta a estos propósitos conceptuales a fin de construir y sustentar una

identidad presente. Así, las naturalezas propias del arte-archivo pueden ser de muy diversa índole, tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, o a los materiales de la obra de arte “en tanto que archivo” —puesto que estos pueden ser o bien encontrados (imágenes, objetos y textos) o bien contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales—¹⁴.

Desde siempre, artistas y pensadores de diferentes áreas de conocimiento han abordado los sistemas que conforman la identidad asociados a la historia, como la sociología, la psicología, la política, la genealogía, la ética, la economía, la demografía, la cronología, la arqueología, la antropología y la propia archivística (todas ellas ciencias afines o auxiliares de la historia), aunque es en nuestra contemporaneidad cuando ha suscitado e incrementado considerablemente el interés por aproximarse a ellas desde múltiples ángulos, dilatando así su frontera disciplinaria y aumentando su gran potencial gracias a la propia ambigüedad.

Desde el prisma de la creación artística, ya desde finales de la década de los años 60 del pasado siglo, este deseo y casi obstinación contemporánea por la recuperación, reconstrucción y explicación del pasado, y la identidad se ha formalizado en el llamado arte-archivo o arte-documento. Es preciso señalar que los conceptos identidad y memoria son indisolubles por cuanto, como apunta Gastón Souroujon:

“son dos fenómenos que no se pueden concebir separadamente. Conceptos cuyas fronteras de delimitación se disuelven, haciendo imposible el estudio de uno sin escuchar los ecos del otro. [...] memoria e identidad se encuentran en una relación dialéctica, pues aunque la memoria es generadora de identidad, y ontogenéticamente anterior a ésta, la identidad se erige como marco de selección y significación de la memoria, por lo

que resulta fútil entenderlas como una relación de causa y efecto, latiendo ambos conceptos de una forma tan compenetrada”¹⁵.

Retomando la cuestión de la formalización del llamado arte-archivo o arte-documento, en palabras de Chevrier *“El archivo es un parámetro artístico reciente. Su autoridad se debe sobre todo al hecho de que asimila la producción fotográfica a los materiales constitutivos del discurso histórico. Al hacerlo da a los artistas una manera de apropiarse, o de imitar, el papel del historiador”¹⁶.*

Existen distintos principios metodológicos del arte-archivo y arte-documento que constituyen las producciones artísticas contemporáneas. Guasch da cuenta de algunas de ellas: *“índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial [...] y conceptos singulares libres de toda progresión lineal”¹⁷.* Estas metodologías comportan procederes creativos determinados como pueden ser la organización sistémica, la matriz conceptual, las fichas, los índices (ahora como proceso en vez de como concepto), el principio de enunciabilidad, el álbum, los sistemas modulares, la colección, la acumulación, la reiteración, la secuencialidad, el montaje, las prácticas *daily work*, los recursos que emulan la arqueología, etc. A lo que cabría añadir una objetualización disciplinar y medial determinada —video, fotografía, dibujo, textos, instalación, audio, libros-arte, objetos, performance, etc.—. A nuestro juicio, es la articulación de estos tres componentes, es decir metodología, proceder y disciplina/media, lo que en la riqueza de su uso otorgan al arte-archivo un valor distintivo respecto otras prácticas artísticas contemporáneas.

Otras voces como la de André difiere en su esencia de esta concepción de archivo como medio de expresión para el arte cuando en los años 80 lo definió

“como un conjunto de documentos, sean cuales sean sus formas o su soporte material, cuyo crecimiento se ha realizado de forma orgánica, automática, en el ejercicio de las actividades de una persona física o moral, privada o pública, y cuya conservación respeta ese crecimiento sin desmembrarlo jamás”¹⁸.

André plantea el archivo como una narrativa absolutamente objetiva de crecimiento orgánico a modo de colección “de” desde un posicionamiento documental, mientras que Guasch señala en sus estudios que la metodología estética del arte-archivo apela a una subjetividad tanto por parte de su creador —selección de material y su clasificación, que implican intereses y relaciones categóricas— como por parte del que lo revisa, visita, lee, mira o analiza. Visto así, según la construcción y la presentación del mismo, todo archivo es susceptible de prescribirse a interpretación sea cual sea el espacio y contexto en el que se presente (documental o artístico).

3. SINCRETISMOS CREATIVOS Y CONCEPTUALES DEL ARTE-ARCHIVO, EJEMPLOS Y APÓLOGOS

Argumentaba más arriba que uno de los orígenes que ha generado esta marcada tendencia al arte-archivo como formulación estética es la proliferación de exposiciones de los fondos de los documentos que albergan los archivos y centros documentales. A fin de categorizar ciertos procederes creativos del arte-archivo cabe preguntarse primero cuál es el principio de gobernanza de una exposición del material de un archivo, qué recursos curatoriales se usan para dar lectura a un determinado discurso, cómo se presentan al espectador de forma inteligible.

Entre las muchas y emblemáticas exposiciones recientes y pasadas que pudieran tomarse como paradigma de ello, como *Archivos y documentos* (Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Diciembre 2007-Junio 2008), *17 lost art exhibi-*

tion (Asia Art Archive, Hong Kong, Agosto-2014) o *A bit of matter: The MoMA PS1 Archives, 1976-2000* (The Museum of Modern Art PS1, Nueva York, Abril-Septiembre 2017) pondré el acento en la exposición *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* celebrada en Agosto-Noviembre de 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo–MUAC-UNAM de Ciudad de México. La muestra rescataba la figura de la poeta y activista uruguaya Alcira Soust Scaffo. A partir de una amplia investigación documental, de la recuperación de parte de su archivo personal y de un conjunto de testimonios, la exposición situaba el énfasis en la relación entre su militancia política y poética, mediante una extensa gama de poemas-acción, traducciones de poesía francesa y poemas gráficos. Se centraba en su trabajo como poeta, así como en las relaciones que sostuvo con agentes destacados de la vida cultural en México durante la segunda mitad del siglo XX, sobre todo del ámbito de las letras, el teatro y las artes visuales.

El Centro de Documentación Arkheia es la sede que aloja todo el material documental del MUAC-UNAM. Arkheia tiene como propósito

preservar, clasificar, estudiar y difundir materiales documentales y digitales relacionados con la producción artística contemporánea y cuenta con un programa de exposiciones específico, claramente diferenciado del museo, y que tiene como fin reactivar los materiales documentales, así como crear un espacio de experimentación curatorial y generador de conocimiento. Esta exposición fue un claro ejemplo del excelente trabajo que llevan a cabo, y a propósito de este artículo, la exposición deviene un ostentoso muestrario de pericias y destrezas curatoriales. Un gran mapa conceptual presidía la pared más visible de la muestra, vitrinas con documentos de todo tipo, cajas que destacaban y distinguían determinadas publicaciones y textos, ampliaciones a gran formato de algunos de sus poemas, videos en cabinas para la visualización personal reproduciendo entrevistas a la poetisa y a sus colegas, objetos, tabletas digitales con información diversa, y un largo etcétera.

Cartas y correspondencias, textos (autógrafos, mecanografiados o impresos), notas y apuntes, diarios personales, publicaciones, esbozos de dibujos, esquemas, opúsculos de exposiciones,

26



Fig. 1. Vista general de la exposición *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Agosto-Noviembre 2018. Museo Universitario de Arte Contemporáneo–MUAC-UNAM. Ciudad de México. México.



Fig. 2. Vista de la instalación de la exposición *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde? Agosto-Noviembre 2018.* Museo Universitario de Arte Contemporáneo–MUAC–UNAM. Ciudad de México. México.

entradas a eventos, recibos, fotografías, mapas, carteles, álbumes, fichas y otros tipos de materiales en papel conforman la gran mayoría del material que vindica un archivo. Las maneras de mostrarse abarcan desde vitrinas, mesas o enmarcado cuando se exhibe el material original. Muchas veces por motivos de conservación puede que todo ese material esté digitalizado y en ese caso a menudo se opta por imprimirlo, lo que permite jugar con el formato de la impresión ya sea en grandes vinilos como pósters o en otro tipo de soportes. Una vez digitalizado el material, éste también puede mostrarse en soportes digitales como tabletas gráficas, teléfonos móviles o proyectados. Este es un formato que cada vez se usa de forma más recurrente ya que permite una exploración diferente de los documentos. En el caso de tabletas gráficas y pantallas táctiles se puede hacer una aproximación más íntima y cercana del material, y en el caso de diarios, libros de notas o todo aquél material que esté encuadernado o tenga información en el recto y el verso del papel, se pueden visionar completamente y gracias a la paginación virtual no hay riesgo de dañar el original.

El pionero proyecto *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg presenta un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Para tan paradigmática obra, Warburg crea un método de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes a través de técnicas de collage y montaje (Tartás y Guridi¹⁹). 60 paneles que recopilan más de dos mil imágenes —sin atender a ningún orden cronológico estricto, jerarquía o patrón estético rígido— dando forma a un atlas de relaciones entre imagen, archivo y memoria como modelo mnemónico (cuanto a relativo a la memoria) de la cultura humanista de occidente. Ciertamente

“El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. Apenas desarrolladas por su temprana muerte, las lecciones de Aby Warburg impregnan toda la cultura visual venidera”²⁰.

Más reciente, otro proyecto muy relacionado con esta manera de trabajar se puede encontrar en la obra *Harbingers of the Fifth Season* (2014)



Fig. 3. Mark Dion. *Harbingers of the Fifth Season*. Instalación. 2014. Indianapolis Museum of Art. Indianapolis. EEUU.

de Mark Dion, en la que presenta el estudio imaginario de un ilustrador científico que examina los cambios en el comportamiento animal causados por el cambio climático. Una instalación en la que a modo de instalación de orden taxonómico explora la manera en la que las instituciones dan forma a nuestra comprensión de la historia, el conocimiento y el mundo natural. Dion recoge objetos efímeros, los organiza para exhibirlos en instalaciones que evocan los gabinetes de curiosidades históricas.

Otros significativos ejemplos del ejercicio de esta variedad de procesos metodológicos creativos que van desde la exhibición de material de fondos de archivo con todos los recursos expositivos recién explicados, a las instalaciones en forma de archivo de material documental

físico o digital —de origen real y verdadero o no, generando una narrativa real y verdadera o no—, a instalaciones regidas por principios de ordenación y clasificación archivística, a instalaciones de gran acumulación de material, a obras de conceptualización serial y sistematización a modo de archivo, etc.; son la extensa colección fotográfica *Self-Portraits of You+Me (Bond Grills)* (2006) de Douglas Gordon, *Newsstands* (2007-) de Gerard Byrne, el *Atlas* (1962-) de Gerhard Richter o *Prenez soin de vous* (2007) de Sophie Calle, pero también la producción de los mexicanos Melquiades Herrera o Mónica Mayer junto con Víctor Lerma.

De entre la heterogeneidad de material que se usa en formatos de arte-archivo también se encuentran todos los documentos audio-visua-

les ya sean magnéticos o digitales. Esto es, cintas de cassette, discos de vinilo, películas súper 8mm., diapositivas, cintas de video, CDs, CD-Roms, DVDs o cualquier dispositivo de almacenamiento digital hasta evolucionar al sistema HTML de Internet ampliando considerablemente los canales de la comunicación y la interacción con otros espectadores de otra interfaz web. Obviamente, cada uno de estos registros audio-visuales necesita de sus propios medios de reproducción, lo que en ciertos casos, debido a la obsolescencia de la tecnología, hace que o bien su estado de conservación no sea el óptimo para su reproducción o sea una rareza y sea difícil encontrar un aparato para reproducirlos. En cualquier caso, el aspecto aurático de un

formato en desuso, de un pretérito que parece haber sido encontrado tras un largo proceso de investigación y de búsqueda en el pasado, aporta un aroma a revisitación de la historia. Por otra parte, qué decir de las sofisticaciones con las que contamos en la actualidad para presentar todos los formatos electrónicos anteriormente citados: grandes pantallas, monitores individuales, auriculares, tecnologías de audio envolvente Dolby Digital, etc. Artistas como Antoni Muntadas en su proyecto *The File Room* (1994), en una singular práctica de subversión contra la censura de la administración de los archivos, opera en los medios de comunicación. El artista catalán fue contratado en 1989 por la cadena Televisión Española (TVE) para realizar



Fig. 4. Gerard Byrne. *Newsstands. Instalación. 2007. Lisson Gallery. Milán. Italia.*



Fig. 5. Antoni Muntadas. *The File Room. Instalación. 1994. Museo Reina Sofía. Madrid. España.*

un documental sobre su propia obra. En vez de ello, Muntadas recolectó materiales audiovisuales de la historia de la dictadura franquista archivados en el canal estatal. Al cabo de dos años de trabajo en los archivos de TVE el artista concluye su trabajo, que fue remunerado pero no transmitido por el canal. Después de esta experiencia, con el material obtenido entonces y otros recolectados más tarde, que Muntadas concibe *The File Room*: una instalación de siete ordenadores rodeados por 138 ficheros de metal negro y con un software hipertextual que conecta vídeo, audio e información textual, unidos a una memoria de archivo de datos central. Desde cada uno de los ordenadores, los espectadores tenían acceso a cientos de casos de información censurada a lo largo de la historia, pero además, en uno de los ordenadores situado en el centro de la sala de exposiciones, los propios espectadores podían introducir en la base de datos nueva información sobre casos de censura, aumentando de esa manera la contra-

información que el proyecto exhibía. Con este trabajo, Antoni Muntadas no sólo llevaba a cabo un precursor uso de Internet como soporte de trabajo artístico sino que además ejercía una clara demostración de las estrategias con que el arte se enfrenta al archivo, utilizando la sala de exposiciones como plataforma colectiva para contrarrestar la censura y (des) archivar la información clasificada que administran los poderes arcónticos²¹.

Algo semejante, por cuanto a lo subversivo, es válido para el empleo del archivo del proyecto artístico *The Atlas Group* del artista de Beirut Walid Raad. Un proyecto de finales de los años 90 guiado por el propósito de investigar, documentar y registrar la historia contemporánea del Líbano durante su período más bélico, de 1975 a 1990. Ficción y realidad se entremezclan para transformarse en desconcierto historicista, y fotografía, video, instalación y performances se suman a una crónica entre lo real y lo ficcionado.

Ahora bien, otro aspecto a considerar es la organización del material, lo que Derrida llama el “*poder de consignación*” como la reunión y coordinación de los signos en “*un solo corpus*”²², una sincronización de todos los elementos. Esta articulación de todo un maremágnum de documentos también puede enfocarse desde fundamentos archivísticos, es decir, por sistematizaciones propias de la ordenación de un archivo como los metadatos y sus consecuentes métodos de clasificación —por su función, por su variabilidad o por su contenido—, su predecesor sistema de índice, el escrupuloso uso de las mismas cajas y carpetas de conservación y catalogación de las mismas puesto que deben garantizar una perfecta localización, acceso, dar utilidad de los documentos; o la creación de mapas conceptuales. Aunque también puede darse desde la mera intención de organizar a la manera de series, secuencias, colecciones, técnicas modulares. O, incluso desde la contraposición, esto es, agrupaciones más o menos orgánicas hasta apilar y amontonar objetos y documentos. Muchas de las veces todo ello suele configurarse en instalaciones “[*los artistas de archivo*]...trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato instalación. (Con frecuencia, utilizan su espacialidad no jerárquica para su provecho, lo cual es bastante raro en el arte contemporáneo)”²³.

Son muchos los artistas que han venido fun-
giendo sus obras-archivo a la manera de ins-

talaciones como Juanan Requena en su obra *Al borde de toda emoción* (2018), así como Hans-Peter Feldmann en *Laden* (2017) o Thomas Hirschhorn en cada una de sus piezas, un artista atezado por experimentar y generar espacios de memoria mediante altares profanos emplazados en ubicaciones locales ahora dignificadas como ubicaciones universales. Altares ceremoniales con ingentes aglomeraciones —sin ninguna preocupación estética— de objetos y mensajes de amor y recuerdo a la persona fallecida. Como los cuatro altares dedicados a los artistas y escritores Piet Mondrian (en Ginebra, 1997), Otto Freundlich (en Basilea y Berlín, 1998), Raymond Carver (Fribourg, 1998) y Ingeborg Bachmann (Zuric, 1998; Halle Tirol, 1999; y la parada del metro Alexanderplatz de Berlín, 2006).

Quiero reparar nuevamente en la idea sugerida en líneas anteriores de que el material del que se sirven o se valen los artistas puede provenir indistintamente de archivos formales o informales, así como también puede ser producido exprofeso —o una mezcla de todo ello—. La combinación y sincretismo de todos estos recursos, casuísticas, medios y disciplinas incrementa grandemente lo que representa el gran potencial creativo del arte-archivo.

Apuntaré finalmente la capacidad camaleónica de las propuestas de arte-archivo de abarcar cualquier extensión en el espacio y en el tiempo.

31

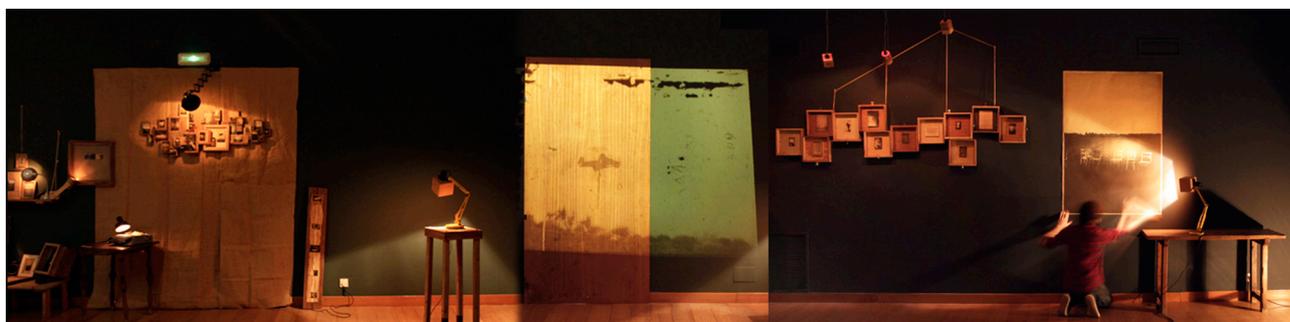


Fig. 6. Juanan Requena. *Al borde de toda emoción*. Instalación. 2018. Museo de Santa Cruz. Toledo. España.



Fig. 7. Thomas Hirschhorn. *Ingeborg Bachmann Altar*. Instalación. 2006. Parada de metro Alexanderplatz, Berlín, Alemania.

32

No en vano Foster advierte que “*En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente*”²⁴. Ello puede pasar por la voluntad de dejar constancia de sucesos que ocurren en el presente y que en ese mismo instante pasan a formar parte del pasado como las casi 3.000 piezas de *Today series/Date paintings* (1966-2014) de On Kawara escrupulosamente realizadas una por día durante casi cinco décadas —práctica conocida por el término anglófono *daily work*—, o por el contrario al reconstruir algún hecho del pasado a través de la recuperación de documentos y archivos como lo hace Christian Boltansky en su célebre instalación *Réserve de suisses morts* (1991), o incluso erigir un supuesto hecho futuro como en el libro de artista del mismo Boltansky *Reconstruction d’un accident que en n’est pas encore arrivé et où j’ai trouvé la mort* (1969).

Aunque, como se ha mencionado, existe una estrecha relación entre archivo y memoria, éste no solo se encarga de cuestionar las nociones del pasado sino también de constatar una crisis fundamental en la manera de imaginar futuros alternativos²⁵. Al mismo tiempo que este tipo de producciones permite también al espectador, aunque situado en el presente, vivir distintos tiempos al analizar la obra. Los archivos nos conectan directamente con el pasado, y su revisión nos sitúa en el presente, es por ello que necesitamos del pasado para construir y sustentar nuestras identidades. O, dicho en palabras de Souroujon:

“Pero el presente también trabaja sobre el pasado, lo resignifica a la luz de lo que se ha llegado a ser, como intuye Enzo Traverso: ‘[...] la memoria, sea individual o colectiva, es una visión del pasado siempre mediado por el presente’ (Traverso²⁶). El pasado es leído a partir de un horizonte de sentido

*muchas veces ajeno a él mismo. La necesidad de construir la narratividad obliga a redefinirlo a partir de una significación elaborada en el presente, en el momento en que se recuerda*²⁷.

Pedro G. Romero se suma a esta estrategia que hace indivisible pasado y presente en su obra *Don Dinero* (2011), una pieza compuesta por cinco entradas seleccionadas de entre el fondo del Archivo F.X., una colección de documentos audiovisuales relacionados con la “iconoclastia política anticlerical en España” que el artista español lleva reuniendo desde finales de los años 90. Los textos que acompañan, que informan cada entrada dan cuenta de las circunstancias históricas, políticas y económicas que explican la acción iconoclasta y, además, la ponen en relación con movimientos y artistas recientes cuyas acciones tienen que ver, en este caso, con el dinero.

4. EPÍLOGO

La incontestable propiedad de toda producción artística en cristalizar en el venidero patrimonio y médula de memoria e identidad de nuestras sociedades ha promovido que la archivística cobre una preeminente función y funcionalidad en nuestro presente. Por sus propiedades aglutinadoras, el archivo abarca, en gran medida, una alta cuota de reflexividad y de compromiso histórico, estableciéndose diálogos fructíferos entre los documentos custodiados en los archivos y obras emergentes que abrevan de los mismos regidas bajo similares principios estéticos y expositivos.

Los ejemplos expuestos evidencian que la práctica artística formalizada a la “manera” de un archivo deviene en un sincretismo medial, ya que en una misma obra hay parte del mensaje expresado en video, fotografía, dibujo, textos, instalación, audio, libros-arte y/u objetos.

El arte-archivo ha encontrado en la transmedialidad la manera de hermanar una gran diversidad



Fig. 8. On Kawara. Today series/Date paintings. Acrílico sobre tela y periódico. Instalación. 1966-2014. Filadelfia. EEUU.

de material en un discurso conceptualmente poliédrico. Todo en su conjunto se hace necesario para la comprensión total de la obra. Esta hibridación y mestizaje medial y disciplinar de manera confluyente caracteriza a buena parte de la praxis artística contemporánea. Obras que, por su alto nivel de experimentalidad y de transmedialidad, se debaten entre las artes plásticas, visuales, sonoras, audio-visuales, performáticas, la poesía, la acción, etc., resultando con ello en una fusión y difuminación de los tradicionales lindares formales, de género y de disciplina. Asistimos hoy a un cambio fundamental en producción, percepción y perspectiva; a una realidad de producciones artísticas sustentadas en la transversalidad. Un mundo complejo

emergente, teórica, técnica y conceptualmente en el que las preocupaciones son múltiples y que encuentra en cualquier tipo manifestación

artística una palestra, un altavoz desde el que proyectar la evidencia de este universo transversal.

NOTAS

¹Este artículo ha sido realizado en el seno de los estudios desarrollados en los proyectos de investigación “Artistic creation of today, heritage of tomorrow: museum and archive, memory and identity” financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU)-Banco de Santander (PYM02/2017), el proyecto de investigación I+D+i “Artes y Poéticas: Creación, Archivo y Educación” (FFI2016-75844-P) financiado por el MINECO y el proyecto de investigación consolidado “Arte, Poesía y Educación” (2017 SGR 1668) financiado por la Generalitat de Catalunya.

²FONTAL MERILLAS, Olaia. “Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza”. *Pulso: revista de educación* (Madrid), 29 (2006), págs. 9-31. Recuperado de: <https://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/273/242>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

³OLMO PINTADO, Margarita. “Una teoría para el análisis de la identidad cultural”. *Arbor* (Madrid), 579 (1994), págs. 79-97.

⁴LLULL PEÑALBA, Josué. “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”. *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid), 17 (2005), págs. 175-204. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0505110177A/5813>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

⁵LEGUINA, Joaquín y BAQUEDANO, Enrique (Eds.). *Un futuro para la memoria. Sobre la administración y el disfrute del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Viso, 2000.

⁶FOUCAULT, Michel. *The archeology of knowledge & the discourse of language*. Nueva York: Pantheon Books, 1972, pág. 129.

⁷MEREWETHER, Charles. *The archive: documents of contemporary art*. Londres y Cambridge: Whitechapel y The MIT Press, 2006.

⁸ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2013.

⁹ANDERSON, Gail. *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

¹⁰DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David y WALSH, Victoria. *Post critical museology. Theory and practice in the art Museum*. Londres: Routledge, 2012.

¹¹VAN ALPHEN, Ernst. *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 2018.

¹²GUIXÉ COROMINAS, Jordi. “Observar la memoria en su complejidad y multiplicidad: ¿por qué un Observatorio Europeo de Memorias?”. En: GUIXÉ COROMINAS, Jordi (Ed.). *Past and power. Public policies on memory. Debates, from global to local*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, págs. 257-258.

¹³Término acuñado por Hal Foster en: FOSTER, Hal. “An archival impulse”. *October* (Massachusetts), 110 (2004), págs. 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847> [Fecha de acceso: 10/11/2019]. Traducción de QUALINA, Constanza. *Nimio* (La Plata), 3 (2016), págs. 102-125.

¹⁴GUASCH, Ana María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Matèria. Revista Internacional d'Art* (Barcelona), 5 (2005), pág. 157. Recuperado de: <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382/14168>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

¹⁵SOUROUJON, Gastón. “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”. *Andamios* (Ciudad de México), 8 (2011), s.p. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300011 [Fecha de acceso: 10/11/2019].

¹⁶CHEVRIER Jean-François. *Formas biográficas. Construcción de la mitología individual*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2013, pág. 365.

¹⁷GUASCH, Ana María. “Los lugares de la memoria: el arte...” Op. cit., pág. 166.

¹⁸ANDRÉ, Jacques. “De la preuve à l’histoire, les archives en France”. *Traverses* (París), 36 (1986), pág. 29. Citado en: MÉCHOULAN, Éric. “Introduction. Des archives à l’archive”. *Intermédialités* (Montréal), 18 (2011), pág. 9. <https://doi.org/10.7202/1009071ar>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

¹⁹TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCIA, Rafael. “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 21 (2013), págs. 226-235. <https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

²⁰TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCIA, Rafael. “Cartografías de la memoria...” Op. cit. pág. 226. Para una mejor comprensión de esta pieza se recomienda la consulta de la obra del mismo WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010; y los estudios de GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg: an intellectual biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1986; FOSTER, Kurt W. y BRITT, David. “Aby Warburg: his study of ritual and art on two continents”. *October* (Cambridge, MA), 77 (1996), págs. 5-24; y DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

²¹TELLO, Andrés Maximiliano. “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis* (Santiago de Chile), 58 (2015), págs. 125-143.

²²DERRIDA, Jaques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

²³FOSTER, Hal. “An archival...” Op. cit., pág. 104.

²⁴Ibidem, pág. 103.

²⁵GUASCH, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, pág. 164.

²⁶TRAVERSO, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”. En: FRANCO, Marina y LEVÍN, Florencia (Coords.). *Historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2007, págs. 60-82. Citado en SOUROUJON, Gastón. “Reflexiones en torno...” Op. cit., s.p.

²⁷SOUROUJON, Gastón. “Reflexiones en torno...” Op. cit., s.p.

O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS COMO PROCESSO: DO PRESENTE AO PASSADO

THE MONUMENT TO THE BANDEIRAS AS A PROCESS: FROM THE PRESENT TO THE PAST

Resumo

Este artigo apresenta uma investigação atualmente em processo, que propõe uma revisão crítica da história do *Monumento às Bandeiras* (1953), realizado pelo escultor Victor Brecheret, em São Paulo, com base em obras de artistas brasileiros contemporâneos que se utilizam da imagem do monumento. Expõe as bases do projeto de pesquisa “*O Monumento às Bandeiras como processo: do presente ao passado*” e discute obras de Jaime Lauriano e Maria Thereza Alves, além das Histórias em Quadrinhos *Entradas e Bandeiras*, de Luiz Gê, e *Xondaro*, de Vitor Flynn Paciornick.

Palavras-chave

Arte contemporânea brasileira, Arte moderna brasileira, Identidade, Memória coletiva, Monumentos.

Thiago Gil De Oliveira Virava

Coordenador de Pesquisa e Difusão.
Fundação Bienal de São Paulo. Brasil

É Mestre (2012) e Doutor (2018) em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Publicou o livro *Uma Brecha para o Surrealismo* (São Paulo: Editora Alameda, 2014) sobre as diferentes percepções do movimento surrealista por críticos e artistas brasileiros. Foi colaborador da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural como pesquisador redator, entre 2011 e 2016. Atualmente, coordena o Núcleo de Pesquisa e Conteúdo da Fundação Bienal de São Paulo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 25/VII/2019
Fecha de revisión: 12/VIII/2019
Fecha de aceptación: 08/XI/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

This article presents an ongoing research project that proposes a critical approach to the history of the *Monument to the Bandeiras*, based on the survey and discussion of contemporary artworks by Brazilian contemporary artists that use the image of the monument. It presents the guidelines of the research project titled “*The Monument to the Bandeiras as a process: from the present to the past*” and discusses works by Jaime Lauriano and Maria Thereza Alves, as well as the Comic Books *Entradas e Bandeiras*, by Luiz Gê, and *Xondaro*, by Victor Flynn Paciornick.

Key words

Brazilian contemporary art, Brazilian modern art, Collective memory, Identity, Monuments.

Domingos Tadeu Chiarelli

Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Plásticas. São Paulo. Brasil

Foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000); Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (2010-2014) e Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Coordena o Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, desde 2004. Tem livros e artigos publicados sobre arte e história da crítica de arte no Brasil. Recentemente, foi curador das mostras “Territórios – artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca de São Paulo” (2015) e “Metrópole: Experiência Paulistana” (2017), ambas na Pinacoteca de São Paulo.

O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS COMO PROCESSO: DO PRESENTE AO PASSADO

1. INTRODUÇÃO

O *Monumento às Bandeiras*, do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955) foi inaugurado em 1953, dando início às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, celebrado no ano seguinte. A obra situa-se na entrada do principal parque público da cidade de São Paulo – o Ibirapuera –, no início de uma das suas principais avenidas, a Avenida Brasil. A peça é composta por 240 blocos de granito com 12 metros de altura, 50 metros de largura e 15 metros de profundidade.

O monumento representa um grupo de bandeirantes em ação, rumo ao interior do território brasileiro¹. Embora inaugurada em 1953, seu projeto original data de 1920, e foi comissionado a Brecheret por um grupo de intelectuais². O intuito era que a obra fosse inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, data das comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil – fato histórico ocorrido em São Paulo³.

Acreditava-se então que a existência dos bandeirantes na história da cidade e do Estado de

São Paulo, era algo a ser lembrado, reverenciado e homenageado durante as comemorações do Centenário da Independência do Brasil. E as razões para tal crença baseavam-se em duas premissas:

- a) Considerava-se que os bandeirantes tinham sido figuras fundamentais para a história de São Paulo e do Brasil porque teria sido por meio de suas ações em terras situadas para além da linha demarcada pelo Tratado de Tordesilhas como pertencentes a Portugal, que o Brasil havia conquistado novos territórios que o transformariam no maior país da América do Sul.
- b) Se os bandeirantes (os paulistas antigos) podiam ser vistos como heróis que ampliaram o território brasileiro, os paulistas atuais, seus “descendentes”, teriam em suas veias a mesma dimensão intrépida e heroica de seus ancestrais, o que, por sua vez, justificaria a hegemonia que esses queriam assumir na cena brasileira, não apenas no campo da cultura e da arte, mas, sobretudo, naqueles da economia e da política.

Esta ligação construída entre os bandeirantes de “ontem” e os de “hoje” ficou estabelecida de maneira tão contundente no imaginário da população que nem mesmo os reveses políticos sofridos por São Paulo na década de 1930 foram capazes de arrefecê-la⁴. Já em 1936, o projeto do *Monumento às Bandeiras*, concebido dezesseis anos antes por Brecheret, é retomado, respondendo à demanda dos paulistas por verem seu desejo de supremacia no âmbito nacional realizado, pelo menos num monumento de pedra. A partir de sua inauguração, em 1953, o *Monumento às Bandeiras* se torna um dos marcos da capital do Estado: ao mesmo tempo um símbolo da bravura daqueles paulistas pioneiros e da pujança econômica da cidade e do Estado de São Paulo.

Ainda está para ser estudada a profusão de objetos criados, tendo como base a imagem daquele *Monumento* (desde cartazes e flâmulas até cinzeiros e outros objetos de recordação) que atestam sua recepção calorosa por parte do público de São Paulo e do restante do país. Também a ser estudada é a série de comemorações que ocorreram sob a sombra do *Monumento*, desde 1953, tanto oficiais quanto aquelas concebidas por organizações e grupos de cidadãos⁵.

Não é necessário enfatizar, por outro lado, o quanto seria importante um estudo que levantasse e analisasse o *Monumento às Bandeiras* como alvo privilegiado de artistas que, por mais de seis décadas, o retrataram por meio de fotografias, desenhos, gravuras, pinturas e mesmo intervenções que sempre ressaltaram seu interesse estético.

No entanto, nos últimos anos, ganhou força uma série de manifestações de cunho social e/ou político que tomam o *Monumento* como cenário para reivindicações, sobretudo no que tange às questões indígenas, ao Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST)⁶ e contra a repressão policial junto a comunidades periféricas e negras. Alguns

jovens artistas de São Paulo também têm usado o mito do bandeirante em geral e, em alguns casos, a própria imagem do *Monumento às Bandeiras*, como símbolos da repressão e da barbárie que ocorre na cidade e no país.

A ideia deste projeto é, a partir da análise desses trabalhos que, direta ou indiretamente, se posicionam perante o mito do bandeirante e de sua concreção máxima, o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, estudar o processo de ressignificação dessa obra nas últimas décadas. O segundo objetivo, como consequência do primeiro enfoque, é se debruçar sobre a história desse monumento e das razões que levaram a cidade de São Paulo a cultivar a memória das bandeiras e dos bandeirantes.

1.1. Documento/Monumento/Processo

Jacques Le Goff, em “Documento/Monumento”, ao esclarecer sua compreensão de que todo documento é, também, um monumento, afirma:

*“O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto de uma sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”*⁷.

Se é possível pensar o documento como monumento, este estudo parte da premissa de que o monumento também é passível de ser analisado como documento de uma época determinada. Assim, a estratégia deste estudo parte da seguinte premissa: o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, pode ser entendido também como um documento sobre a sociedade paulistana, desde 1916 (ano da primeira alusão sobre a necessidade de ser construído um monumento escultórico dedicado aos bandeirantes em São Paulo)⁸ até 2017, data de criação da obra de arte mais recente discutida aqui.

Por que estudar o *Monumento* não apenas como uma obra de arte em si mesma, mas, igualmente, como um documento, como o índice talvez mais bem elaborado de um processo de construção/solidificação e (suposta) superação de um imaginário para São Paulo, com forte aderência identitária? Porque, como o mesmo Jacques Le Goff atestou, o documento (o monumento/documento) não é inocente:

“É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”⁹.

No entanto, como o *Monumento às Bandeiras* é um documento e também um monumento escultórico específico, com uma materialidade capaz de projetar – por meio de sua imagem milhares de vezes reproduzida – sentidos distintos e em mutação, este estudo buscará iniciar o aprofundamento de seu tema a partir de alguns índices de “sobrevivência” da imagem do *Monumento*, perceptíveis em determinadas

obras de arte recentemente produzidas. “Sobrevivências” diretas da imagem do *Monumento* e “sobrevivência” indireta dele mesmo – neste caso, aquelas obras que operam naquele âmbito mais alargado de questões que envolveram e envolvem ainda o *Monumento*: o “bandeirante”, as “bandeiras” e também obras que proponham visões que problematizem a cidade de São Paulo e sua história.

Na sequência, apresentamos os primeiros resultados deste projeto, discutindo a presença da imagem do *Monumento às Bandeiras* nos trabalhos de quatro artistas brasileiros de diferentes gerações.

2. A IMAGEM DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS ENTRE O PRESENTE E O PASSADO

Nascidos em São Paulo, Maria Thereza Alves¹⁰ e Jaime Lauriano¹¹, artistas de gerações, formação e trajetória distintas, têm em comum o interesse por colocar em prática uma reavaliação da posição ocupada por negros e indígenas não apenas na sociedade brasileira contemporânea, mas também nas narrativas históricas que sus-

39

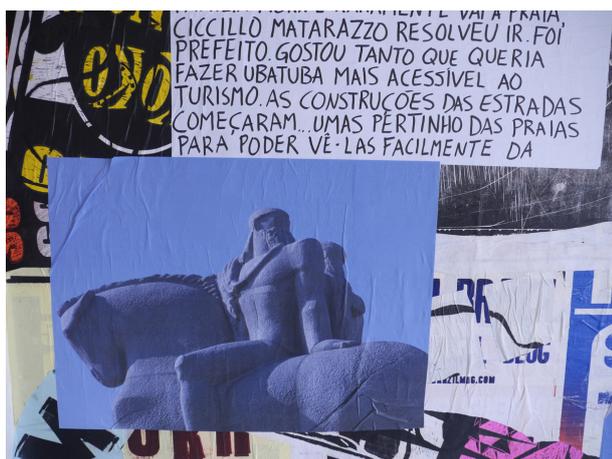


Fig. 1. Eu e os Matarazzo. Maria Thereza Alves, colagem, 2014. Detalhes da instalação na mostra Made by... feito por brasileiros. Hospital Matarazzo. São Paulo, 9 de setembro a 12 de outubro de 2014. Imagens disponíveis em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/eu-e-os-matarazzos-me-and-the-matarazzos>. Data de acesso: 10/11/2019.



Fig. 2. Eu e os Matarazzo. Maria Thereza Alves, colagem, 2014. Detalhes da instalação na mostra Made by... feito por brasileiros. Hospital Matarazzo. São Paulo, 9 de setembro a 12 de outubro de 2014. Imagens disponíveis em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/eu-e-os-matarazzos-me-and-the-matarazzos>. Data de acesso: 10/11/2019.

tentaram – e ainda sustentam – uma ideia de identidade nacional. Lançando mão de estratégias e processos diversos, ambos assumem que essa identidade, construída em torno de uma noção problemática de “democracia racial”, tem sustentado políticas de exclusão, genocídio e silenciamento de grupos sociais marginalizados. Serão discutidos aqui dois trabalhos de cada artista que utilizam a imagem do *Monumento às Bandeiras*.

A instalação *Eu e os Matarazzo*, realizada em 2014, por Maria Thereza Alves, configura-se como um *site specific*, pela relação que guarda com o lugar onde foi exposta pela primeira vez, na mostra *Made by... Feito por brasileiros*. Não porque ela esteja fisicamente ligada ao local, mas porque a história da artista está.

Por isso, antes de discutir o trabalho, faz-se necessário apresentar o contexto daquela mostra, que não ocorreu no espaço de uma instituição cultural, mas nas ruínas do “Hospital Matarazzo”, como ficou conhecido o antigo Hospital Umberto Primo, inaugurado em 1904, em São Paulo. O Hospital ocupava uma área de 27.419 m², incluindo capela e maternidade, e teve seu conjunto arquitetônico, projetado pelo arquiteto italiano Giulio Micheli, tombado como bem cultural de interesse histórico e arquitetônico da cidade de São Paulo em 1986. Sua construção foi financiada por Francesco Matarazzo (1854-1937), italiano que chegou ao Brasil em 1881 e tornou-se proprietário do maior complexo industrial da América Latina à época de seu falecimento, as Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo. Com a falência da entidade beneficente que o mantinha, o Hospital foi vendido para o fundo previdenciário do Banco do Brasil, em 1996.

Naquele momento existiam projetos de reestruturação do espaço para uso comercial, mas que demandavam a revisão dos termos de tombamento do complexo, que impedia a construção de edificações que o descaracterizassem. Até a

solução do problema, o espaço ficou abandonado, tendo sido ocupado por trabalhadores sem teto no fim da década de 1990. Em 2011, o Groupe Allard, sediado na França, o adquiriu por 117 milhões de reais, e passou a negociar com o Ministério Público Estadual para que o tombamento fosse revisto, permitindo a implementação do projeto que prevê a construção de uma torre projetada pelo arquiteto francês Jean Nouvel, que abrigará um hotel de luxo, um centro comercial e um espaço dedicado a receber exposições de arte, a serem inaugurados em 2019.

Resolvida a questão judicial¹², em 9 de setembro de 2014, o Groupe Allard abriu a exposição *Made by... Feito por Brasileiros*, ocupando partes do antigo Hospital Matarazzo. A exposição trazia artistas internacionais e nacionais para celebrar, segundo o site do evento, “a criatividade brasileira e o renascimento do antigo Hospital Matarazzo”. Maria Thereza Alves foi uma das artistas convidadas pelo curador da mostra, o francês Marc Pottier.

Na instalação, Alves sobrepôs um conjunto de cartazes, cobrindo toda a superfície de uma parede. Alguns deles continham frases – como “Eu sou o exército” e “Mulher VIP até meia noite”¹³ –, outros apresentavam figuras, formando uma superfície caótica, na qual a artista acrescentou um texto escrito em letra cursiva em folhas de papel também coladas como cartazes. Completavam o conjunto cinco imagens do *Monumento às Bandeiras*. As imagens do *Monumento* reforçam a conexão da obra com o espaço da cidade de São Paulo. Ao imaginá-la como uma reflexão sobre sua relação com “os Matarazzo”, Alves deixa claro que essa reflexão é também sobre a cidade.

Se os cartazes e as fotografias do *Monumento* remetem à paisagem urbana compartilhada pelos habitantes de São Paulo, o texto era um relato autobiográfico, um exercício de cruza-

mento entre a memória coletiva e a memória individual da artista. Alves iniciava o texto lembrando que havia nascido no Hospital Matarazzo, que seu pai era um dos empregados das Indústrias Matarazzo, tendo se tornado depois motorista daquela família.

O segundo cruzamento entre sua história e a dos Matarazzo relaciona-se com a cidade de Ubatuba, no litoral do Estado de São Paulo, onde viviam familiares da artista e onde Francisco Matarazzo Sobrinho¹⁴ foi prefeito, entre 1964 e 1969. Quando assumiu a prefeitura de Ubatuba, Matarazzo Sobrinho já era um importante mecenas paulista.

Depois de listar alguns dos projetos de Matarazzo Sobrinho visando o desenvolvimento de

Ubatuba, o texto de Alves cita uma frase inscrita no Memorial dedicado a Matarazzo Sobrinho naquela cidade, de autoria do próprio empresário, na qual ele se comparava a um bandeirante. Essa comparação conduz a artista a uma reflexão sobre a relação entre caminhos, desenvolvimento e exclusão no passado e no presente do Estado de São Paulo. Os bandeirantes penetraram o território brasileiro valendo-se do conhecimento de caminhos já abertos pelos indígenas, que depois eram por eles escravizados. Já o desenvolvimento contemporâneo da região de Ubatuba havia gerado desapropriações de populações locais, que perderam plantações e foram forçadas a buscar empregos como faxineiros e pedreiros. Complementando essa reflexão, a artista propõe a ligação entre passado e presente ao inserir, abaixo de uma



Fig. 3. *Projeção ao ar livre do vídeo O artista como bandeirante, de Maria Thereza Alves (2014, vídeo 7:45min., cor, som). Imagem disponível em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/the-artist-as-bandeirante>. Data de acesso: 10/11/2019.*



Fig. 4. *Bandeiras*. Jaime Lauriano. Cartões postais sobre placas de compensado gravadas a laser. 47 x 57 cm (20 x 25 cm cada). 2017. (Colección particular. São Paulo. Brazil). Foto Filipe Berndt. Imagem disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/bandeiras>. Data de acesso: 10/11/2019.

das fotografias do *Monumento às Bandeiras*, a seguinte legenda: “14 de novembro no Brasil”.

Depois da inauguração da exposição, ao ler o texto assinado por Alexandre Allard para o catálogo, intitulado “Novos bandeirantes”, Alves contatou duas indígenas da comunidade Guarani Tenondé Porã, em São Paulo¹⁵, perguntando-lhes o que pensavam sobre a comparação feita por Allard entre os artistas da exposição e os bandeirantes. O vídeo *Artista como Bandeirante* registra os depoimentos das duas mulhe-

res, desdobrando as críticas feitas pela artista no texto da instalação *Eu e os Matarazzo*.

Apresentado em São Paulo no dia 10 de novembro de 2014 em uma projeção ao ar livre, o vídeo ocupava uma parede de um edifício voltada para a Rua Amazonas, ligando a Rua dos Bandeirantes e a Rua Guarani, no bairro do Bom Retiro. Evidentemente, a escolha do local não foi gratuita. Alves se valeu do fato de que aquelas duas ruas de São Paulo são paralelas para mostrar a visão de duas indígenas Guarani sobre os bandeirantes.

Em *Bandeiras* (2017), Jaime Lauriano se apropria de cartões postais que reproduzem fotografias de quatro lugares emblemáticos da cidade e do Estado de São Paulo: a praça onde está situado o *Monumento às Bandeiras*; a Via Anchieta, rodovia que liga São Paulo ao litoral e leva o nome de um dos padres jesuítas que participou da fundação de São Paulo, em 1554¹⁶; a Praça das Bandeiras e o Vale do Anhangabaú, na região central de São Paulo. A cada um desses postais, o artista associa uma palavra, respectivamente: expansão, desenvolvimento, desapropriação e revitalização. A obra configura-se como um políptico e cada imagem deve ser entendida em relação às demais. A expansão associada às bandeiras deve ser vista em relação à ideia de desenvolvimento ligada à rodovia. Ambas, por sua vez, devem ser associadas às duas imagens do centro de São Paulo, às quais

estão conectadas as ideias de desapropriação e revitalização. Estas duas palavras remetem ao vocabulário próprio do planejamento urbano da cidade e suas relações com o mercado imobiliário (o artista afirma ter retirado as palavras de projetos de empreendimentos).

Nos últimos anos, surgiram em São Paulo empreendimentos imobiliários visando a construção de edifícios residenciais e comerciais em regiões do centro da cidade, consideradas “degradadas” pela presença de indivíduos em situação de rua, tráfego e uso de drogas e prostituição. Também nessas regiões, movimentos de trabalhadores sem teto promoveram ocupações de edifícios abandonados e em condição de irregularidade fiscal. Esses empreendimentos têm sido acompanhados de ações de remoção dessa população, considerada como impedimento à



Fig. 5. *Monumento às bandeiras*. Jaime Lauriano. Base de tijolo vermelho e réplica do *Monumento às bandeiras* fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras. 20 x 9 x 7 cm. 2016, (Colección particular. São Paulo. Brazil). Foto Filipe Berndt. Imagem disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>. Data de acesso: 10/11/2019.

“expansão” e “desenvolvimento” econômicos do centro da cidade. Expansão e desenvolvimento; desapropriação e revitalização são, portanto, como sugere o trabalho de Jaime Lauriano, elementos de uma mesma equação social, urbana e histórica, que reproduz a exclusão daqueles que não se integram aos projetos políticos imaginados para São Paulo.

No mesmo sentido aponta *Monumento às bandeiras*, escultura na qual Jaime Lauriano reproduz em metal uma miniatura da obra de Brecheret, utilizando como “base” um tijolo de construção. A obra foi exibida em 2017 na mostra *Metrópole: experiência paulistana*, realizada pela Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli. Lauriano exibiu a obra no chão, sem base ou pedestal e sem qualquer sinalização que indicasse a presença da peça. Esse é um elemento importante do trabalho, que ganha sentido ao cruzá-lo com algumas informações: lendo a ficha técnica da obra, é possível saber que a miniatura do *Monumento às Bandeiras* foi fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras.

Uma estatística divulgada em 2017 pelo Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública revelou que, das 5.896 pessoas mortas pela polícia no Brasil entre 2015 e 2016, 3.240 pessoas eram negras, 963 eram brancas e outras 1.693 tiveram sua etnia registrada como “não identificada” ou “outros”¹⁷. Ao reproduzir o *Monumento* usando cartuchos de munição utilizada pela polícia e pelo exército, Jaime Lauriano, um artista negro, integra à materialidade da obra a denúncia do genocídio da população negra que está em curso em São Paulo e no Brasil, relacionando-o com o genocídio da população indígena praticado pelos bandeirantes nos primeiros séculos de colonização do país.

Tomados como vasos comunicantes, presente e passado se fundem nas obras de Lauriano e

Alves aqui discutidas, colocando em perspectiva histórica problemas atuais da sociedade brasileira e utilizando a imagem do *Monumento* como ponto de cruzamento entre memórias individuais e coletivas.

3. EM QUADRINHOS: O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS COMO IMAGEM E LUGAR

A seguir serão apresentadas e discutidas as seguintes histórias: *Entradas e Bandeiras*, de Luiz Gê, (Revista *Chiclete com Banana*. São Paulo n.1, 1985) e *Xondaro*, de Vitor Flynn Paciornick (São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Elefante, 2016).

O *Monumento às Bandeiras*, desde sua fundação, faz parte do imaginário do habitante de São Paulo. Antes de sua inauguração, em 1953, a imagem dos bandeirantes já estava presente na mente do paulistano, pela proliferação de reproduções de esculturas e pinturas do início do século passado. No entanto, a partir daquele ano, o *Monumento* foi aos poucos substituindo outras imagens que representavam a figura do bandeirante como símbolo da cidade e do Estado de São Paulo.

Embora muitos não o reconheçam como símbolo de todos os paulistas, outros o consideram a marca de São Paulo, ou, pelo menos, um dos seus pontos mais importantes. Provas dessa recepção positiva são encontradas em vários objetos em que a imagem do *Monumento* se faz presente: de cartões postais a pinturas, de capas de revistas a panos de prato, de fotografias produzidas por autores renomados a fotos de família tiradas com ele ao fundo etc.

Ao lado dessas demonstrações de adesão, outras ações têm sido ali desenvolvidas no sentido contrário, ou seja, para marcar o *Monumento* como um local, um símbolo, enfim, de uma sociedade excludente que homenageia assassinos históricos.

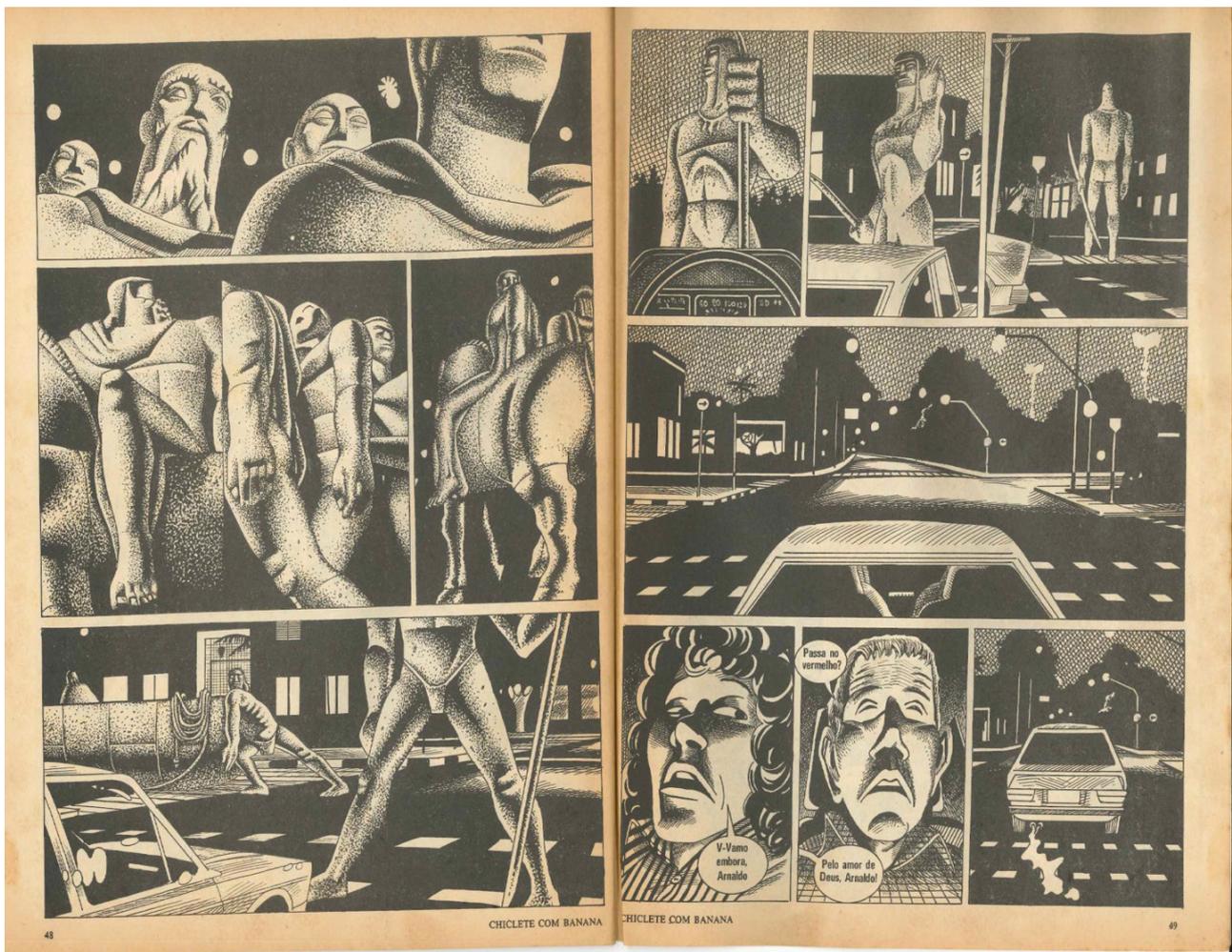


Fig. 6. GÊ, Luiz. “Entradas e Bandeiras”. Revista *Chiclete com banana* (São Paulo), 1 (1985).

Determinar que o *Monumento* sempre foi usado pelo paulistano como imagem (todos os exemplos mencionados acima e muito mais), assim como lugar (lugar para reforçar, em princípio, um sentido de pertencimento, de identidade coletiva, mas também de dissenso), torna premente um estudo que abarque essa capacidade de mobilização e sensibilização causada por essa obra.

Dentre as inúmeras manifestações do quanto o *Monumento às Bandeiras* aguça o imaginário da população de São Paulo, encontram-se

as duas histórias em quadrinhos mencionadas acima. Ambas têm em comum apenas o fato de se desenvolverem por meio do esquema geral da história em quadrinho, pautada por desenho e texto. No mais, as duas, produzidas com uma diferença de três décadas, possuem propósitos muito diferentes.

A história de Luiz Gê encontra-se mergulhada na pura ficção, em que uma fidelidade à linguagem do quadrinho internacional dos anos 1980, mesclada a certas imagens devedoras do cinema, compõe uma história que mistura humor, terror

e uma dose de *nonsense*. Nela, não aparece o *Monumento* como um todo, mas algumas de suas formas que representam índios, brancos e negros. Eis a história:

Arnaldo e sua companheira, ao voltarem para casa, são obrigados a parar no cruzamento entre as Avenidas Brigadeiro Luís Antônio e Brasil¹⁸. Mortos de sono, de repente veem à sua frente um dos índios do *Monumento*, sinalizando para que não avancem. Na sequência, todo o conjunto de figuras que até há pouco deveria estar ali, muito próximo, e devidamente petrificado, começa a passar em frente ao carro do casal: os dois cavaleiros, o grupo que os acompanha e, no final, a figura empurrando a embarcação.

Passado o cortejo, por alguns segundos o casal permanece atônito, até Arnaldo ganhar força para iniciar o cruzamento da Avenida. Subitamente a mulher grita: “Cuidado, Arnaldo! O Borba Gato!” E neste instante a escultura que compõe o *Monumento ao bandeirante Borba Gato*¹⁹ esmaga o carro, enquanto brada: “Atrasado de novo... Ei, vocês! Esperem por mim!”.

Concomitante ao estranhamento frente à historieta de terror, as dúvidas: para onde iam os monumentos? Borba Gato estaria atrasado por que e para que? Essas perguntas não são respondidas e é justamente o silêncio sobre o destino daquelas obras que confere ao trabalho de Luiz Gê mais um ponto de interesse.

O roteiro de *Xondaro*, por sua vez, difere daquele da história de Luiz Gê. Se essa última tinha as imagens que compõem o *Monumento às Bandeiras* como personagens principais transformando aqueles supostos heróis em figuras monstruosas e assustadoras, em *Xondaro* o *Monumento* surge como um lugar, também uma imagem que representa a ação (real) que é narrada no roteiro de Vitor Flynn Paciornick.

A história se inicia com o índio Jekupé, da etnia Guarani, residente numa aldeia na periferia de São Paulo, recebendo a notícia de seu amigo Fabinho de que estavam recrutando jovens da aldeia para representarem os povos indígenas no jogo de futebol que marcaria o início da Copa do Mundo, em São Paulo, em 2014. Fabinho pergunta a Jekupé se um dos representantes poderia ser um de seus filhos. O pai pensa em convocar seu filho mais velho, Werá, sem saber que Fabinho estava pensando que a participação dos jovens indígenas no início da Copa poderia ter uma dimensão maior do que a esperada inicialmente.

Jekupé propõe ao filho sua participação e este aceita o convite, apesar de ter recentemente machucado o pé. Jekupé, quando o garoto se afasta, pergunta a uma mulher (talvez sua esposa) se Werá cumpriria o combinado, uma vez que estava machucado. Frente à sua indagação, ela responde de pronto: “*Vai sim! Ele é um Xondaro Guarani!*”.

Assim termina o introito. A história de fato se inicia com uma reunião entre anciãos e jovens da aldeia, em que um dos senhores buscará nas histórias da aldeia uma situação exemplar que pudesse orientar a participação dos meninos na cerimônia de abertura da Copa.

Ele começa a história de seu povo a partir da lenda da criação de Kuaray e Jaxy, os irmãos Sol e Lua. O protagonista é Kuaray, cuja principal qualidade era a astúcia. Terminada a saga sobre os dois irmãos, o senhor enfatiza que os jovens deveriam agir com a inteligência de Kuaray, pois eles eram Xondaro, os guardiões e protetores do povo Guarani.

A partir daí outros personagens começam a contar a história do povo Guarani, em que sobressai o fato de que durante séculos, eles, donos de toda aquela terra, haviam sido escravizados ou dizimados pelo homem branco. A essa narrativa

são acopladas as imagens dos bandeirantes e, para tanto, o autor se utiliza das imagens do *Monumento ao bandeirante Borba Gato* e da fachada do edifício que desde 1964 abriga a sede do Governo do Estado de São Paulo, chamado Palácio dos Bandeirantes.

Nesse trecho, em que uma senhora continua contando o sofrimento dos Guarani em São Paulo, a primeira imagem (aquela do *Monumento ao bandeirante Borba Gato*) surge acompanhada da seguinte legenda: *Esses mesmos homens que perseguiram, estupraram e mataram nossos ancestrais acabaram virando nome de rua, de escola, de estrada. Construíram estátuas em homenagem a eles, ergueram palácios.* Na legenda que

acompanha o desenho da fachada do Palácio dos Bandeirantes, se lê: *Que justiça é possível onde assassinos se transformam em heróis?*²⁰

É nesta página de *Xondaro* que, pela primeira vez – pelo menos em uma história em quadrinhos –, a imagem dos bandeirantes é associada aos crimes que esse grupo cometeu durante séculos contra os povos indígenas. Em *Xondaro*, também pela primeira vez, esses agentes da guerra travada durante séculos foram vistos com os olhos de quem continua perdendo aquela guerra.

Após o surgimento daquelas duas imagens, a senhora continua a aproximar-se da atuali-

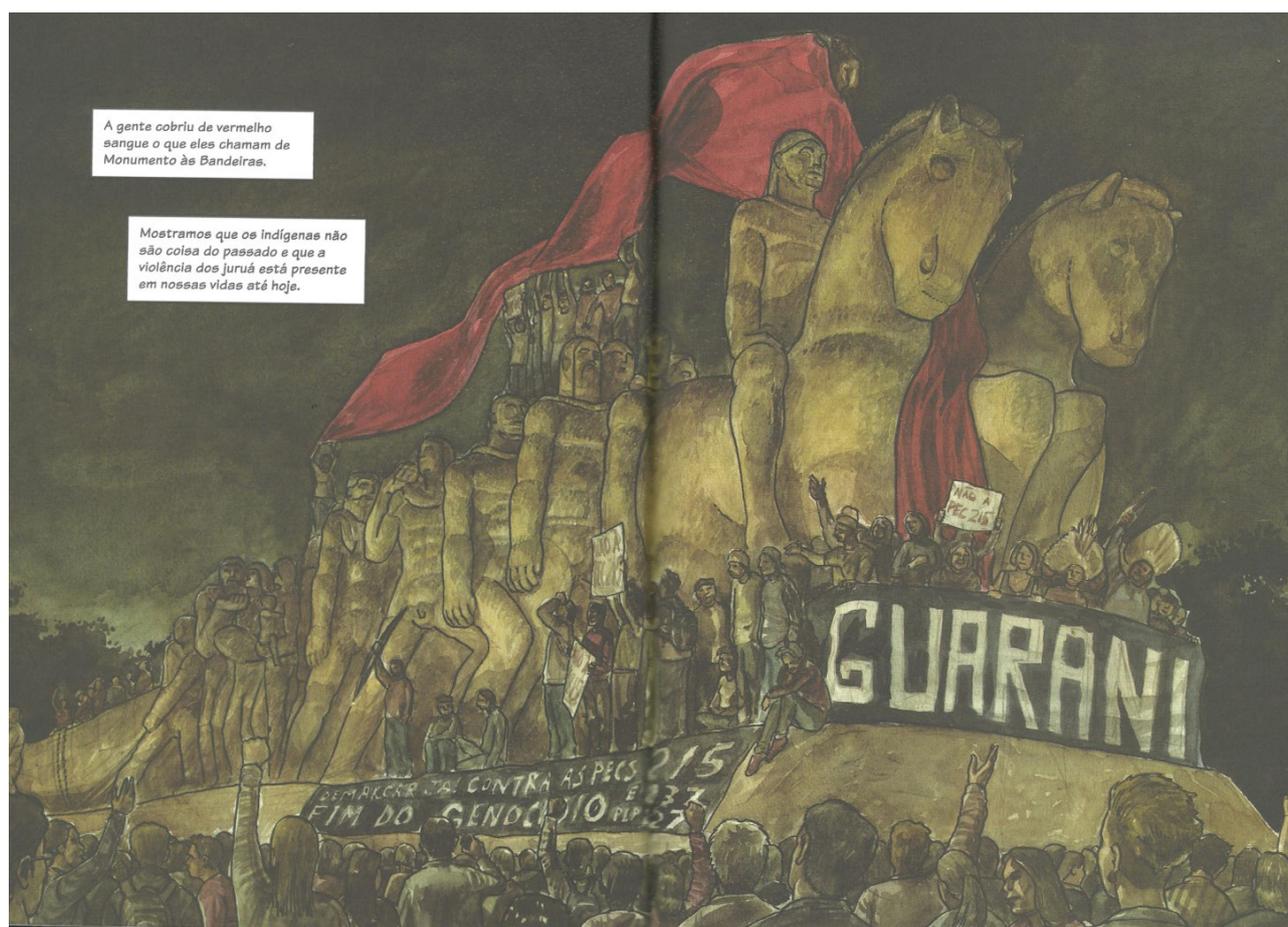


Fig. 7. Flynn Paciornick, Vitor. *Xondaro*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Elefante, 2016.

dade, até culminar no dia 2 de outubro de 2013, quando uma passeata de protesto a favor da demarcação das terras indígenas em São Paulo teve seu ponto alto no *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, no Parque Ibirapuera. Paciornick abre duas páginas de sua história para a representação do *Monumento*, exatamente como ele foi ocupado naquele 2 de outubro, quando serviu de lugar simbólico para as reivindicações dos povos indígenas. Acoplados ao desenho, dois textos explanavam sobre o fato ocorrido naquele dia, como se a senhora continuasse sua narrativa:

“A gente cobriu de vermelho sangue o que eles chamam de Monumento às Bandeiras. Mostramos que os indígenas não são coisa do passado e que a violência dos juruás [brancos] está presente em nossas vidas até hoje”²¹.

A partir deste ponto, a história caminha para o fim com o jovem Werá, no meio do estádio, na cerimônia de início da Copa do Mundo, erguendo uma faixa em vermelho no meio do estádio de futebol, na qual se lê: *Demarcação*.

Mais de trinta anos separam essas duas histórias em quadrinhos, nas quais o *Monumento às Bandeiras* e seus personagens foram adotados pelos artistas para levarem adiante suas propostas. De 1985 a 2016 o Brasil passou por mudanças em todas as áreas e hoje se apresenta com grandes diferenças que mereceriam ser discutidas.

Nos anos 1980, por meio da HQ de Luiz Gê, notamos uma apropriação da cidade e de seus símbolos, atitude não desprovida de ironia que, no caso do uso pelo artista dos personagens originalmente concebidos por Brecheret, não impediria um olhar crítico do quadrinista frente a uma cidade que, já naquela época, se apresentava em suas características distópicas. A história de Luiz Gê nos apresenta um encontro insólito entre a realidade dos anos 1980 – um casal paulistano em trânsito e dois monumentos

que, de uma hora para outra, resolvem sair da letargia de pedra e cimento que os compõem para explorarem a cidade e destruir (mesmo que não necessariamente de forma premeditada) o que encontrassem pela frente.

Nesse encontro no cruzamento da Brigadeiro com a Brasil, os monumentos (despidos de suas incumbências de símbolos exemplares do passado que apenas observam o devir histórico), ganham vida, mas uma vida que destrói aquilo que veio depois deles. Arnaldo e sua companheira – como ocorre com vários paulistanos em seu cotidiano – estavam no lugar errado, na hora errada, no cruzamento entre a história recente deles (a Avenida Brigadeiro, e essa última palavra diz muito) e a Avenida Brasil, em que o passado mais remoto do Brasil ganhava vida se apossando do território da cidade (e do país).

Entradas e Bandeiras pode ser entendida como uma alegoria da situação do país nos anos 1980, quando aquele Brasil (representado pelos personagens dentro do automóvel) buscava sair da ditadura civil-militar que apoiara há mais ou menos vinte anos. Nessa saída, no entanto, encontrava seu passado mais remoto, o “povo” brasileiro – brancos, negros, indígenas, “mamelucos” e “mulatos”²² –, que ganhava vida, colocando em risco o legado deixado pelo passado imediato até então apoiado por Arnaldo e sua companheira.

Se a história de Luiz Gê, embora comporte a interpretação acima sugerida, é o resultado da fantasia que rege sua estrutura absolutamente ficcional, *Xondaro*, de Vitor Flynn Parcionick, foi baseada em fatos reais tornados ficção pelos processos narrativos conduzidos pelo artista. Da figura do artista que encontramos em Luiz Gê nos anos 1980 – que se digladiava em busca de uma apropriação criativa e crítica dos símbolos da cidade –, chegamos a 2016, com a figura do artista com uma causa definida, no caso de

Parcionick, o apoio às demandas dos povos indígenas. Em sua história, os símbolos criados para o enaltecimento da figura dos bandeirantes, não têm nenhum grau de dualidade, não são a mescla proposta por Brecheret. São os opressores dos povos indígenas e, para o artista – assim como para os ativistas que tomaram o *Monumento às Bandeiras* no dia 2 de outubro de 2013 –, não interessa que ali o escultor tenha tido o cuidado de figurar todas as “raças” que comporiam a população brasileira.

Se *Entradas e Bandeiras*, apesar do escopo crítico, parece ter sido pensada como mais uma manifestação de apreço à cidade de São Paulo e a seus monumentos, *Xondaro* tem a preten-

são de ser um libelo contra a história oficial brasileira e uma espécie de moção de apoio às reivindicações dos povos indígenas que pretendem ver reconhecidos os seus direitos.

Para a constituição das bases para uma reflexão sobre como o *Monumento às Bandeiras* vem sendo visto pelas várias gerações de artistas paulistanos, ou que vivenciaram de alguma maneira aquela obra, cremos que as histórias *Entradas e Bandeiras* e *Xondaro* sejam duas contribuições efetivas. Cada uma a seu modo, e explicitando o período em que foram concebidas e produzidas, somam-se às várias capas que se sobrepõem àquela obra de Brecheret, dinamizando e problematizando sua potência de significados.

NOTAS

¹*Bandeirantes* eram habitantes da cidade de São Paulo e de outros vilarejos do Estado de São Paulo que, durante os séculos XVI até o XVIII desenvolviam incursões ao interior do país em busca de ouro, pedras preciosas, além de caça a indígenas para escravizá-los. Essas incursões eram chamadas de *bandeiras*. Ocorreram também bandeiras dedicadas ao extermínio de quilombos – assentamentos de grupos de negros escravizados fugidos. A partir da segunda metade do século XIX começou a crescer em São Paulo o mito do bandeirante – o antigo paulista (aquele nascido em São Paulo) – como herói responsável pela expansão territorial do Brasil. A suposta dimensão intrépida de seu caráter, sua coragem e empreendedorismo, era associada, então, à figura dos membros da elite local – os paulistas da atualidade – que, a exemplo de seus antepassados, guardariam as mesmas características de intrepidez e bravura. Tal associação buscava justificar o protagonismo que a elite paulista assumia no cenário brasileiro, desde aquela época. O lado mais sinistro dos bandeirantes – ou seja, sua atuação como caçadores de índios e exterminadores, tanto de indígenas quanto de populações afrodescendentes – ficou submerso durante décadas, emergindo na cena sócio-política do país apenas nos últimos anos.

²Integravam esse grupo Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade, três daqueles que, mais tarde, seriam reconhecidos como os intelectuais brasileiros mais significativos do século XX. Cumpre ressaltar que os membros desse grupo, entre os anos 1910 e 1920, vinham se destacando como arautos de uma estética mais ligada às renovações que ocorriam na cena europeia.

³No dia 7 de setembro de 1822, Dom Pedro, filho do rei de Portugal, Dom João VI, e príncipe regente no Brasil, declarou a independência política do Brasil, quando estava em viagem a São Paulo e se encontrava às margens do riacho Ipiranga, já próximo da cidade. Dom Pedro I havia sido alcançado por mensageiros e recebeu notícias de que a coroa portuguesa havia revogado decretos de sua autoria e ordenava seu regresso a Portugal. O episódio, envolto em ares lendários, tornou-se conhecido na história oficial do país como “o grito do Ipiranga”. Em dezembro, o príncipe regente foi coroado imperador e recebeu o título de Dom Pedro I. No lugar onde se acredita ter ocorrido a declaração, foi erguido o Museu Paulista, inaugurado em 7 de setembro de 1895, e o Monumento à Independência (1922-1926).

⁴Referência à Revolução Constitucionalista de 1932, em que o Estado de São Paulo se posicionou contra o governo provisório liderado por Getúlio Vargas, candidato derrotado nas eleições presidenciais de 1930, mas que ascendeu ao poder após um movimento armado, conhecido como Revolução de 1930. Esse movimento impediu que o candidato vitorioso, Júlio Prestes, importante político paulista, assumisse a presidência. Durante o governo provisório, Vargas governou por meio de decretos. Entre outras reivindicações, os líderes da revolução exigiam a convocação de uma Assembleia Constituinte e novas eleições presidenciais.

⁵Entre as mais pitorescas estão as fotos de casais de noivos, recém-casados, fotografados em frente ou ao lado do *Monumento*. No âmbito de comemorações oficiais, podem ser mencionadas a própria inauguração do Parque Ibirapuera, em 1954; a comemoração do bicampeonato da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1962; desfiles militares em datas cívicas relevantes para São Paulo, como o 25 de janeiro, data da fundação da cidade, em 1554, ou o 9 de julho, data do início da revolta armada que deu origem à Revolução Constitucionalista de 1932 (ver nota acima).

⁶Fundado em 1997, o MTST é um movimento popular, de abrangência nacional, que organiza trabalhadores que vivem em regiões de periferia nos principais centros urbanos do Brasil. Reinvidica, fundamentalmente, o direito à moradia, a reforma urbana e a redução da desigualdade social. Uma das principais estratégias de atuação do movimento é a ocupação de terrenos e edifícios desocupados, que não cumprem uma função social (moradia, atividade produtiva) e em situação de irregularidade fiscal.

⁷LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003, págs. 535-536.

⁸Em artigo publicado pelo engenheiro Adolpho Augusto Pinto, profissional ativo junto a companhias ligadas às questões viárias da cidade de São Paulo.

⁹LE GOFF, Jacques. *História e Memória ...* Op. cit., págs. 537-538.

¹⁰Maria Thereza Alves (1961) estudou arte na Cooper Union, em Nova York, para onde se mudou ainda criança. Desde a década de 1980, desenvolve um trabalho que borra os limites entre a prática artística e o engajamento na luta por visibilidade e por direitos dos povos indígenas no Brasil. Em 1986, participou da fundação do Partido Verde (PV), no Rio de Janeiro. Atualmente, vive em Berlim.

¹¹Jaime Lauriano (1985) graduou-se em arte em São Paulo, em 2010. Desde 2013, participa de mostras coletivas e individuais em São Paulo e no Rio de Janeiro, com audiovisuais, objetos e instalações que apresentam na própria materialidade dos trabalhos questionamentos sobre a violência institucional que marca a formação histórica da sociedade brasileira.

¹²Para uma análise do processo de revisão do tombamento, consultar: WATANABE, Elisabete Miiitko. "CONDEPHAAT: Revisão do tombamento do Hospital Umberto I - São Paulo". En: BERNARDES, Maria Elena; HADLER, Maria Sílvia Duarte (Org.). *Anais. VIII Seminário Nacional do CMU – Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento*. Campinas, SP: Unicamp/Centro de Memória, 2016. Disponível em: <https://www.cmu.unicamp.br/viiiiseminario/wp-content/uploads/2017/05/CONDEPHAAT-Revis%C3%A3o-do-tombamento-do-Hospital-Umberto-I-S%C3%A3o-Paulo-ELISABETE-MITIKO-WATANABE.pdf>. [Data de acesso: 10/11/2019].

¹³Esta última frase refere-se à prática comum em casas noturnas em São Paulo, que permitem a entrada livre de mulheres até um horário determinado.

¹⁴Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), engenheiro formado na Itália e na Bélgica, comandava as indústrias metalúrgicas que pertenciam ao complexo industrial da família Matarazzo. Após o desmembramento do complexo industrial na década de 1930, tornou-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo. Foi casado com Yolanda Penteado, que pertencia a uma família tradicional da elite paulista. Juntos, o casal se tornou um dos principais fomentadores da arte moderna em São Paulo, estando à frente da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951. Posteriormente, Penteado e Matarazzo Sobrinho doaram sua coleção particular à Universidade de São Paulo, contribuindo para a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1963, com um importante núcleo de obras, que incluía alguns dos principais artistas europeus da primeira metade do século 20.

¹⁵Com extensão de cerca de 15.969 hectares, a Terra Indígena Tenondé Porã se situa no extremo sul do município de São Paulo, na região de Parelheiros, abrangendo também partes dos municípios de Mongaguá, São Bernardo do Campo e São Vicente, no litoral do Estado de São Paulo. Tem uma população de cerca de 1.500 indígenas Guarani, organizados em oito *tekoa*, ou "aldeias". No município de São Paulo, existem ainda outras 6 *tekoa* Guarani, localizadas na região norte do município, na Terra Indígena do Jaraguá. Cf. "Sobre", *Terra Indígena Tenondé Porã*, <https://tenondepora.org.br/sobre/>. [Data de acesso 02/11/2019]. O povo indígena Guarani ocupa atualmente um território que compreende regiões no Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina, sendo uma das maiores populações indígenas na América do Sul. Diferencia-se internamente em grupos que compartilham práticas culturais e de organização sociopolítica, além da língua guarani, com variações. No Brasil, os grupos Guarani se dividem em Mbya, Kaiowá e Nandeva. Cf. *Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil*, s.v. "Guarani", acesso em 2 de novembro de 2019. <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani> [Data de acesso: 10/11/2019].

¹⁶O padre e missionário jesuíta José de Anchieta (1534-1597), nasceu em San Cristóbal de La Laguna, Espanha, e ingressou como noviço na Companhia de Jesus em 1551. Chegou ao Brasil em 1553, aportando em Salvador, na então Capitania da Baía de Todos os Santos, atual Estado da Bahia. Partiu em seguida para a então Capitania de São Vicente, onde se reuniu ao líder da missão jesuítica no Brasil, padre Manoel da Nóbrega (1517-1570). Em 1554, após subirem a Serra no Mar, no litoral do atual Estado de São Paulo, e alcançarem o planalto de Piratininga, Nóbrega e Anchieta fundaram um colégio, embrião da futura vila e depois cidade de São Paulo.

¹⁷Cf. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017, pág. 31, http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/10/ANUARIO_11_2017.pdf [Data de acesso: 10/11/2019].

¹⁸É precisamente nesse cruzamento que está situado o *Monumento às Bandeiras*, em frente ao Parque Ibirapuera.

¹⁹Monumento de autoria do escultor Julio Guerra, inaugurado em 1963 na Avenida Santo Amaro, não distante do *Monumento às Bandeiras*. Manuel de Borba Gato (1649-1718) é um dos mais conhecidos bandeirantes paulistas, sogro de Fernão Dias Pais, outro importante líder bandeirante. Ambos lideraram expedições em busca de jazidas de esmeralda e prata na região serrana do atual Estado de Minas Gerais.

²⁰PACIORNICK, Vitor Flynn. *Xondaro*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Elefante, 2016, pág. 24.

²¹Ibidem, págs. 28 e 29.

²²No Brasil, durante o período colonial, mameluco era a denominação dada aos filhos de portugueses e indígenas. Entre o final do século 19 e início do século 20, construiu-se a ideia de que os bandeirantes paulistas eram em sua maioria mamelucos e constituíam uma “raça” singular, originada do contato entre portugueses e indígenas na região do Estado de São Paulo. Já o termo mulato referia-se aos filhos de portugueses e africanos e é hoje considerado uma expressão racista.

EXPERIENCIAS DEL CORTOMETRAJE MODERNO EN DIÁLOGO CON EL GUERNICA DE PICASSO

EXPERIENCES OF THE MODERN SHORT FILM IN DIALOGUE WITH PICASSO'S GUERNICA

Resumen

El trabajo analiza las relaciones intermediales gestadas entre el *Guernica* de Pablo Picasso y dos cortometrajes modernos: *Guernica* (Robert Hessens y Alan Resnais, 1950, Francia) y *Guernica* (Alfredo Mina, 1971, Argentina). Se indaga en torno a la radicalidad expresivo-semántica de los films y se hace hincapié en la recepción productiva del cuadro, reconociéndose su valor icónico, patrimonial y memorialístico.

Palabras clave

Cine moderno, Guernica, Intermedialidad, Memoria histórica, Radicalidad.

Ana Laura Lunisch

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la carrera de Artes, UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE), UBA. Sus líneas de trabajo abarca el estudio del cine argentino y latinoamericano desde los enfoques históricos y teóricos, las relaciones intermediales del cine con otras manifestaciones artísticas y la preservación del patrimonio audiovisual.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/VII/2019
Fecha de revisión: 12/VIII/2019
Fecha de aceptación: 29/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

The paper analyzes the intermediate relations developed between Pablo Picasso's *Guernica* and two modern short films: *Guernica* (Robert Hessens and Alan Resnais, 1950, France) and *Guernica* (Alfredo Mina, 1971, Argentina). It focuses on the expressive-semantic radicality of the films and emphasizes the productive reception of the painting, recognizing its iconic, patrimonial and memorialistic value.

Key words

Guernica, Historical Memory, Intermediality, Modern Cinema, Radicality.

EXPERIENCIAS DEL CORTOMETRAJE MODERNO EN DIÁLOGO CON EL GUERNICA DE PICASSO

1. INTRODUCCIÓN¹

En la historia de la cultura occidental, el *Guernica* de Pablo Picasso fundó un sinnúmero de problemáticas que abarcan, al menos, tres grandes campos de reflexión: la representación de acontecimientos históricos traumáticos por vías alejadas del paradigma realista-mimético, la creación de una imagen icónica que se instala en el imaginario social disputando la representatividad a los registros fotográficos de los hechos e incluso al suceso histórico mismo, y la apertura de esa imagen a procesos intertextuales e intermediales inagotable². Entre otros estudiosos, Matei Chihaia sostiene que es el propio artista quien gestó estas diferentes alternativas propulsando la cristalización y, de igual manera, la ruptura de la imagen. El cuadro propone

“una forma de representación, da una cara al asunto casi inimaginable de la agresión contra todos los habitantes de una ciudad. Por otro lado, encontramos en la historia de su recepción intertextual y transversal una serie de obras que quieren desatar el potencial iconoclasta que duerme en la obra de Picasso y se resiste a su fijación como obra canónica”³.

En lo que respecta al encuentro del *Guernica* de Picasso con otras disciplinas artísticas, el cine moderno que se gestó en los años 50 y 60 —y que según las circunstancias se prolongó hasta mediados o fines de la década del 70—⁴ intensificó estas relaciones a la luz de los postulados ideológicos y creativos que sustentaron ese nuevo cine. Siguiendo las reflexiones de diferentes teóricos e historiadores que se han dedicado a estos temas, el ideario del cine moderno procuró conciliar la experimentación en torno al lenguaje cinematográfico y el compromiso político, con peculiar énfasis en el diseño de relatos que optaron por la opacidad en el nivel narrativo, enunciativo y espectacular⁵. Una de las vías recurrentes en esta etapa abarcó el resquebrajamiento de las fronteras existentes entre el cine y otras disciplinas artísticas, generándose a partir de las filmografías de destacados exponentes del modernismo —Henri-Georges Clouzot, Alain Resnais, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Fernando Birri, Leonardo Favio, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Fernando Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Raúl Ruiz, entre otros— relaciones intermediales productivas y singulares que incluyeron debates integradores en torno a la representación

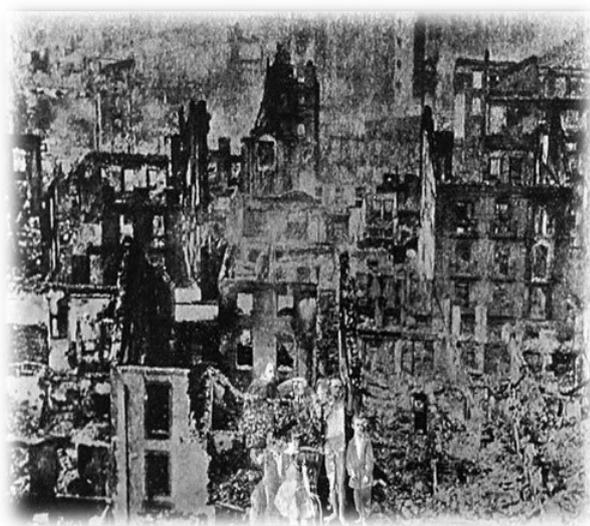


Fig. 1. Imagen de la ciudad de Guernica devastada por los bombardeos. Fotografía. 1937. Museo de la Paz de Guernika. Gernika-Lumo. Bizkaia. España. Reproducida en el corto de Hessens y Resnais.

visual y audiovisual y a la capacidad del cine de crear obras estéticas nuevas a partir de otras preexistentes⁶. El objetivo de este trabajo consiste en analizar dos cortometrajes realizados en esta etapa del cine que, tomando como matriz textual y simbólica la obra pictórica de Pablo Picasso, adhieren a la forma del film-ensayo dejando de manifiesto con esta elección una doble voluntad que abarca el reconocimiento de la imagen-cuadro y la intención de imprimir un sello personal en torno a la misma: *Guernica* (Robert Hessens y Alain Resnais, 1950, Francia) y *Guernica. Un grito de ira* (Alfredo Mina, 1971, Argentina)⁷. Si el film-ensayo, por definición, no obedece a reglas previas en lo que atañe a género, duración e imperativo social, y más aún, como ha enfatizado Alain Bergala “surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película”⁸, en lo que respecta a los films seleccionados para el análisis es posible señalar una serie de aspectos convergentes a partir de los cuales formular algunas preguntas más o menos generales. Los films mantienen

entre sí los siguientes aspectos vinculantes: se trata de cortometrajes que no superan los 15 minutos de duración; los títulos coinciden con la denominación de la imagen-fuente, respetándose el empleo del vocablo español que da nombre a la obra; el cuadro de Picasso funciona como fuente material y simbólica predominante en los relatos; los cortometrajes acatan la monocromía de la imagen-fuente. Sin embargo, es indudable que cada uno inventa su forma y su objeto, ejerciendo frente al universo *Guernica* una actitud iconoclasta singular. Por todo ello, nuestro análisis se organiza en torno a tres interrogantes centrales: ¿cuál es el proyecto de creación-reflexión específico en cada cortometraje, atendiendo a la configuración textual y a las prácticas de la intermedialidad empleadas?, ¿cómo producen sentido, qué tipo de relación establecen con los referentes pictórico e histórico que engloban?, y ¿qué lugar ocupa el cine en la dinámica histórico-cultural gestada por el *Guernica* de Picasso, considerándose éste ya no solo como ícono o reservorio de la memoria histórica sino como una estructura o mecanismo que se impuso en el campo de la producción y la recepción artística?

2. RESONANCIAS DEL GUERNICA EN EL CONTEXTO DE LA GUERRA FRÍA

El film *Guernica*⁹ realizado por Robert Hessens y Alain Resnais —pintor y cineasta el primero; guionista, montajista y director el segundo— se enmarca históricamente en el contexto mundial de la Guerra Fría¹⁰ y en una época de desarrollo del cine de arte europeo que, previo al estallido de la Nouvelle Vague francesa, significó el encuentro entre el cine y las artes plásticas y la posibilidad de montar a partir de este acercamiento profundas reflexiones en torno al devenir de la cultura, el colonialismo y la institucionalización del arte. Así surgieron, con participación de estos dos directores, obras claves como han sido *Malfray* (Robert Hessens y Alain Resnais, 1948), *Les statues meurent aussi*,

(*Las estatuas también mueren*, Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet, 1953) y *Toute la mémoire du monde* (*Toda la memoria del mundo*, Alain Resnais, 1956). En su factura material, *Guernica* de Hessens y Resnais se funda en un conglomerado de imágenes que tienen orígenes diferentes. Una única fotografía de la ciudad devastada sucede a los títulos de crédito, localizando el acontecimiento histórico en tiempo y espacio; las pinturas, esculturas y dibujos realizados por Pablo Picasso entre 1902 y 1949, entre los que se ubica su obra cumbre *Guernica*, proporcionan —según lo informa un texto que abre el corto— el argumento o tema central; algunos recortes periodísticos de la época enfatizan, con los vocablos resaltados de sus titulares (Guerra, Fascismo, Resistencia), el curso de los conflictos políticos en la época. El relato comprende a su vez el recitado en *off* de un texto compuesto por el poeta francés Paul Éluard, interpretado por las voces de Jacques Pruvost (al comienzo del corto) y María Casares (a continuación), y el acompañamiento musical instrumental de Guy Bernard, con el agregado de unos pocos motivos sonoros diegéticos significativos. En el proceso de creación-reflexión llevado adelante por los realizadores es posible advertir una serie de movimientos internos a partir de los cuales se privilegian las relaciones intermediales entre el cine y las artes plásticas, el reconocimiento del valor icónico y simbólico de la imagen-cuadro *Guernica* y la autonomización de su significado inicial. El film comprende tres segmentos claramente reconocibles, en los cuales dos estrategias propias del cine-ensayo (el comentario narrativo y el montaje de proposiciones) van estableciendo diferentes lógicas discursivas. El primer segmento se funda en un montaje asociativo y metafórico que, por corte directo o mediante el uso de travelling, coloca en serie pinturas realizadas por Picasso en sus períodos figurativos tempranos, de los que se toman recortes o detalles de mujeres, niños y hombres, virándose sus paletas de colores a la monocromía del blanco y negro. En su

multiplicidad discursiva, el comentario en *off* reconoce, en esas figuraciones pictóricas y por analogía, a los civiles que serían sacrificados en el bombardeo de 1937. En el segundo segmento se intensifica el montaje de proposiciones y se multiplica el caudal de las imágenes pictóricas, irrumpiendo por primera vez y ya de manera sostenida, algunos elementos del *Guernica*. Aquí los recursos cinematográficos son los acercamientos pronunciados, los planos detalles de las pinturas y el uso de luz dirigida, quedando las figuras recortadas absolutamente del fondo, inmersas en un campo oscuro y lúgubre. Del *Guernica* de Picasso, el motivo de la bombilla/bomba se repite, en plano detalle y a la manera de destellos fulgurantes, concentrándose a posteriori el film en el panel central del cuadro y en un sintético recorrido por el mismo. Como es posible apreciar, si el montaje asociativo tiene como propósito representar un concepto —que en este caso es la tragedia vertida sobre los cuerpos—¹¹, estas ideas y pensamientos son reafirmados por los motivos sonoros que acompañan miméticamente las imágenes (la sirena que augura el bombardeo, el planear de los aviones) y en el comentario poético de la voz femenina, la que por momentos guarda silencio para en otros aludir a los cadáveres, el abandono y la desolación. Una tercera parte sostiene nuevas relaciones entre la imagen y la palabra. Basada en el registro de una serie de esculturas de Picasso sobre fondos negros, el film clausura con una única y destacada imagen en campo (la de la escultura realizada por el artista en los años de la ocupación nazi de París: *L'homme au mouton / El hombre del cordero*, 1943)¹²; en tanto, la voz narrativa abandona el tono poético para pronunciar con fuerza una arenga política que estimula la rebelión de los pueblos en contra de la opresión: “*Guernica. La inocencia vencerá a la destrucción. Guernica*”, son las palabras finales. Como es posible apreciar, en su conjunto, el film de Hessens y Resnais reinterpreta las producciones pictóricas y escultóricas de Picasso proceden-

tes de diferentes fases artísticas a la luz de los parámetros estéticos del *Guernica*; aun cuando este solo aparece parcialmente, en unos pocos minutos del cortometraje. Como ha enfatizado Steven Jacobs respecto de este hecho, el film no solo respeta la monocromía de la imagen-fuente que le da título sino que también crea una cinemática equivalente al cubismo, basada en un montaje fragmentario de 178 planos¹³. En esta misma dirección, en su trabajo intermedial, cada segmento narrativo intensifica el tránsito a la abstracción, lo sombrío y lo caótico, conceptos que operan tanto en el nivel visual como en el semántico. De esta manera, como expresara el propio Hessens, esas tres partes constitutivas del film estarían reflexionando en torno al estatuto de los civiles que habitaron la ciudad devastada: la primera representa a los que morirán, la segunda a los que están siendo asesinados, la tercera a los que están muertos pero de cuya memoria renacerá la esperanza de paz y libertad¹⁴. Ahora bien, más allá de esta interpretación y de la voluntad manifiesta de Hessens, el film abre a su vez una serie de relaciones intertextuales que depositan su atención en el segundo realizador, Alain Resnais, específicamente si se tiene en cuenta que el cortometraje *Guernica* de 1950 conforma el primer eslabón de un tríptico personal que quedaría compuesto años más tarde por otras dos obras: *Nuit et Brouillard* (*Noche y niebla*, 1956) e *Hiroshima mon amour* (1959). Contemplándose estas tres realizaciones, es posible afirmar que con el paso del tiempo, por distintas vías —*Noche y niebla* es un cortometraje documental realizado con material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis; *Hiroshima mon amour* un largometraje de ficción en el que una actriz de origen francés se enamora de un arquitecto japonés, en la época de la posguerra—, Resnais ha retomado, metamorfoseado y amplificado el sentido original de la imagen-fuente *Guernica*. Para fines de los años 50, el cuadro de Picasso condensa —a los ojos de las producciones de Resnais— el drama de



Fig. 2. (Arriba) Pablo Picasso. *Calavera*. Escultura. 1943. Musée National Picasso. Paris. Francia. Reproducida en el corto de Hessens y Resnais.

Fig. 3. (Abajo). Pablo Picasso. *Guernica*. Pintura. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. Reproducida en el corto de Hessens y Resnais.

la ciudad española, las acciones del nazismo, la responsabilidad de toda Europa en ambas circunstancias, e incluso, la capacidad de resiliencia y superación de la humanidad ante esas atrocidades.

3. LAS REVERBERACIONES DEL GUERNICA EN LA ARGENTINA DICTATORIAL

El cortometraje argentino *Guernica* (Alfredo Mina, 1971)¹⁵, segundo en la línea histórica de análisis, se caracteriza por su radicalidad y audacia formal implantando fronteras difusas entre las formas del cine ensayo y la experimentación. El film fue realizado en el período histórico de la

dictadura cívico-militar que se inició en el país en 1966 con el derrocamiento del presidente electo Arturo Illía y que se prolongaría hasta 1973. Como han estudiado detenidamente historiadores de la cultura y del cine, los años 60 significaron en Argentina, con el proyecto desarrollista del presidente democrático Arturo Frondizi, un fuerte impulso modernizador que en el campo artístico y cultural quedaría plasmado en la creación de numerosas instituciones estatales y privadas —Fondo Nacional de las Artes (FNA), Instituto Di Tella, la editorial dependiente de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)— y en la emergencia de innovadores paradigmas estéticos en todas las disciplinas artísticas. Con el advenimiento del golpe de 1966, la represión ejercida de forma manifiesta en el campo de la política y la cultura, si bien constriñó el circuito modernizador existente, no logró neutralizarlo de forma completa; más aún, para fines de la década del 60 se vivió una fuerte politización del ámbito de la cultura¹⁶. *Guernica* de Alfredo Mina fue financiado íntegramente por el Fondo Nacional de las Artes, ente autárquico estatal creado en 1958, que desde 1962 incluyó en su ideario el financiamiento y la promoción de films de corta duración¹⁷. En un estudio dedicado a la producción de este organismo, Javier Cossalter analiza la convivencia de cortometrajes que pertenecen a la categoría documental y otros de carácter híbrido que comparten rasgos ficcionalizantes, documentalizantes y experimentales. Por otro lado, el autor reconoce tres grandes campos de trabajo dentro del corpus global de films del FNA, ubicándose el corto *Guernica* entre los dos primeros: “*las relaciones entre el cine y las distintas artes, la exploración de los recursos cinematográficos y el registro de identidades regionales, invisibilizadas en períodos anteriores*”¹⁸. En sus audaces planteos constructivos y reflexivos, el cortometraje de Alfredo Mina se enfoca en dos problemáticas centrales. En lo que respecta a la imagen-cuadro *Guernica*,

coinciden en la banda visual los bocetos y estudios previos realizados por Picasso en torno a la pieza, la obra terminada, e incluso algunos de los óleos en los que desarrolló motivos y personajes del cuadro —la madre con el hijo muerto, los toros—, siendo el proceso de imaginación-creación pictórica un tema de reflexión predominante en el film. Luego de un breve segmento introductorio elaborado con material fotográfico y documental de archivo que contextualiza en la época (corrida de toros, escenas de trabajo rural, bombardeos seguramente relacionados con la Segunda Guerra Mundial, fotos fijas de personas con sus atuendos campesinos), el relato se concentra en los bocetos y dibujos de preparación y/o en serie con el *Guernica*. El recorrido en direcciones cambiantes de los mismos, la fragmentación, el detalle extremo y la adopción de un “cine de destellos” a partir del cual los fotogramas de muy breve duración provocan un efecto visual y un estímulo que solo adquiere realidad en el momento de la proyección¹⁹, son recursos que tienden a fijar los procesos de construcción y deconstrucción de la imagen pictórica haciendo hincapié en sus aspectos materiales, sus trazos, sus texturas, las relaciones entre las líneas y el fondo y la gestación de imágenes muy poco figurativas. En segundo lugar, en todo su tramo final, el cortometraje se desvía parcialmente de las preocupaciones señaladas para reflexionar acerca de las dos formas de representación convocadas en el film. De acuerdo con el tipo de montaje y relaciones que las imágenes fotográficas-analógicas y las pictóricas comienzan a entablar (por plano y contraplano, dependiendo del momento, una imagen fotográfica complementa a la pictórica produciéndose una continuidad en el motivo narrativo; la imagen fotográfica representa un mismo motivo o tema que la pictórica; una provoca o desencadena el otro sistema visual)²⁰, es posible sostener que no se trata de impugnar una u otra sino de defender y gestionar la historia híbrida entre cine y pintura explorada por las vanguardias históricas de comienzos de siglo

pasado y luego recuperadas por las neovanguardias de los años 60. Siguiendo las ideas de Jacques Aumont, ambos —cine y pintura— confluyen redescubriéndose, formulando un tipo de representación que en su encuentro apela a lo conceptual y a lo sensible más que a lo narrativo-figurativo²¹. Por su factura textual, es posible sostener que el corto de Alfredo Mina es un exponente paradigmático de las producciones artísticas argentinas de su época. Retomando ideas de Andrea Giunta sobre este período, el film manifiesta la actitud internacionalista adoptada por un amplio segmento de artistas locales que en los años sesenta y setenta ejercieron una recepción atenta de formas y modalidades estéticas europeas y norteamericanas²². En este caso, la experimentación vanguardista de principios del siglo XX —su deseo de autoexpresión y la audacia formal— se conjuga con algunas de las líneas propulsadas por el arte *Underground* norteamericano de los años sesenta, en particular el ya mencionado cine de destellos impulsado por el pintor-cineasta Paul Sharits²³. De igual manera, en la línea propia del cine-ensayo, el film establece una lectura política de los temas y nudos conflictivos abordados, siendo imposible no pensar en la extensión de la mirada compleja y sombría que el cuadro formula en torno a la masacre de 1937 al entonces

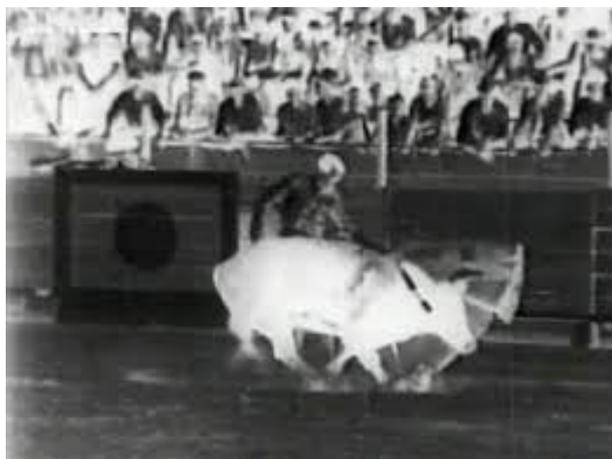


Fig. 4. Imagen anónima y sin fechar de corrida de toros. Reproducida en negativo en el corto de Mina.

presente dictatorial de la Argentina. La fijación de un sentido enérgico y preciso en el título del film (a la palabra “Guernica” le sucede, en otra tipografía, y en un plano sucesivo, la frase “Un grito de ira”); la inclusión en la banda de sonido, al momento de plantearse el motivo del bombardeo, de murmullos y voces que hacen presente el sufrimiento de las personas ante la muerte; la reiteración en el curso del relato de imágenes fijas o en movimiento de palomas blancas, símbolo de la paz mundial, son componentes que gestionan un tipo de recepción cómplice y localista del ícono *Guernica*.

4. EL VALOR PATRIMONIAL Y MEMORIALÍSTICO DEL *GUERNICA* EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO

Los films estudiados forman parte de un fenómeno artístico-cultural multidisciplinar inagotable que se funda en la recepción productiva²⁴ del *Guernica* de Pablo Picasso, gestándose entre el estímulo externo y las nuevas obras procesos dialécticos complejos en el que confluyen diferentes circunstancias y voluntades. La magnitud de la obra de Picasso, que como hemos visto en este trabajo ha traspasado todo tipo de fronteras (del bloque europeo a Latinoamérica, siguiendo las ciudades de origen de los films tratados en este caso), se funda en el carácter multifacético de la obra tejido en la confluencia de tres aspectos centrales: la cualidad “disruptiva” de la pintura, su capacidad de conjugar la denuncia política y el replanteo del paradigma realista-mimético propio del arte político; su interpretación como ícono y como patrimonio cultural, habiendo incidido en este pasaje la itinerancia del cuadro, por cuatro décadas, en diferentes museos del mundo; su carácter memorialístico, no solo en lo que atañe a la relación que mantiene con el suceso histórico de 1937 sino especialmente por haberse constituido en alegoría múltiple de todas las guerras y situaciones violentas vividas por los civiles en el siglo XX y aún en el tiempo presente²⁵.

En el encuentro con el cine, en función de los dos films tratados, evaluamos que los procesos de reinterpretación del cuadro se realizaron al servicio de la producción de un nuevo producto artístico, visualizándose en este proceso la preeminencia de los intereses personales de los realizadores y el contexto político y cultural en el que la obra acontece. Al respecto, fue de interés señalar que los films estudiados fueron realizados en el período cinematográfico que se corresponde con el cine moderno y que la forma cinematográfica por ellos adoptada es el film-ensayo, modalidad que fomenta la reflexión política y estética orientada por la subjetividad del artista. En el plano constructivo y formal, frente a esta forma del cine-ensayo, advertimos en los films una serie de singularidades vinculadas con las inclinaciones permanentes de los realizadores pero también con los contextos de producción-creación a los que pertenecen. Así se pudo deducir la tendencia a la multiplicidad discursiva y la valorización del comentario narrativo en el film de Hessens-Resnais, y el refuerzo de la experimentación vanguardista existente en el cortometraje de Mina. Por otra parte, en lo que concierne a las prácticas de la intermedialidad, más allá de las variantes incorporadas en cada cortometraje, se hizo evidente que el universo estético-ideológico comprendido en el *Guernica* de Picasso funcionó activamente y según dos lineamientos congregantes. Un punto en común en los films es la dominancia de la imagen-cuadro frente las materialidades fotográficas-analógicas —la fotografía, los registros audiovisuales de época, el material gráfico—, incorporándose con esta preeminencia reflexiones en torno a los diferentes órdenes de representación. En líneas generales, si bien el material documental de época no es impugnado completamente, sí es confrontado por el registro pictórico o plástico en general. Otro punto que alinea a los cortometrajes anali-

zados, íntimamente relacionado con el mencionado, es la incidencia del estímulo externo *Guernica* en el proyecto creativo-reflexivo de los films. En esta dirección, en el plano expresivo-formal, el carácter disruptivo del cuadro de Picasso se corresponde con el desapego del paradigma realista-mimético en los films y el hallazgo de formas cinematográficas más o menos radicales. En este punto nos interesó especialmente señalar la posición que ocupa el corto argentino de Alfredo Mina, que a través de los riesgos asumidos en el plano creativo-constructivo pone de manifiesto el impulso propio del artista tanto como las inclinaciones del campo artístico y cultural nacional en un contexto de modernización y radicalidad política. De acuerdo con las orientaciones que siguieron los procesos de creación-reflexión en cada cortometraje, la resemantización de la obra pictórica abarcó el sentido icónico originario y los otros dos que fue adquiriendo con el paso del tiempo (el valor patrimonial y memorialístico ya mencionados), primando su interpretación como alegoría múltiple que pone en correlato la denuncia de la tragedia sucedida en 1937 con la condena de otros conflictos bélicos y escenarios políticos autoritarios. Finalmente, es de importancia hacer notar que, en mayor o menor medida, los cortometrajes hicieron hincapié en el acontecimiento creativo que rodeó al cuadro. De esta manera, la inclusión de los bocetos preparatorios, de las obras pictóricas en serie con el *Guernica*, o bien de la obra pictórica y escultórica más extensa de Picasso, da cuenta de las complejas transformaciones y correcciones que derivaron en la pintura. Pero especialmente, conforme a los postulados del cine de ensayo, la materialización de la obra pictórica en su conflictivo desarrollo temporal deviene metafóricamente en una reflexión en torno a la creación cinematográfica propiamente dicha.

NOTAS

¹El artículo forma parte de las investigaciones del proyecto titulado *La creación artística de hoy, patrimonio de mañana: museo y archivo, memoria e identidad*, financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades y el Banco Santander, cuya Investigadora Principal es la Dra. Bibiana Crespo Martín.

²La historia del *Guernica* se inició en enero de 1937, cuando el Gobierno de la Segunda República encargó a Picasso un cuadro de grandes dimensiones para que formara parte del pabellón español de la Exposición Universal que se celebraría ese año en París. Luego de una etapa preparatoria, que incluyó unos 60 bocetos, el 10 de mayo Picasso comenzó a pintar la obra de 3,51 por 7,82 metros. El 26 de abril de ese año la localidad vasca de Guernica, en el contexto de la Guerra Civil Española, era bombardeada y destruida por la Legión Cóndor alemana, que combatía apoyando al bando sublevado contra el gobierno de la Segunda República Española. En este cuadro Picasso se involucró políticamente con estos hechos y con la causa republicana en general. Luego de la exhibición en París, el cuadro estuvo cuatro décadas sin retornar a España. En 1981 la obra llegó al país de origen, quedando en el Casón del Buen Retiro, junto al Museo del Prado. En 1992 fue trasladada al Museo Reina Sofía de esa ciudad.

³CHIHAI, Matei. "Dramatizar el cuadro: Los Guernicas de Hessens/Resnais y de Arrabal". *Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria, Memoria Académica* (La Plata), (2009), pág. 3.

⁴Las principales rupturas del cine moderno se localizan desde mediados de la década de 1950 y en el curso de los años sesenta. En la mayoría de los casos nacionales, Francia, con la Nouvelle Vague (fines de los años cincuenta) se constituyó en uno de los principales referentes del modernismo a nivel mundial. La reflexión teórica propiciada por los críticos y realizadores, quienes reaccionaron contra las estructuras hegemónicas en el cine francés postulando la libertad en las esferas de la producción, la técnica y la expresión, fueron los motores de estas búsquedas. Para más información ver: DANEY, Serge. "La rampa (bis)". En: *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004; DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 1993; *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós, 1993. En lo que atañe a la Argentina, este período cinematográfico se extendió entre 1957, año de estreno de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson) hasta 1976, fecha en que se inició el último golpe militar en el país. Con las medidas represivas impuestas por el gobierno dictatorial de Jorge Rafael Videla, las persecuciones, los asesinatos y el exilio político, el medio cinematográfico se vio fuertemente atacado y desmantelado, interrumpiéndose los procesos de renovación que se venían desarrollando desde mediados y fines de los años 50. Para profundizar este tema consultar: ESPAÑA, Claudio (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2004.

⁵Los estudiosos coinciden en que el cine moderno surgió en un momento en que las certezas históricas, políticas y culturales eran cuestionadas profundamente. Luego de la Segunda Guerra Mundial, en vastas geografías del planeta, el cine cuestionó y se alejó de las formas convencionales de la narración y la puesta en escena, privilegiando la opacidad en lo que respecta al relato y el interés por hacer evidente el dispositivo cinematográfico y los procesos de creación. Ver: FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Planeta, 2002; XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

⁶Un film señero en este campo es *Le Mystère Picasso / El Misterio Picasso* (Henri-George Clouzot, 1956, Francia). Este devela, mediante una técnica innovadora en la época -la superficie del film se mimetiza con la tela del pintor, registrando paso a paso su trabajo- y con la inclusión de los bocetos y estudios preparatorios hechos por este, el hacer cotidiano del artista, su espontaneidad y sus disyuntivas acerca de las formas y los materiales.

⁷En el encuentro del cine con el *Guernica* de Picasso, bajo la forma del film-ensayo, es posible localizar los siguientes títulos: *Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950, Francia), *Guernica* (Helge Ernst y Fritz Ostergren, 1950, Dinamarca), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971, Argentina), *Guernica* (Emir Kusturica, 1978, Checoslovaquia), *Gernika* (Iñaki Elizalde, 1994, España) y *Las variaciones Guernica* (Guillermo Peydró, 2012, España).

⁸Extraído de: BERGALA, Alain. "Qu'est-ce qu'un film-essai". *Le film-essai: identification d'un genre (catálogo)*. París: Bibliothèque Centre Pompidou, 2000, pág. 14. Ampliando esta definición, otros autores especificaron los aspectos retóricos que abarca el ensayo audiovisual: cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve el valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, la utilización de variados recursos metaficticios, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador, entre ellos. Ver: CATALÀ, Josep María. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 34 (2000), págs. 79-97; GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". *Comunicación y sociedad* (Pamplona), Vol. XIX, 2 (2006), págs. 75-105.

⁹*Guernica* (Robert Hessens y Alain Resnais, 1950, Francia). Guion: Alain Resnais y Paul Éluard. Dirección de Fotografía: Henry Ferrand. Compañía productora: Panthéon Productions. Intérpretes: María Casares y Jacques Pruvost. 13 minutos.

¹⁰Bajo esta denominación se conoce el conflicto geopolítico que luego de la Segunda Guerra Mundial enfrentó al bloque occidental y al oriental del planeta, y que se prolongó hasta la disolución de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín en 1989.

¹¹Ver: WEINRITCHER, Antonio. *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Madrid: T/B Editores, 2004.

¹²La escultura, de grandes dimensiones, fue realizada sobre el tema clásico del buen pastor vinculado a la iconografía del primer cristianismo. De acuerdo con documentos de la época, fue creada en un solo día en base a innumerables bocetos.

¹³JACOBS, Steven. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts: Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

¹⁴Reportaje recogido en BERNADAC, Marie-Laure y BRETEAU-SKIRA, Gisèle (Coords.). *Picasso à l'écran*. Paris: Centre Pompidou/Réunion des Musées Nationaux, 1992, pág. 64.

¹⁵Del corto argentino, cuya copia se encuentra disponible en el Fondo Nacional de las Artes, los títulos de crédito consigan únicamente los datos del realizador. En las crónicas de la época y en otras posteriores, se pudo recabar la fecha de realización. No se encontraron otros datos en relación con este ejemplo.

¹⁶Ver: GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003 y TERÁN, Oscar (Coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE, 2004.

¹⁷Inicialmente orientado a las artes plásticas, literarias y folclóricas, el Fondo Nacional de las Artes incluyó en 1962, mediante la resolución denominada *Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje*, el estímulo y el financiamiento del cine de corta duración.

¹⁸COSSALTER, Javier. "El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética". *Sociohistórica* (La Plata), 40 (2017), pág. 10.

¹⁹Para ampliar, ver: TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008.

²⁰Como ejemplo de continuidad entre los dos órdenes de representación, en un segmento se suceden una fotografía de una mujer alzando su cabeza al cielo, un breve registro audiovisual de un bombardeo y las segmentadas imágenes del *Guernica*, con los cuerpos fragmentados de las figuras caídas. Por otra parte, representando un mismo motivo o contenido, se suceden imágenes pictóricas del caballo y seguidamente la imagen fotográfica-analógica correspondiente.

²¹AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

²²GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

²³Este tipo de cine se funda en los efectos del parpadeo de las imágenes y los efectos luminosos, el empleo de fotografías al derecho y al revés, la animación de imágenes pictóricas y la construcción de secuencias visuales, estrategias todas ellas reconocibles en el cortometraje de Alfredo Mina.

²⁴Junto con la recepción productiva, Günter Grimm propone otras dos formas: la recepción pasiva (implica la formación estética de los lectores-receptores) y la reproductiva (se aplica a las ediciones locales de los nuevos creadores extranjeros y a los discursos de los críticos y agentes culturales que promocionan nuevas textualidades o estéticas. Ver: GRIMM, Günter. "Campos especiales de la historia de la recepción". En: RALL, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, págs. 291-312.

²⁵CUETO, Elena. *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.

DE PIEDRAS Y CABALLOS. UN ARCHIVO POSIBLE SOBRE EL CORDOBAZO EN EL CINE

OF STONES AND HORSES. A POSSIBLE ARCHIVE ABOUT CORDOBAZO IN THE CINEMA

Resumen

En términos generales, se considera al archivo como un repositorio de huellas que implica almacenamiento, intelección y alguna verdad inmanente. El denominado “giro al archivo” supone revisar la noción de “arqueología” y redefinir el concepto mismo de representación para problematizar las aproximaciones usuales a los documentos e imágenes del pasado. Este artículo propone un archivo sobre el “Cordobazo” a partir de la imagen cinematográfica que registra y configura el acontecimiento desde 1969.

Palabras clave

Archivo, Arqueología, Cine argentino.

Natalia Tacetta

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. Buenos Aires, Argentina

Investigadora adjunta de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultura por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Profesora y licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/V/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 25/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

In general terms, the archive is considered as a repository of traces that implies storage, intellection and some immanent truth. The so-called “archival turn” involves revisiting the notion of “archeology” and redefining the very concept of representation to problematize the usual approaches to documents and images of the past. This article proposes an archive about the “Cordobazo” from the cinematographic image that registers and configures the event since 1969.

Key words

Archive, Archeology, Argentine cinema.

DE PIEDRAS Y CABALLOS. UN ARCHIVO POSIBLE SOBRE EL CORDOBAZO EN EL CINE

1. INTRODUCCIÓN

En términos generales, el archivo se asocia a la figura de un repositorio de escritos, testimonios o huellas que implica estrategias de almacenamiento, un esfuerzo de intelección para su decodificación y el establecimiento de alguna verdad inmanente. Sin dejar de tener en cuenta que la noción de “archivo” involucra en el pensamiento contemporáneo una tradición que abreva en la filosofía de Michel Foucault (especialmente en *Arqueología del saber* de 1969) y Jacques Derrida (en torno a su obra *Mal de archivo. Una impresión freudiana* de 1995), este trabajo recoge algunas ideas para pensarlo como un desafío a las teleologías e historiografías convencionales. Es revisando estas nociones que estas páginas se proponen revisar una suerte de arqueología sobre el “Cordobazo” en la imagen cinematográfica que registra y reconfigura el acontecimiento desde 1969. Desde *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) a *El Cordobazo en una imagen* (Octavio Muñoz, 2015), los sucesos de Córdoba se recontextualizan a partir de los usos que el cine político y militante le ha dado a las imágenes de archivo; especialmente, a la transitada secuencia de los caballos de la

policía montada retrocediendo ante los pedruzcos de estudiantes y obreros. Como si fuera una suerte de *Pathosformel* de la lucha —es decir, una fórmula que condensa temporalidad y afectos como para Aby Warburg— los sucesos de Córdoba reaparecen de modo incansable en distintas “colecciones” de imágenes. Central en el pensamiento de Walter Benjamin, la noción de “colección” permite volver sobre el modo en que la imagen de archivo revisa las “grandes verdades” establecidas por los discursos de la memoria y la historiografía.

Archivo y arqueología poseen la misma raíz etimológica que refiere a origen y fundamento y problematiza la ley que aglutina y la historia que construye. Es en este sentido que se intentará tramar un tejido teórico a partir de algunas ideas fundamentales en torno a la noción de arqueología a fin de configurar una trama conceptual que aloje una reflexión sobre el modo en que el cine político reconfigura el Cordobazo. Entre práctica arqueológica, pensamiento estético y cuestionamiento historiográfico se siguen las huellas de una discusión que, en Foucault, aparece desde *Las palabras y las cosas* (1966) y, vía el impacto de Nietzsche en su obra —de

la “segunda Intempestiva”, *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, de 1874—, habilita la pregunta por las condiciones de posibilidad que dan gran impulso a toda investigación sobre archivo.

2. LA ARQUEOLOGÍA COMO ELECCIÓN METODOLÓGICA

En *La arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969, Michel Foucault sostiene que la arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el archivo. En este sentido, “archivo” constituye una noción que no refiere a la totalidad de los textos que una civilización conserva y tampoco implica la totalidad de las huellas que quedan, sino justamente el juego de las reglas que la cultura establece para determinar la aparición y la desaparición de los enunciados, el modo en que configura tejidos que sostienen su permanencia y su borradura, su existencia como acontecimientos y cosas. Dicho de otro modo, el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados en tanto prácticas singulares y acontecimientos discursivos.

Siguiendo estas ideas, analizar los hechos discursivos —enunciados, objetos o prácticas culturales— desde la perspectiva del archivo implica asumir su carácter no de documentos (en tanto remiten a la significación que exige una tarea de desciframiento), sino como monumentos, es decir, “sin asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*”¹. El arqueólogo foucaultiano no busca en los documentos huellas que quedaron de las prácticas, sino que los aborda como instrumentos que establecen relaciones clasificables y complejas con el presente. No trata a los documentos como signos de algo más —a descubrir—, sino que los describe como prácticas concretas —como la de construir relatos. Hacer esto en los términos de Foucault implica hacer arqueología. Hacer archivo conlleva aceptar como parte del

conjunto los discursos efectivamente pronunciados en una época y que siguen existiendo a través de la historia —movimiento que Foucault realiza en su obra desde *Historia de la locura en la época clásica* en 1961². Pero también conlleva comprender las reglas y condiciones de su funcionamiento tanto como las prácticas que los activan. El conjunto define sus propios límites y sus formas de decibilidad y legibilidad, de conservación, memoria y apropiación.

“El archivo permite a Foucault distinguirse al mismo tiempo de los estructuralistas —puesto que se trata de trabajar sobre discursos considerados como acontecimientos y no sobre el sistema de la lengua en general— y de los historiadores —puesto que si esos acontecimientos, al pie de la letra, no forman parte de nuestro presente, subsisten y en esa subsistencia misma en el interior de la historia ejercen cierta cantidad de funciones manifiestas o secretas”³.

El archivo es el “contenido” de la arqueología, es decir, la materia para producir conocimiento sobre una época o un acontecimiento determinado. Sin embargo, a partir del trabajo que realiza desde 1973 en torno a *Pierre Rivière* y que seguirá con *L'impossible prison* bajo la dirección de Michelle Perrot en 1978, o *Le désordre des familles* en colaboración con Arlette Farge en 1982, Foucault comienza a reivindicar creativamente la dimensión subjetiva —creativa, constructiva— del abordaje de los documentos y la lectura del archivo. En *La vie des hommes infâmes*, publicado en 1977, lo aclara contundentemente:

“Este no es un libro de historia. En esta selección, es inútil buscar otra norma que no sea mi propio goce, mi placer, una emoción, la risa, la sorpresa, un particular escalofrío, o algún otro sentimiento que resulta ahora difícil de calibrar puesto que ya ha pasado el momento en el que descubrí estos textos”⁴.

Es por esto que Judith Revel propone que es a partir de aquí que el archivo “vale más como huella de existencia que como producción dis-

*cursiva*⁵. En efecto, es huella de existencia de un tipo de relación con la producción de discursos sobre el pasado al introducirse la noción de subjetividad, para lo que Revel propone la referencia a la “*utilización no historiográfica de las fuentes históricas*”⁶. Este “no historiográfica” refiere posiblemente a los desafíos que, más allá de la normativización de la disciplina, el trabajo con el archivo puede llegar a implicar.

Es a la luz de estas ideas sobre los usos y prácticas de archivo que este trabajo se propone configurar su propia colección sobre un evento del pasado. Es decir, asumiendo el vínculo de las obras fílmicas con el tiempo en el que fueron producidas, pero atendiendo especialmente a un tipo de relación que establecen entre sí en el ámbito de la investigación como una producción vinculada a las disputas por los relatos en el presente. La arqueología no es propiamente una “historia” en el sentido convencional, sino que pone en juego múltiples dimensiones para obtener no solamente una reconstrucción del pasado, sino las condiciones de emergencia de los discursos de saber de una época. No se trata de estudiar las ideas en su evolución, sino en tanto “*recortes históricos específicos*”⁷ a fin de poner en funcionamiento la constitución de saberes a partir de la configuración de objetos y la atención a las relaciones que se producen entre ellos, con la plena consciencia de que siempre se trata de una arqueología y no de la arqueología, esto es, un recorte de mecanismos de un conglomerado epistémico preciso. En este planteo, es claro que el *arché*, el principio —pero también la ley—, no se sostiene en que el archivo es una huella muerta del pasado ni que la arqueología solo dispone sobre él, sino más bien en que el archivo (y la arqueología que se traza a partir de él) es siempre un enfoque de lo contemporáneo⁸.

Contra las “significaciones ideales” y las teleologías, Foucault propone no buscar el origen ni las cronologías para hacer aparecer otro tipo

de *arché*, un comienzo como invención⁹, que abjura de “las solemnidades del origen”¹⁰. Propone seguir la trama de la procedencia, no como *telos*, sino asumiendo la lógica del devenir y la dispersión, aceptando la posibilidad de la diferencia, la excepción y la potencia de la diseminación del ordenamiento en multiplicidades que se van entramando de acuerdo a criterios menos estables que los seguidos por las cronologías. Esto es para Foucault asumir el riesgo de que en el abordaje del pasado no se encuentre la verdad, sino el accidente dispuesto a ser leído y asumido como problema. Esto es, apoderarse del riesgo de la contingencia y la incompletitud, de la heterogeneidad y la irrupción del desfase: “*no se puede describir exhaustivamente el archivo de una sociedad o de una civilización*”¹¹.

A la luz de las consideraciones hechas hasta aquí, podría decirse, entonces, que la arqueología es un método de investigación descriptivo que permite el estudio de los archivos, de campos discursivos específicos, relativos a una formación histórica dada; más concretamente, a un segmento de discurso preciso situado en el seno de una formación. Se trata de una práctica metódica que despliega sus efectos en un dominio específico y busca las condiciones históricas que hacen posible la emergencia de discursos y, con ellos, de prácticas y monumentos. Se trata de una suerte de red epistémica en la que Foucault distingue el nivel del saber del de la ciencia e interroga especialmente el primero para posibilitar el segundo. El arqueólogo descubre los acontecimientos “desde abajo” y no se detiene en los movimientos “de la superficie”. Esto es precisamente en lo que consiste el archivo. No se confunde con el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados más que a un nivel superficial, ya que, más precisamente, es “la ley de lo que puede ser dicho”, el sistema de reglas puesto en juego para la enunciabilidad misma.

Desde el punto de vista arqueológico, la historia de los discursos no puede seguir el movi-

miento lineal y progresivo de una *ratio* única: al contrario, aparece estructurada según una sucesión de rupturas, cortes bruscos y relativamente enigmáticos que corresponden al pasaje de una episteme a la otra o incluso a la transformación de prácticas discursivas entre sí. Si se acepta, entonces, que la arqueología es un método de investigación, parece posible desplazar al menos algunas de estas cuestiones al ámbito de la imagen cinematográfica en vistas a pensar de qué modo el archivo del Cordobazo reactualiza, exhibe, obtura “lo que puede ser dicho” sobre el pasado.

3. UN ARCHIVO POSIBLE¹²

Pensado desde la perspectiva del archivo, el cine resulta un espacio para la configuración de escrituras alternativas o contra-archivos que contribuyen a discutir concepciones sobre el pasado y los afectos que quedan involucrados en ellas. En este sentido es que Jaimie Baron¹³ ve desdibujada la línea que separa distintos tipos de material de archivo (*found footage*, archivo institucional), pues implican relaciones diversas sobre las imágenes que disponibilizan el pasado, pero en todos los casos operan una profanación que articula recontextualización y reescritura. Así, Baron propone la noción de “*foundness*” —algo así como el carácter de ser encontrado— que instala menos una reflexión sobre el documento como índice que remite a un origen, que sobre la experiencia del espectador que, despreocupado por el fundamento, asiste a una reconfiguración con nuevos significados. Así quedan problematizadas tanto la noción de evidencia como el vínculo de autoridad atribuido a “lo archivado”, pues lo ahora “archivable” en el cine hace recaer su peso sobre la noción de experiencia como una relación afectiva que se establece entre espectador y texto, producto de lo que Baron denomina una “disparidad temporal” que complejiza cualquier idea de estabilidad o cronología. Esto puede pensarse en el modo en que los archi-

vistas del cine político argentino repiensen y reutilizan las imágenes del suceso que marcó un antes y un después en la lucha conjunta de obreros y estudiantes.

Así como la noción de arqueología en Foucault permite poner en evidencia la sistematicidad epistémica de una formación histórica, también habilita trazar los lineamientos de otros archivos posibles. Extrapolando ese gesto, se entraman a continuación una serie de imágenes para configurar un archivo posible sobre la gesta del 29 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, la pueblada que se convirtió en uno de los hitos del cine político y militante argentino en una co-determinación entre lo visible (de las obras) y lo enunciable (a partir de ellas). Esto conlleva aceptar que un archivo de estas características pueda constituir parte fundamental de la episteme del momento histórico al que refiere y desde el que se lo invoca. No se trata de estudiar lo que las películas “significan” o descifrar lo que “dicen”, sino de configurar una textura de saberes que tienden lazos con la contemporaneidad. Se trata, en definitiva, de describir la relación que establecen con los discursos que permiten seguir leyéndolas.

Entre la denominada Revolución argentina de 1966 y la revuelta de 1969, hecho que “*mayor influencia tuvo en esos años en la generalización de las prácticas culturales militantes*”¹⁴, se produce el nacimiento del cine militante de contrainformación —con *La hora de los hornos* del Grupo Cine Liberación en 1968 y con el antecedente insoslayable del cine social de la Escuela Documental de Santa Fe— que consolidó una práctica cinematográfica desde la clandestinidad constituyendo una de las superficies más importantes de construcción histórica. En el marco de los eventos del Cordobazo, es especialmente la secuencia en que los caballos de la montada retroceden al galope ante los pedrazos de los manifestantes la que se convierte en símbolo de la lucha contra aquellos a los que se

nomina alternativamente como verdugos, vencedores, vendepatria, tiranos o, simplemente, la oligarquía o el régimen.

Un archivo posible sobre el Cordobazo podría comenzar por las dos películas que se produjeron inmediatamente después de los sucesos. Estas son: *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* realizada por el Grupo Realizadores de Mayo. Este estaba conformado por Nemesio Juárez, Octavio Getino (que realizó dos de los cortos), Humberto Ríos, Mauricio Berú, Rodolfo Kuhn, Pablo Szir, Eliseo Subiela (a quien se debe el fragmento más controversial

del conjunto), Rubén Salguero y Jorge Martín (Catú).

La película de Enrique Juárez comienza con una minuciosa descripción de la miseria argentina, que yuxtapone especialmente imágenes de niños en condiciones de absoluta indigencia, encontrando en ellas la causa y justificación de la revuelta, resumida con imágenes de las barricadas, los incendios, los autos dados vueltas, que se entrelazan irónicamente con las palabras del secretario de gobierno Mario Díaz Colodrero, cuyo relato en *off* dice cosas como “está todo bajo control”, “se está conduciendo todo con moderación”, hay un “gran equilibrio entre la represión y la prevención para trabajar en



Fig. 1. Fotograma de *Ya es tiempo de violencia*. Enrique Juárez. 1969.



Fig. 2. Fotograma de Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación. Grupo Realizadores de Mayo. 1969.

paz” y “el resto del país está en absoluta calma”. Este contrapunto se replica como mecánica en todo el metraje, la no-correspondencia entre la banda de imágenes y la banda de sonido subraya el carácter contra-informacional del film. En el último tramo, la película cederá la autoridad textual al testimonio de un “compañero” para culminar en una imagen-emblema que acompaña todo el cine en torno al Cordobazo: la imagen del joven tirando piedras.

Por su parte, *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* ofrece una multiplicidad estilística en torno a los sucesos de mayo,

mayormente transida también por la ironía lograda a través de voces excesivamente suaves y tranquilas que contrastan con la violencia de las imágenes o el deliberado uso de la parodia y la animación. Este es el caso de la secuencia dirigida por Eliseo Subiela en la que, después de algunas imágenes de niños entre el fango y la basura, da paso a la preparación de una bomba molotov en un segmento cuya referencia obligada sería la de un programa de cocina, en el que una voz de cadencia dulce explica cómo se incorporan los ingredientes de la receta para dar lugar al explosivo, seguido de un didáctico instructivo sobre cómo arrojarla y direccio-

narla adecuadamente para que impacte solo en los objetivos deseados y no explote cerca de los compañeros u otros civiles. En este film, la secuencia de los caballos retrocediendo aparece recién en el último fragmento —el del director desaparecido Pablo Szir—, “Testimonio de un protagonista”, en el que un recuerdo real es “actuado” para ir desde el 3 de junio a los eventos del 29 de mayo. En este marco, se describe la historia de un peronista “que nunca se había metido demasiado”, pero que lo hace ese día histórico “porque no se aguantaba más”. El texto bordea el límite impreciso entre documental y ficción con acordes de suspenso para acompañar la barricada y melodía melancólica para seguir el “después”, cuando entra el ejército, dando paso al archivo de las barricadas, los autos, los caballos, los piedrazos, pues “a cascotazos limpios los hicimos recular; éramos invencibles”, como se explica.

Entre 1971 y 1972, el Grupo Cine Liberación (Fernando Solanas y Octavio Getino) filmó *Perón. Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* en Puerta de Hierro, Madrid, en la que el gral. Juan Domingo Perón se explaya largamente sobre política y estrategia. Antes de la larguísima exposición, la película comienza con una secuencia de montaje en la que aparece, para decirlo sucintamente, lo que se piensa como “pueblo peronista”. En este contexto, las imágenes del Cordobazo constituyen un suceso más, guiado por una suerte de “*pathos* peronista” entremezclado con imágenes de otros levantamientos y manifestaciones. Muy diferente es lo que hacen Solanas y Getino con *La hora de los hornos*. La versión de la primera parte estrenada en el Festival de Pesaro en 1968 cerraba con casi cuatro minutos dedicados a la figura de Ernesto “Che” Guevara. Primero, las “sesiones” de los fotógrafos sobre la camilla donde el líder yace muerto en Bolivia, y luego simplemente su rostro en un plano fijo que ocupa el minuto y medio final. Sin embargo, cuando en 1973 se respira un clima más propicio para exhibir el film

a un público más amplio, los directores deciden cambiar esa secuencia por una de “imágenes peronistas” (Cámpora, Perón, Eva) entre las que se intercalan las secuencias del Cordobazo, inscribiendo especialmente la de los caballos retrocediendo en la lucha de liberación peronista. Los tambores rítmicos y los carteles que aparecen intempestivamente completan el entramado. El *Pathosformel* Cordobazo diluye las diferencias entre sectores más o menos alienados con el peronismo para hacer hincapié en la fuerza histórica del movimiento.

Resulta imprescindible consignar dos ficciones de la época: *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972) y *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973). Las dos hacen aparecer el Cordobazo tanto para subrayar la fuerza de la juventud como para explicar el hartazgo frente a los abusos sucesivos de la derecha y la represión, aun en contextos diversos como el de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez en junio de 1956 o la vida de un dirigente sindical desde los años sesenta hasta su devenir burócrata a principios de los setenta. El recurso al material de archivo sobre el Cordobazo llega en *Operación masacre* hacia el final del film: uno de los sobrevivientes de la masacre, Julio Troxler —aquel que se levanta espectral del basural al inicio del film— se pregunta “¿Qué significaba ser peronista?”. En este marco, aparece la secuencia conocida sobre los sucesos de Córdoba. Mientras se ve el segmento de los caballos retrocediendo, la voz en *off* vuelve sobre la representación de los vencedores y vencidos: “*Por primera vez hicimos retroceder a los verdugos, por primera vez hicimos temblar al enemigo que empezó a buscar acuerdos imposibles entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta*”.

En *Los Traidores*, por su parte, desde la enunciación de un marxismo antiperonista, el archivo sobre el Cordobazo aparece en la segunda mitad del film, en un momento particular del derrotero del sindicalista: cuando ya planea su retiro



Fig. 3. Fotograma de *Los traidores*.
Raymundo Gleyzer. 1973.

y un criadero de pollos. “No voy a estar toda la vida en el sindicato”, dice, pues “un dirigente debe saber retirarse a tiempo”. Allí el film da paso a un montaje de los sucesos del 29 (concentración, manifestaciones, barricada, caballos) acompañados de la conocida *Marcha de la bronca*, popular canción de protesta lanzada en 1970 por el dúo argentino Pedro y Pablo, sobre el hartazgo y la resistencia.

Una hibridación compleja entre ficción y documental llega con *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972*, que, como bien explican Mariano Mestman y Fernando Martín Peña en su artículo “Una imagen recurrente”, es uno de los films menos vistos y analizados y acaso uno de los más osados narrativa y estéticamente. El film fue realizado por un grupo de directores -Diego Eijo (h), Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega- alineados con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) de la ciudad de La Plata en 1973. Allí, la cita al Cordobazo tiene dos apariciones muy diferentes. Una más convencional hacia el final del film en una secuencia en la que las imágenes de Córdoba se entrelazan con otras formas de insurgencia,

desde la guerra de Vietnam al Chile de Salvador Allende, acompañado de un *locus* musical muy transitado —el Himno nacional argentino—, y terminando en un lugar no menos evocado, los puños en alto. Sin embargo, hay una alusión mucho más estilizada en el primer tercio del film. La película abre con una “Ezeiza tomada”, tal como rezan las pintadas en las paredes el 25 de mayo de 1973, cuando Héctor Cámpora asume la presidencia de la república. Las banderas militantes se acumulan. Sucesos de represión policial en todo el mundo se suceden. Luego, una representación ficcional del secuestro de un hombre, la requisa de su casa y el hostigamiento a su esposa e hija. Un cartel sobre fondo negro anticipa una escena de tortura: “Oíd, mortales, el grito sagrado” / “Libertad, libertad, libertad” (en una tipografía cada vez más grande). Un cartel que dice “De pronto” da paso a una de las imágenes más emblemáticas del cine soviético durante la década de 1920: las botas del ejército ruso descienden disparando por las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein, pero se intercalan con cuadros fijos de la represión policial o militar en distintos contextos, pero especialmente algunas que se identifican claramente con las barricadas y la resistencia durante el Cordobazo. El efecto de

70



Fig. 4. Fotograma de *Informes y testimonios*.
La tortura política en Argentina 1966-1972.

los cosacos bajando y arrasando con la población tiene un extraño efecto sobre las imágenes de resistencia del pueblo cordobés. Incluso, podría decirse, hasta es controversial que no se vean los caballos retrocediendo, imagen que aloja los bríos de la revolución. Sin embargo, es innegable la potencia política de la comparación entre un ejército brutal y la policía represora, ambos atacando a la población civil. No obstante, lo más excepcional de este segmento no es la aparición del ejército ruso arrasando contra la población cordobesa, sino los pocos segundos en los que pueden verse mujeres durante la resistencia, imagen faltante en prácticamente todo el cine político y militante, cuando no era así ni en las manifestaciones ni en la vida sindical.

La producción en el exilio podría verse representada con la larga entrevista que hace Jorge Cedrón (bajo el seudónimo de Julián Calinki) en 1978 a Mario Firmenich. *Resistir* es el resultado de este trabajo en el que el líder de Montoneros narra la historia del peronismo y de la organización. Los sucesos del Cordobazo con su *pathos* revolucionario se entraman especialmente para abordar el enfrentamiento a la burocracia sindical peronista. El relato en *off* vuelve sobre el motivo icono-cinematográfico del verdugo: “Retrocedieron los verdugos, los enemigos temblaron. Por primera vez en cuarenta años las balas empezaron a alcanzar a los torturadores del pueblo, a los jefes de la represión”.

Abandonando el cine político militante, podría consignarse en este archivo posible un film contemporáneo que pretende recuperar especialmente la labor de fotógrafos y camarógrafos de la ciudad de Córdoba durante los eventos de 1969, a quienes se deben la mayoría de sus imágenes. En *El Cordobazo en una imagen* de Antonio Muñoz (2015), se recogen las voces de quienes se consideran los “verdaderos protagonistas”, quienes, con más o menos compromiso político orgánico, fotografiaron y filmaron los eventos más relevantes de la gesta. En este

documental, el material de archivo —poco o nada conocido— está supeditado al de viejos fotógrafos que contrastan sus recuerdos con las imágenes disponibles, con diarios antiguos y negativos de archivos personales. Recorren los lugares de los hechos —el ex barrio Clínicas, el barrio Güemes, la Plaza Vélez Sarsfield, el boulevard San Juan, la esquina de General Paz y La Rioja— en una reafirmación performativa de la evocación. Algunos impactos resuenan en los fotógrafos —los ruidos, la transformación del barrio, la participación de los vecinos que “tiraban cosas para prender las barricadas”, la resonancia de las luchas históricas como el mayo francés o la China de Mao— que construyen sus genealogías del recuerdo, cuyo origen es La noche de los bastones largos¹⁵. Y todos estos eventos protagonizados por revolucionarios anónimos y jóvenes que despiertan a la política después de la muerte de Máximo Mena¹⁶, cuyos rostros se mezclan con los de los líderes Agustín Tosco, Atilio López o Elpidio Torre que multiplicaban los debates sobre el paro y la movilización.

4. ARCHIVO DE COLECCIÓN O COLECCIÓN DE ARCHIVOS

El trabajo con archivos es una de las estrategias historiográficas más frecuentes y cuyo uso puede ir de lo más convencional a lo más experimental. Los films aludidos oscilan entre estos polos, pues el archivo en sí cuestiona la idea modernista de totalización y puede constituir un dispositivo medial entre experiencia histórica y realidad artística. Para pensar teóricamente el problema, pueden evaluarse al menos dos perspectivas en la clave de pensamiento de un autor que mucho tiene para decir sobre la acumulación y el archivo: Walter Benjamin. En primer lugar, la que surge a partir de la idea de “anarchivismo”, propuesta frecuentemente por autores contemporáneos que encuentran cierto agotamiento o incluso inexactitud en la noción de “archivo”; en segundo lugar, la de “colección”.

Para pensar la cuestión del anachivismo, las referencias obligadas son *Calle de mano única* (1928), donde aparece por parte de Benjamin la emergencia de una escritura que señala el fin de las formas tradicionales y, además, testimonia el viraje a una pasión por los artistas soviéticos y la inclinación a la crítica política; y el *Libro de los Pasajes* como un sistema de ficheros¹⁷ que proponen generar conocimiento estableciendo una relación tensionada con el archivo. El anachivismo referiría, entonces, a una forma que va contra el orden reclamado por los archivos históricos y que altera radicalmente los sistemas normalizados. Esto se ha visto plasmado en la referencia a algunos de los films, especialmente aquellos en los que la secuencia del Cordobazo no ilustra un suceso, sino que reactiva una experiencia política.

A fin de aproximar la cuestión del coleccionismo en Benjamin, hay que tener en cuenta que en Benjamin establece una relación con la memoria involuntaria, donde el recuerdo es una experiencia azarosa que no se organiza en función de taxonomías precisas. En su propia práctica, es posible afirmar que Benjamin es más un coleccionista que un archivista aunque haya articulado elementos fundamentales para el pensamiento sobre el archivo, que, finalmente, implica “orden, eficiencia, integridad y objetividad” como “principios de trabajo”¹⁸. El principio arcóntico de las colecciones benjaminianas desajusta cualquier referencia a la catalogación convencional, desafiando la procedencia y el registro sistemático.

Tal vez estas dos perspectivas se encuentren en el ineludible ensayo de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”¹⁹ en el que Benjamin despliega una crítica de la historia cultural socialdemócrata y la historia hegemónica. Allí, el coleccionista es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. La serie de fragmentos colectados no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos

a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. La colección comienza por un acontecimiento improgramado, pero se convierte en un programa. Así, “coleccionista” deviene el nombre de un artista-historiador porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por una multiplicidad de resplandores. No se trata de una contemplación del pasado, sino de un salvataje que hace que la época salte por fuera de la continuidad histórica, imagen eterna del pasado y no —como la historia materialista que Benjamin quiere— una experiencia unida a él.

A la luz de perspectivas contemporáneas que lo piensan más como un espacio de debate sobre la historia que un repositorio, el archivo parece constituir un dispositivo adecuado para volver posible una representación del pasado por fuera de las cronologías, capaz de capturar motivos que interpelan el presente. Es, posiblemente, lo que ocurre con la transitada secuencia sobre los sucesos de Córdoba, un material de archivo que, además de un hito a partir del cual pensar el gesto de sublevación, es una interpelación a abandonar el adormecimiento frente a la opresión.

En el texto sobre Fuchs, Benjamin detecta los atributos de una sensibilidad ligada a un *pathos* específico, unos atributos que convierten al coleccionista en un individuo perteneciente a las minorías más excéntricas y complejas de la sociedad. Su mayor preocupación está en la relación del coleccionismo con la memoria y la recuperación de la historia, pues el coleccionista es un “adivino del destino” y detrás de su conducta se esconde la obsesión por objectualizar el legado del pasado: “Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad y figura bajo la extraña categoría de la compleción”²⁰.

El artista-historiador, al ver aquello que ningún contemporáneo ve todavía, advierte su propio presente a partir de la introducción de una diferencia de tiempos. El porvenir debe hacer justicia a aquello que no ha sido escrito. Aquellos que no han dejado huellas, los vencidos de la historia, los obturados de las recensiones historiográficas, deben ser redimidos en una “acción por-venir [que] será entonces del orden de la venganza”²¹. Si hay una política benjaminiana, es la que se deduce de su filosofía de la historia, cuya concepción fundamental es la de la tradición como discontinuidad y la colección como redención de sus restos. Jean-Louis Déotte sugiere, entonces, que es posible pensar el arte de la contemporaneidad como una estética de la desaparición, es decir, “de escritura de aquello que no ha sido jamás escrito, de denominación para aquello que jamás ha sido nombrado, de

desarrollo en fin de esta placa fotosensible que es la historia”²².

Pensada en estos términos, la arqueología deviene una apuesta política que estalla contra el tiempo continuo de los relojes y las historiografías convencionales que el archivo intenta desajustar. Las obras fílmicas como las referidas son dependientes de las épocas de la percepción, determinadas ellas mismas por la temporalidad específica de los aparatos que mantienen una cierta relación con la ley. A partir de los principios de una arqueología que se sostiene sobre el discontinuismo y un desplazamiento desde el pasado a la actualidad, esto permite distinguir una arqueología de los gestos de revuelta en la que buscar la potencia espectral de los caídos y a partir de la cual pensar su redención contra esos verdugos que nunca quedan del todo atrás.

NOTAS

¹REVEL, Judith. *El vocabulario de Foucault*. Buenos Aires: Atuel, 2008, pág. 16.

²En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault concibe su práctica como una arqueología del saber, es decir, una disciplina que se ocupa del conocimiento en tanto *episteme*, es decir, un ámbito en el cual los conocimientos son abordados sin referencia a un valor racional u objetivo, sino una consideración del saber histórico como la pregunta por las condiciones históricas de posibilidad del saber.

³REVEL, Judith. *El vocabulario...* Op. cit., pág. 17.

⁴FOUCAULT, Michel. “La vie des hommes infâmes”. En: *Dits et écrits 1954-1988*. Tomo III 1976-1979. París: Gallimard, 1988, pág. 198.

⁵REVEL, Judith. *El vocabulario...* Op. cit., pág. 17.

⁶Ibidem, pág. 18.

⁷Ibid.

⁸En efecto, el desplazamiento hacia el concepto de “genealogía” en Foucault a principios de los años 1970 señala, precisamente, la insistencia en una legibilidad de las discursividades que está siempre orientada al presente del propio discurso. “De ahí, la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera y en lo que pasa por no tener historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, pág. 12.

⁹En *Nietzsche, la genealogía, la historia*, originalmente publicado en 1971, Foucault analiza los usos en Nietzsche de la palabra *Ursprung* y de términos como *Entstehung* (emergencia), *Herkunft* (procedencia), *Abkunft* (origen, estirpe), *Geburt* (nacimiento). “*Herkunft*: es el tronco, la procedencia; es la vieja pertenencia a un grupo —el de la sangre, el de la tradición, el que se orea entre los de una misma nobleza o una misma bajeza—. A menudo el análisis de la *Herkunft* hace intervenir la raza o el tipo social”. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche...* Op.cit., pág. 25. “*Entstehung* designa más bien la *emergencia*, el punto de surgimiento. Es el principio y la ley singular de una aparición”. Ibidem, pág. 33.

¹⁰FOUCAULT, Michel. *Nietzsche...* Op. cit., pág. 19.

¹¹Ibidem, pág. 171.

¹²Resultan fundamentales para cualquier acercamiento a la cuestión los siguientes artículos: LUSNICH, Ana Laura. “La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo”. Conferencia leída en el VI Congreso del CEISAL. Independencias – Dependencias – Interdependencias. Tolouse: Francia, 30 de junio al 3 de julio, 2010; MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando Martín. “Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política”. *Film-Historia On line. Revista de Historia y Cine desde 1991* (Barcelona), 3 (2002). <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12453>. [Fecha de acceso: 08/10/2019].

¹³BARON, Jaimie. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres: Routledge, 2013.

¹⁴MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando Martín. “Una imagen recurrente”... Op. cit., pág. 25.

¹⁵Violando la autonomía institucional, la policía entra a cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires mientras están ocupadas por profesores, estudiantes y graduados el 29 de julio de 1966.

¹⁶Máximo Mena fue un obrero de filiación radical del sindicato de mecánicos SMATA (CGT), asesinado durante las primeras horas de la huelga general propuesta para el 29 de mayo. Su asesinato fue una de las causas que desencadenó el “Cordobazo”.

¹⁷TELLO, Andrés. “El anachivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia”. *Aufklärung. Revista de Filosofía* (Brasil), 2 (2016), pág. 1.

¹⁸WIZISLA, Erdmut. “Prólogo”. En: *Archivos de Walter Benjamin: fotografías, textos y dibujos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010, pág. 18.

¹⁹Fuchs fue coleccionista y fundador de un archivo para la historia de la caricatura, el arte erótico y el cuadro de costumbres. Su figura evoca la inquietud sobre la historia dialéctica. En ese texto de Benjamin, aparece la vocación de redención que tiene todo su proyecto filosófico tardío, pues para él la imagen del pasado es de algún modo irrecuperable frente a la permanente amenaza de olvido.

²⁰BENJAMIN, Walter. “París, capital del siglo XIX”. En: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, pág. 223.

²¹DÉOTTE, Jean-Louis. “Fuchs, l’artiste est un collectionneur”. En: *L’homme de verre. Esthétiques benjaminienes*. París: L’Harmattan, 1998, pág. 39.

²²Ibidem.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ARCHIVOS DEL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO REVISADOS POR SUS AUTORES

THE ARCHIVES OF THE LATIN AMERICAN MILITANT CINEMA REVIEWED BY THEIR AUTHORS

Resumen

Los abordajes recientes llevados a cabo por Fernando Solanas y Patricio Guzmán de sus propios archivos, realizados en el marco del cine militante, persiguen la posibilidad de hallar allí los puntos ciegos no vistos en el pasado. También exploran su capacidad para convocar el pasado con el fin de inaugurar nuevas lecturas desde la actualidad. En el artículo se indaga la doble búsqueda de estos documentales: encontrar las estrategias de legibilidad que aseguren la recomposición de la historicidad del archivo.

Palabras clave

Archivo, Cine militante, Historia, Memoria.

Mariano Veliz

Universidad de Buenos Aires-Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las carreras de Letras y Artes de la misma institución. Autor del libro *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo* (Prometeo, Buenos Aires, 2019) y compilador de *Cines latinoamericanos y transición democrática* (Prometeo, Buenos Aires, 2019).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 31/V/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 29/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

The recent approaches made by Fernando Solanas and Patricio Guzmán from their own archives, carried out within the framework of militant cinema, seek the possibility of finding there some blind spots not seen in the past. They also explore their ability to summon the past in order to inaugurate new readings from the present. In this article, we study the double search of this documentaries: find the readability strategies that ensure the recomposition of the historicity of the archive.

Key words

Archive, Cinema, Memory, Militant History.

ARCHIVOS DEL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO REVISADOS POR SUS AUTORES

1. INTRODUCCIÓN¹

Las recuperaciones del cine militante latinoamericano de las décadas del sesenta y del setenta operadas tanto en trabajos críticos e historiográficos como en la producción audiovisual contemporánea experimentan una torsión en los dos casos a analizar aquí: tanto en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) como en *El legado estratégico de Juan Perón* (Fernando Solanas, 2016) sus realizadores se abocan a revisar sus propios documentales de los años setenta (las tres partes de *La batalla de Chile* (1974-1979) y *La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), respectivamente) para evaluar su potencialidad para intervenir sobre el presente y el futuro. Sin embargo, ambos llevan adelante trabajos sobre el archivo que parten de diversas premisas y buscan finalidades igualmente divergentes. El estudio de estas intervenciones debe partir del contexto del giro al archivo en el arte conceptualizado por Hal Foster y de los abordajes de Jacques Derrida y de Georges Didi-Huberman acerca de las estrategias de legibilidad del archivo. A su vez, los acercamientos propuestos desde América Latina

para examinar las apropiaciones del arte militante desde la contemporaneidad (como los sostenidos por Suely Rolnik, Andrea Giunta o Nelly Richard) aportan una lectura ineludible para pensar la dimensión histórica, política y cultural de estas revisiones del propio archivo.

77

2. ARCHIVOS DEL CINE MILITANTE

La producción cultural latinoamericana de fines del siglo XX y comienzos del XXI pone en evidencia un interés sostenido por las prácticas poético-políticas realizadas en la región durante las décadas del sesenta y del setenta. En “Furor de archivo”, Suely Rolnik interroga esta atracción por las manifestaciones artísticas que llevaron a cabo una crítica radical del arte como institución y de la estructura política y social. En su argumentación, dado que la irrupción de la violencia institucional encarnada por los golpes de Estado implicó la suspensión de estas prácticas, o su desplazamiento a los lugares de exilio, solo en los procesos de los respectivos retornos democráticos, e incluso en ocasiones algunas décadas más tarde, fue posible la emergencia de dos factores claves que propiciaron la recuperación de aquellas corrientes del arte latinoamericano:

por un lado, la reanudación colectiva de la vida pensante que había sido interrumpida por el trauma²; por otro, la imposición del capitalismo financiero a escala global que rediseñó el mapa social y condujo a la emergencia de nuevas formas de elaborar el vínculo entre arte y política³. En ese contexto histórico fue posible fomentar la reaparición del legado de estas manifestaciones poético-políticas para interrogar su vigencia.

Este rescate, sin embargo, resulta asediado por el riesgo de convertir el arte disruptivo del pasado en una mercancía exhibida en el mercado globalizado. En este sentido, resulta imprescindible explicitar la divergencia entre las formas de circulación que tenían aquellas prácticas y las de ciertas revisiones actuales. Joaquín Barriendos se pregunta al respecto

“¿Hasta qué punto es posible retrotraer el contenido de una obra de arte (la cual consistió precisamente en interferir en el contexto de su época) desde su ‘momento histórico’ hasta el presente y hasta qué punto es deseable disociarlo, al mismo tiempo, de las condiciones que determinan su nuevo emplazamiento?”⁴.

En algunos casos las estrategias originarias de difusión, definidas por la clandestinidad o la ubicación periférica, devienen participantes de los circuitos de exhibición hegemónicos e inscriben aquellas obras en el centro del canon, corriendo el peligro de hacerlas perder su radicalidad política y su carácter anti-institucional. Frente a esta eventualidad, ciertas recuperaciones exploran la posibilidad de encuadrar estas reapropiaciones en nuevos circuitos alternativos, cuestionadores del campo oficial del arte y la política.

En la reemergencia de estas manifestaciones políticas y artísticas se produce un desplazamiento relevante de sus estrategias de lectura del pasado: si en las obras de las décadas del sesenta y del setenta la clave de inteligibilidad de la historia se encontraba en un pasado vinculado con la conquista, la dependencia y los

modelos socioeconómicos implementados por las élites, en la clausura del siglo XX y en los comienzos del XXI el interés se centra en la historia reciente de las mencionadas décadas. Allí se cifra la posibilidad de asignar inteligibilidad a los procesos históricos en América Latina⁵. Por este motivo, las prácticas poético-políticas previas a la serie de golpes de Estado ocurridos en la región se convierten en un repositorio desde el que es posible proponer reescrituras de la historia.

En ese contexto se inscriben las primeras producciones cinematográficas de Fernando Solanas (1936) y Patricio Guzmán (1941). Ambos formaron parte de la generación de cineastas en los que se superponía la figura del militante a la del artista. Se trata de realizadores que proponían un cine de instrumentación política destinado a incidir sobre la praxis social y la arena política⁶. En ese marco compartido, sus documentales obtuvieron repercusiones de diverso alcance. Solanas recibió una notoria atención a través de la recepción internacional de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación [GCL], codirigida con Octavio Getino, 1968)⁷. Por el contrario, la circulación de *El primer año* (Guzmán, 1972), dedicado a analizar el comienzo del gobierno de la Unidad Popular, resultó más errática⁸. Sin embargo, ambos cineastas coinciden en la voluntad de recuperar sus propios archivos (las entrevistas a Perón en un caso, *La batalla de Chile* en el otro) para gestar intervenciones sobre el pasado que repercutan sobre el presente y el futuro. En estas revisiones irrumpe tanto la necesidad de propiciar la apertura del archivo a las nuevas generaciones como la decisión de releer la historia y fomentar diferentes reescrituras del pasado.

Sus intervenciones afectan la autoridad que regula el funcionamiento inicial del archivo. En *Mal de archivo* (1995), Jacques Derrida precisa que la capacidad de significación del archivo depende de la autoridad hermenéutica que lo

haya instituido. Esta autoridad es la responsable de imponer un “principio de consignación” que “*tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal*”⁹. La autoridad que organiza el archivo es la que establece no solo su funcionamiento, sino también el marco en el que encuentra su sentido. La posibilidad de remoción de esa autoridad requiere una intervención activa sobre su propia construcción. En el caso de los documentales realizados por Solanas y Guzmán no se trata de intervenir sobre un archivo ajeno, sino sobre el propio para reevaluar allí lo dicho y lo escuchado, lo visto y lo mostrado, pero también lo ignorado y lo inaudible. Así, tanto *Chile, la memoria obstinada* como *El legado estratégico de Juan Perón* se articulan como ejercicios de reescritura de la historia que ponen en escena relecturas del propio archivo en función de las preocupaciones del presente y su apertura hacia el futuro¹⁰.

Esta puesta en crisis de la propia autoridad hermenéutica inaugura la posibilidad de abrir el archivo, considerado un umbral que tensiona múltiples temporalidades. En esta dirección, como puntualiza Eduardo Russo, el archivo cinematográfico se inscribe en dos regímenes temporales simultáneos: por un lado, el presente de la proyección/recepción; por otro, “*esa aparición es paralela al contacto visual con un pasado mediante la función evocadora de esa imagen y las circunstancias de lo que ha quedado registrado por la cámara*”¹¹. En este repliegue de temporalidades, el archivo no se limita a ser un arca que comunica y disocia pasado y presente, sino que también se enlaza con el futuro. En “Archive as Aspiration” Arjun Appadurai¹² sostiene que el archivo funciona como una aspiración más que como una recolección. En él se lleva a cabo un combate por los futuros sentidos de la historia y se instaura un anticipo de la memoria colectiva. Por este motivo, a Appadurai le interesan los contra-archivos como

ejercicios productores de memorias alternativas a las dominantes. En este sentido, las intervenciones sobre el archivo operadas por Solanas y Guzmán deben pensarse en esa temporalidad conflictiva en la que se imbrican el pasado, el presente y el futuro.

Estas revisiones del archivo requieren el quiebre de cualquier noción de transparencia de la significación. La aceptación de las imágenes de archivo como fuentes historiográficas plenas e incuestionables debe ser puesta en duda¹³. Por el contrario, la aproximación al archivo debe interrogar cuáles son las estrategias a través de las cuales resulta posible la asignación de sentido. Andrea Giunta¹⁴ subraya la necesidad de revisar las políticas de conocimiento desde las que se producen los abordajes del archivo. Por este motivo, conviene sospechar de la comprensión de los documentos como expresiones directas de la verdad de los hechos. El archivo se convierte en legible a través de las operaciones realizadas por las diversas autoridades que instituyen y destituyen sus formas de funcionamiento. Por este motivo, la nueva apertura del archivo requiere el establecimiento de una pregunta acerca de cómo promover su lectura y su producción de sentido para el presente. Georges Didi-Huberman¹⁵ propone posicionar al montaje como una estrategia capaz de desmantelar las historias oficiales y de inaugurar nuevas formas de lectura del pasado. Dado que los archivos no tienen una legibilidad histórica intrínseca, resulta necesario articular esa legibilidad. El nuevo montaje del archivo supone así su recontextualización y la posibilidad de incorporar la temporalidad conflictiva de los procesos históricos. Un desafío semejante es el emprendido por Solanas y Guzmán con sus intervenciones sobre sus propios archivos.

3. EL ARCHIVO CONGELADO

En *El legado estratégico de Juan Perón*, Fernando Solanas revisa las entrevistas que sos-

tuvo, como integrante del GCL, con el líder justicialista en Puerta de Hierro en 1971. Octavio Getino también reconstruye, en “Memoria sobre los documentales históricos con Perón”¹⁶, estos encuentros. Allí explicita que debido a que durante los años de proscripción los únicos medios a través de los cuales había llegado su palabra habían sido breves mensajes escritos y cintas grabadas, la posibilidad de acceder a su imagen y su palabra sincronizadas promovía un efecto que autenticaba la validez de su discurso. Dado que las entrevistas se concibieron con sentido militante, las preguntas realizadas por Solanas y Getino se configuran como gestos habilitadores de la palabra del entrevistado¹⁷. Los dos reportajes se estructuran a partir de una clara voluntad de transparencia comunicativa y se ponen al servicio de la transmisión eficaz del mensaje de Perón, concebido como la exclusiva voz de autoridad.

En 2016, Solanas decide volver sobre ese archivo. Para ello, recorre, con un grupo de jóvenes militantes de su agrupación política y estudiantes de cine, la quinta de San Vicente que Perón y Evita solían frecuentar. Allí funciona el “Museo Histórico 17 de octubre” en el que se encuentran archivos fotográficos vinculados con la historia del movimiento peronista y el Mausoleo donde se halla el cadáver de Perón. Ese es el espacio elegido para el ejercicio de reminiscencia de las entrevistas con Perón, pero también el ámbito en el que se produce la transmisión a los jóvenes del legado del líder. Esta transmisión se organiza a partir de una doble convicción: por un lado, que este testamento continúa vigente; por otro, que es necesario rescatarlo de las apropiaciones ocurridas a lo largo de los más de cuarenta años transcurridos desde su muerte. Ante la peligrosa eficacia de estas usurpaciones, Solanas se aboca a revisar su archivo no tanto para recuperar el pasado sino, en la senda de la comprensión del archivo propuesta

por Appadurai, para configurar una propuesta aspiracional: componer un legado que colabore con la fijación de futuras memorias.

Si en las entrevistas de 1971 el trasvasamiento generacional constituye un núcleo relevante de la reflexión política de Perón, en el documental de Solanas la relación entre generaciones resulta igualmente significativa. En los reportajes, si bien los jóvenes integrantes del GCL, posicionados como representantes de la juventud argentina, asisten a la palabra del líder en silencio, sus preguntas forman parte de la estructura argumentativa y orientan, aunque sea retóricamente, las palabras del líder. En *El legado estratégico...* Solanas decide suprimir la palabra de los jóvenes que lo rodean y elaborar un monólogo que escuchan, silenciosos, estos espectadores anónimos: sin nombre, sin voz, sin participación, son meros receptores pasivos. En relación con las complejas modalidades del traspaso de legados entre generaciones, Lorena Verzero sostiene que por parte de quienes lo han forjado

“requiere la trasmisión de un relato y la asunción del riesgo de que sea reinterpretado y resignificado. Y, por parte de quienes lo reciben, demanda una actitud activa a partir de la cual se puedan elaborar las marcas del pasado y se pueda crear un relato otro, discontinuo y productivo”¹⁸.

La estrategia implementada por Solanas evita cualquier posible emergencia de lecturas disruptivas del testamento de Perón. Este gesto se asienta en la certeza de la existencia de una única forma válida de comprensión de su herencia política. La mudez programática de los jóvenes, quienes no pueden interrogar a su interlocutor, implica no solo un abuso de la credulidad, sino también la clausura de cualquier discusión acerca del funcionamiento del archivo. Solo la autoridad hermenéutica sancionada es capaz de asegurar su correcto sentido. El retorno al archivo se convierte en una forma de fijación, y no de apertura, de las posibles significaciones puestas en juego.

Si Perón es la figura de autoridad que sostiene la argumentación desplegada en las entrevistas, Solanas constituye la figura de autoridad en su propio documental. Esta autoridad deriva de su contacto directo (“*Mi relación con Perón comenzó en 1968...*”) evidenciado en los reportajes. Al apelar a este archivo, Solanas se constituye como sujeto de la experiencia y como depositario del legado dejado por el líder justicialista. El archivo funciona así como la fuente de la que depende la autoridad del cineasta. Por ese motivo, la revisión legitima su posición como garante de la autenticidad de su lectura del legado peronista. Su *voice over*, marcada por un contundente didactismo, es la encargada de anclar el sentido de las imágenes de archivo¹⁹ y de señalar la vigencia de las respuestas brindadas en las entrevistas.

Solanas lleva a cabo una serie de operaciones significativas sobre los archivos. Por un lado, acude al archivo como una ilustración de la información histórica que ofrece desde la *voice over* (fotos de la infancia de Perón, de sus viajes). El archivo es así posicionado como una fuente historiográfica transparente. Por otro, incluye el archivo sonoro y audiovisual de encuentros informales con Perón que no fueron utilizados en las entrevistas. De esta manera, se busca reforzar el efecto de contacto directo con el líder y la ligazón en la que se produce la transmisión del legado (el líder se queja, por ejemplo, de los dolores corporales que padece. Esta información no podía ser incluida dentro de los documentales, tanto por su irrelevancia política como por la posible aparición de una imagen debilitada de Perón). Finalmente, en relación con las entrevistas, Solanas decide suprimir o acortar ciertos segmentos. Entre las múltiples supresiones, algunas resultan particularmente notorias, como las alusiones a la lealtad y a las internas en el movimiento peronista, candentes en el contexto del rodaje. El diagnóstico acerca de la agonía del imperialismo también queda expulsado de la revisión de los archivos. Una extensa

reflexión sobre el futuro del movimiento peronista ante la ausencia de su líder es asimismo extirpada. El montaje operado por Solanas sobre su propio archivo implica una selección que destituye aquellos aspectos que no se quieren concebir como parte del legado. La opción se orienta al sostén de un Perón conveniente para el presente en el que Solanas inscribe su proyecto cinematográfico y político²⁰. En este sentido, en la clausura del documental, se sostiene que el principal legado de Perón fue haber sentado las bases de un proyecto emancipador que se debe actualizar. El realizador se propone llevar adelante esta actualización a través de la valoración de sus proyectos medioambientales, marginales o periféricos en las consideraciones habituales sobre las políticas peronistas. Solanas compone el retrato de un líder que suma, a la retórica latinoamericanista y antiimperialista de los años setenta, un anticipo de los dilemas derivados de la devastación de los recursos naturales extremada en la contemporaneidad. Resulta ineludible la vinculación de esta recuperación con la producción cinematográfica de Solanas en los últimos años: en *Tierra sublevada: oro impuro* (2009) se ocupa de explorar las consecuencias de la megaminería en la Argentina y su imbricación en la vasta historia del colonialismo; en *Tierra sublevada: oro negro* (2011), indaga en los permisos de explotación gasífera y petrolera que se implementaron en la Argentina en los últimos años; en *La guerra del fracking* (2018) estudia la expansión de esta práctica contaminante dedicada a explotar yacimientos de combustibles no convencionales; en *Viaje a los pueblos fumigados* (2018) escruta las consecuencias sociales y sanitarias de la instauración del modelo transgénico con agrotóxicos en regiones arrasadas por la industria agrícola. Esta dedicación a las políticas medioambientalistas también articula una parte considerable de su acción política: en su rol de Senador de la Nación (en el período 2013-2019) presentó diversos proyectos como la creación de una Reserva Natural Urbana del Palomar o la derogación de

la Ley de Residuos Peligrosos (2019). En este orden de preocupaciones, en el año 2002 fundó el Movimiento por la recuperación de la energía nacional orientadora (Moreno) y fue Presidente de la Comisión de Energía y Combustibles de la Cámara de Diputados entre 2010 y 2011.

En “El archivo arde”, Didi-Huberman plantea una advertencia²¹: hay que cuidarse de equiparar el archivo del que disponemos con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja solo unos restos. Si lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado, hace falta interrogar si los agujeros no son el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, de destrucciones o agresiones intencionales. Solanas desconoce este peligro y se dedica a domesticar el pasado y congelar el archivo. El pasado no es posicionado como un campo de batalla del que pueden elaborarse distintas interpretaciones, sino como un espacio de certezas que pueden conocerse a través de la palabra autorizada del cineasta. El archivo puede contemplarse, como lo hace Solanas, en un monitor que revela la verdad de la historia. El pasado convocado parece poder ser recuperado con un simple acto de voluntad y de rememoración. Solanas repite los gestos de Perón en las entrevistas: se rodea de jóvenes, habla con autoridad, funciona como un guía por los espacios que se recorren. Sin embargo, el líder político luchaba, desde el exilio, por la recuperación del poder en la Argentina. Solanas combate, a través de su documental, contra quienes proponen formas alternativas de apropiarse del legado de Perón. Por eso, apela al archivo para congelarlo; lo arroja hacia el porvenir, pero desprendido de su conflictividad; lo exhibe ante los jóvenes, si aceptan ser espectadores mudos de su lección de historia.

4. EL ARCHIVO QUEMA

En 1996, en el marco de la transición democrática, Patricio Guzmán decidió regresar a Chile con un proyecto cinematográfico que consti-

tuía, al mismo tiempo, un acto político y de memoria: proyectar por primera vez en su país *La batalla de Chile*, el aclamado documental que había concluido durante su exilio²². *Chile, la memoria obstinada* surge en ese contexto de retorno a través de la percepción del contraste existente entre 1973 y su presente. Allí, Guzmán construye una lectura no oficial de la historia habilitada por la visión de *La batalla de Chile*. Su película funciona como un operador de memoria, un activador de relatos sobre el pasado. Nelly Richard señala al respecto que el rodaje de 1996 se instaura como generador de una memoria doblemente detenida: por el final trunco de la Unidad Popular y por la censura ejercida sobre *La batalla de Chile*. Ante esa memoria suspendida, su propuesta:

“organiza un trance múltiple entre conocer (haber sido, en el caso del autor y de sus personajes, sujetos directos de la experiencia retratada filmicamente), desconocer (el ocultamiento de la memoria y la confiscación del recuerdo durante la transición que invisibilizó el recuerdo) y reconocer (volver a encontrarse, actores y espectadores, con las partículas rebeldes de la memoria que salen a flote cuando se rompe la censura que las sofocaba)”²³.

En esa búsqueda, *Chile, la memoria obstinada* se estructura en tres dimensiones: por un lado, se propicia la recuperación de la memoria de la violencia de la dictadura por parte de antiguos activistas filmados en *La batalla de Chile*; por otro, se promueven debates entre jóvenes que no vivieron directamente la experiencia histórica del golpe de Estado a través de la proyección del documental de los años setenta; finalmente, se opone el acontecimiento histórico del gobierno de la Unidad Popular al neoliberalismo hegemónico de los años noventa.

En primer lugar, la valoración de los testimonios de quienes formaron parte de la gesta de la Unidad Popular resulta un índice de la potencia de resistencia del archivo ante las políticas del consenso de la transición chilena. En los prime-

ros años del retorno democrático se había suprimido la figura del sobreviviente como portador de historia²⁴. En el vacío público producido por la ausencia de esas palabras, señala Peris Blanes:

“el film de Guzmán planteaba la necesidad de escuchar la palabra testimonial para hacer emerger una nueva memoria, más allá de la consensual. Una memoria que anunciaba, quizás, una nueva representación política que subrayara, y no borrara más, las líneas de continuidad entre el sistema de campos de concentración instaurado tras el golpe del 73 y los modos de exclusión del Chile de la post-dictadura”²⁵.

Guzmán, alejado del gesto sostenido por Solanas, delega la autoridad textual y argumentativa a estas voces no escuchadas por los discursos hegemónicos de la política chilena. Incluso su propia historia es reconstruida por los testimonios de quienes se vincularon con él durante su cautiverio²⁶. El documentalista se aboca a construir un documental performativo en el que se promueve un acto de memoria a través de la visión de *La batalla de Chile*. Los escoltas de Allende reactúan episodios de su pasado que habían sido registrados en 1973. A través de procedimientos como este, puntualiza Richard, Guzmán *“lleva a los personajes a construir sus propios montajes del recordar mediante asociaciones vividas entre pasado y presente”²⁷*. El pasado se configura así de manera participativa. Los recuerdos que emergen están atravesados por incertezas y vacilaciones. No se trata de la memoria plena recompuesta por Solanas, sino de una lacunaria e incompleta. El archivo requiere aquí un trabajo de reconstrucción y no de revelación.

La intervención sobre el archivo emprendida por Guzmán también se destina a inventariar las ausencias²⁸. El cineasta proyecta su film de los años setenta ante los defensores del Palacio presidencial para recuperar la memoria de los jóvenes desaparecidos durante el golpe de Estado. Las imágenes documentales, cinematográficas y fotográficas, se constituyen en el material a inte-

rogar para identificar a los desaparecidos. Allí se buscan los rostros y se intenta recomponer su nombre y su destino. La búsqueda de Guzmán se orienta así a interrogar la elocuencia de la imagen y a indagar en sus silencios y omisiones.

En segundo lugar, el cineasta decide proyectar *La batalla de Chile* frente a espectadores jóvenes. Según su relato, pidió permiso en cuarenta colegios y se encontró con rechazos sistemáticos²⁹. Finalmente, solo pudo registrar la proyección y el debate posterior entre estudiantes de la Universidad Católica, entre adolescentes de un colegio secundario y entre participantes de un taller de teatro. En su documental, a diferencia de lo que ocurre en el dirigido por Solanas, son los jóvenes quienes hablan y el realizador es quien escucha. Los jóvenes no se constituyen como receptores pasivos de la experiencia y la autoridad de Guzmán, sino como sujetos históricos que tienen sus propias perspectivas sobre los acontecimientos que se exploran. Son jóvenes que discuten sobre el pasado a través de una interrogación del archivo cinematográfico propuesto por el cineasta. *La batalla de Chile* no se posiciona como un espacio de autoridad, sino como un territorio de reflexión que colabora con los procesos de memoria emprendidos por los actores sociales. En esa búsqueda, Guzmán decide incluir puntos de vista discrepantes. Uno de los efectos de esta polifonía reside, como precisa Nelly Richard, en que la versión de la historia *“de la que se hace originalmente portadora La batalla de Chile, al ser discutida en sus enfoques y perspectivas por renovados públicos, deja de mantenerse cautiva de la única visión del pasado que modeló el autor”³⁰*. El cineasta abre su archivo a lecturas divergentes, al mismo tiempo que colabora con el trabajo de construcción de las memorias colectivas que quedaron silenciadas por la dictadura.

Finalmente, el documental dirigido por Guzmán se aboca a pensar las tensiones entre el pasado y el presente a través de una nueva revisión del

archivo. Con esa finalidad, asiste, después de veintitrés años, al Palacio de la Moneda y lo confronta con las imágenes registradas en *La batalla de Chile*. La reconstrucción operada sobre ese espacio hace que no queden huellas materiales del golpe de Estado y de la gestión previa de la Unidad Popular. Los vestigios de la violencia de la historia política chilena se reinscriben, sin embargo, a través de una serie de procedimientos como los enlaces de montaje que acercan en el tiempo al antiguo activista que mira por una ventana y la imagen de archivo que muestra la calle en el momento del golpe vista desde esa posición. También se fomenta una colisión temporal en el espacio público: una orquesta de músicos jóvenes interpreta el himno de la Unidad Popular, *Venceremos*, en las calles de Santiago. En esas calles, vacías ahora de las masas que las ocuparon durante la efervescencia militante del gobierno de Salvador Allende, se escucha esa melodía discrepante con el espacio regulado por el neoliberalismo. El pasado, así, no se configura en la forma de un archivo congelado, sino en la de un anti-monumento que descongela lo estático del pasado. Ese proceso de descongelamiento se lleva a cabo a través de un cuestionamiento sistemático de la imagen, del archivo, de su vinculación con lo histórico y de su función indicial. El archivo no es un revelador de verdades históricas, un repositorio de plenitudes pasadas. Al respecto, Georges Didi-Huberman sostiene que el archivo no deja ver o conocer un Absoluto, sino solo algunos de sus jirones. La verdad que aparece allí es siempre pasajera y requiere una construcción analítica para otorgar consistencia epistémica a estas esquirlas de saber. La interrogación del archivo operada por Guzmán permite acceder a aquello que todavía quema en el pasado, aquello que se resiste a las políticas de congelamiento. Por eso, como sugiere Didi-Huberman, es posible “soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo

*tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro”*³¹.

5. CONCLUSIONES

Las intervenciones sobre sus propios archivos emprendidas por Solanas y Guzmán están atravesadas por un cambio en la propia concepción de las imágenes. Si en la clausura de los años sesenta y los inicios de los setenta estas se cargaban de una potencia política revolucionaria y se las consideraba un elemento clave en la gestación de proyectos insurreccionales, en la contemporaneidad se produjo una serie de desplazamientos. *Chile, la memoria obstinada* permite contemplar uno de estos desvíos: el que conduce de la imagen como incentivo para la acción política a la imagen como elemento del imperativo de memoria y justicia después de los crímenes cometidos durante la dictadura pinochetista. La imagen colabora con la gestación de memorias desafiantes de las historias oficiales. *El legado estratégico de Juan Perón* pone en escena otra transformación: la que se dirige desde esa imagen favorecedora de la política revolucionaria enunciada por el líder justicialista a la imagen como cita de autoridad y validación de los proyectos político-cinematográficos de la actualidad.

Hal Foster propone pensar al arte de archivo como un puente trazado entre un pasado inacabado y un futuro reabierto³². La aceptación de esta capacidad supone, sin embargo, el desafío de aceptar reabrir el pasado, extraerlo del territorio de las certezas y los discursos de autoridad, para someterlo a las lecturas del presente y el porvenir. Ante la inminencia de esta apertura, Solanas decide congelar el archivo, clausurar las apropiaciones discrepantes y sentenciar la validez de su interpretación del pasado. Guzmán se aventura a revisar su archivo para mostrar que las cenizas del pasado siguen quemando el presente e inaugurando el futuro.

NOTAS

¹Equipo de investigación "Políticas del archivo en el audiovisual latinoamericano contemporáneo: regímenes escópicos y prácticas de lo audible en la conformación de sentidos históricos contemporáneos", PICT/Agencia, Programación científica 2017-2019, directora: Dra. Natalia Taccetta. Participante como miembro del equipo responsable. Radicado en el Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes.

²ROLNIK, Suely. "Furor de archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* (Bogotá), 18 y 19 (2008), pág. 20.

³Rolnik suma un tercer factor en su análisis del caso brasileño: la elección de Lula como Presidente en 2003. La llegada al poder de los gobiernos populistas, y sus políticas de memoria, podría replicarse como factor determinante en otros países latinoamericanos.

⁴BARRIENDOS, Joaquín. "(Bio)políticas de archivo: archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte". *Artecontexto* (Madrid), 24 (2009), pág. 17.

⁵VERZERO, Lorena. "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil". En: FELD, Claudia (Comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pág. 192.

⁶Entre la vasta y exhaustiva bibliografía que aborda el fenómeno del cine militante latinoamericano y las producciones de Guzmán y el Grupo Cine Liberación podrían mencionarse: BOLZONI, Francesco. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres, 1974; Cienastas chilenos. "Cineastas de la Unidad Popular. 'Manifiesto político: los cineastas chilenos y el gobierno popular'". En: VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2009, págs. 425-430; MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: del Litoral, 1998; SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1973; VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada ...* Op. cit. También debe tenerse en cuenta la producción académica sobre Grupo Cine Liberación de Tzvi Tal, Mariano Mestman, Ignacio Del Valle Dávila y sobre Patricio Guzmán de Fábio Monteiro, Ignacio Del Valle Dávila y María Luisa Ortega Gálvez entre muchos otros.

⁷MESTMAN, Mariano. "Postales del cine militante argentino en el mundo". *Kilómetro 111* (Buenos Aires), 2 (2001), págs. 21-45.

⁸RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, 2001, págs. 110-111.

⁹DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997, pág. 45.

¹⁰Podría considerarse como antecedente de esta revisión del propio archivo el emprendido por Eduardo Coutinho en *Cabra marcado para morir* (1984).

¹¹RUSSO, Eduardo. "La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine". En: RODRÍGUEZ, Alejandra (Comp.). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pág. 65.

¹²Appadurai, Arjun. "Archive and Aspiration". Disponible en <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>. [Fecha de acceso: 19/11/2019].

¹³En *Decile a Mario que no vuelva* (2007), Mario Handler opera una recuperación semejante sobre sus cortometrajes documentales *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965), *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Liber Arce* (1969). Su intervención resulta ilustrativa de una estrategia que posiciona al archivo como repositorio del pasado. El archivo se comprende así como un material que le asigna al documental la contundencia probatoria del documento.

¹⁴GIUNTA, Andrea. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago: Palinodia, 2010, pág. 63.

¹⁵DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

¹⁶GETINO, Octavio. "La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder: memorias sobre los documentales históricos de Perú". *Desmemoria* (Buenos Aires), 8 (1995), págs. 24-48.

¹⁷MESTMAN, Mariano. "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista". En: SARTORA, Josefina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007, pág. 54.

¹⁸VERZERO, Lorena. "Estrategias para crear el mundo...", Op. cit., pág. 183.

¹⁹Los archivos consultados para el documental fueron: Archivo João Goulart, Instituto Nacional Juan Domingo Perón, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Diario Crónica, Museo Evita, Archivo Fernando E. Solanas, Archivo Leonardo Favio y el Archivo General de la Nación.

²⁰En el comienzo del documental, al mencionar las apropiaciones negativas padecidas por el legado de Perón, Solanas introduce material de archivo de funcionarios de las gestiones presidenciales de Carlos Menem, Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. Sobre esas imágenes se pregunta “¿Hasta dónde seguirán las imposturas? ¿No deberían pedirle perdón al pueblo argentino y a Perón por haberlos traicionado tanto?” Más allá del no señalamiento de las notorias diferencias existentes entre los proyectos políticos de estos tres ex presidentes, debe mencionarse que en la actualidad Solanas forma parte del Frente de Todos junto con Cristina Fernández. Cabe recordar que Solanas fue electo Senador de la Nación en 2013 como integrante de la Alianza UNEN.

²¹DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archiv brennt”. En: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos, 2007, págs. 7-32. Traducción de Juan Antonio Ennis para la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata.

²²Guzmán concluyó la elaboración y el montaje de *La batalla de Chile* con Pedro Chaskell en Cuba entre 1974 y 1979.

²³RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010, pág. 149.

²⁴El Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reparación, dirigido por Raúl Rettig y publicado en 1991, se dedica a informar acerca de los asesinados y los desaparecidos, pero excluye la memoria de los sobrevivientes. Un cambio significativo se produjo con el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura que recogió los testimonios de más de 35.000 sobrevivientes y que el gobierno de Ricardo Lagos hizo público en 2004.

²⁵PERIS BLANES, Jaume. “Los tiempos de la violencia en Chile: la memoria obstinada de Patricio Guzmán”. *Alpha* (Osorno), 28 (2009), pág. 157.

²⁶Su tío, Ignacio Valenzuela, narra la detención de Guzmán en el Estadio Nacional y la salida del material de *La batalla de Chile* desde la embajada sueca en Santiago. El doctor Álvaro Undurraga también describe el contacto que tuvo con el cineasta durante su detención.

²⁷RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*... Op. cit., pág. 151.

²⁸Los archivos consultados fueron: *La batalla de Chile, Septiembre chilien* (Bruno Muel, Théo Robichet, 1974) y los archivos fotográficos de Chas Gerretsen, David Burnett, Gamma y Luis Poirot.

²⁹RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*... Op. cit., pág. 301.

³⁰RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*... Op. cit., pág. 150.

³¹DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archiv brennt...” Op. cit.

³²FOSTER, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, 2017, pág. 60.

Varia

UNA PINTURA NAPOLITANA EN EL MUSEO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE LIMA A NEAPOLITAN PAINTING IN THE ARCHBISHOP'S PALACE MUSEUM IN LIMA

Resumen

Algunas réplicas y reelaboraciones nos permiten reconocer el lienzo de la *Virgen María con Santa Ana y San Joaquín* en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima como una obra napolitana relizada por el círculo del famoso pintor Francesco De Mura.

Palabras clave

Arte italiano en el Perú, Francesco De Mura, Lima, Nápoles, Pintura napolitana.

Francesco De Nicolo

Università degli Studi di Bari
"Aldo Moro", Dipartimento di Lettere
Lingue ed Arti, Italia

Graduado con honores en Patrimonio Cultural (2015) y Máster con honores en Historia del Arte (2017) en la Universidad de Bari. Su investigación se dirige al estudio del arte, las tradiciones populares, la historia y la cultura, relacionadas con el área del antiguo Reino de Nápoles, así como el arte italiano en su circulación con las áreas española y latinoamericana. En sus ya numerosas publicaciones, ha estudiado el desarrollo de la escultura de madera napolitana desde el siglo XVII hasta el siglo XIX.

Abstract

Some replicas and reworkings allow us to recognize the canvas of the *Virgin Mary with Saint Anne and Saint Joachim* in the Museum of the Archbishop's Palace in Lima as a Neapolitan work created by the circle of the famous painter Francesco De Mura.

Key words

Francesco De Mura, Italian art in Peru, Lima, Naples, Neapolitan painting.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/V/2019
Fecha de revisión: 04/VIII/2019
Fecha de aceptación: 03/XI/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

UNA PINTURA NAPOLITANA EN EL MUSEO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE LIMA

En una de las primeras salas del Museo del Palacio Arzobispal de Lima, ubicado en el corazón de la Ciudad de los Reyes, antigua capital virreinal y actual capital del Perú, ocupa una posición importante ya que se le ha dedicado una pared entera, la pintura de la *Virgen María con Santa Ana y San Joaquín*, una obra catalogada hasta ahora muy genéricamente como de un Anónimo del siglo XVIII¹. La calidad y la singularidad de la pintura brilla especialmente en un contexto dominado por las pinturas de las escuelas cuzqueña, quiteña y limeña, lo que despierta la natural curiosidad del observador.

El óleo sobre lienzo, que mide 105x88 cm, va aquí inequívocamente reconocido como un producto artístico italiano, y más específicamente como una obra realizada en Nápoles en el círculo de uno de los pintores más importantes de la capital borbónica, Francesco De Mura (1696-1784). Una serie de réplicas y reelaboraciones del mismo tema iconográfico elaboradas en el contexto napolitano corroboran la propuesta inédita que aquí presento.

El punto de partida de este camino debe considerarse un cuadro atribuido a Francesco



Fig. 1. Ámbito de Francesco De Mura. Virgen María con Santa Ana y San Joaquín. Óleo sobre lienzo. Mediados del siglo XVIII. Museo del Palacio Arzobispal. Lima. Perú. Fuente: Ismael Josué Fernández Merma.

Solimena (1657-1747), el más grande pintor tardo-barroco del sur de Italia y también muy



Fig. 2. Francesco Solimena o Francesco De Mura. Educación de la Virgen. Óleo sobre lienzo. Años 30 del siglo XVIII. Museo del Prado (depósitos). Madrid. Fuente: *Il Real Monte e Arciconfraternita... Op.cit.*

apreciado por la corte madrileña². Me refiero a la pintura que actualmente está en depósito del Museo del Prado en Madrid cuyo tema es la *Educación de la Virgen* y está compuesta por las figuras de la Niña María concentrada en la lectura, Santa Ana y, al fondo, San Joaquín³. Del lienzo se publicó recientemente una copia de Francesco De Mura para la iglesia de San Giuseppe dei Nudi en Nápoles tan cercana a la del Prado que indujo a Riccardo Lattuada a proponer un cambio de atribución del cuadro del Prado a favor de De Mura⁴.

Vinculada íntimamente a los dos cuadros anteriores existe versión de la *Educación de la Virgen*, ya en el mercado anticuario, también atribuida a Francesco De Mura en la cual la figura de María deriva del mismo lienzo examinado anteriormente, lo que sugiere mucho sobre el método de trabajo de Solimena, De Mura y su círculo basado en la reutilización y

recombinación de diseños y cartones que, con pocas variaciones, eran reajustados⁵.

Otro elemento de comparación es el óleo sobre lienzo que se conserva en la iglesia matriz de Santa Maria Assunta en Montemurro (Basilicata, Italia), una obra de estrecho ámbito demuriano por la cual fueron detectados, en la “*luce diafana e trasparente che accarezza e leviga le superfici conferendo agli incarnati un colorito quasi perlaceo, nel tono languido e pacato degli affetti e la raffinatezza serica e lucente dei panneggi*”, analogías rigurosas con la primera madurez del



Fig. 3. Atribuido a Francesco De Mura. Educación de la Virgen. Óleo sobre lienzo. Años 30 del siglo XVIII. Mercado anticuario. Fuente: *Il Real Monte e Arciconfraternita... Op.cit.*



Fig. 4. Atribuido a Pietro Bardellino. Educación de la Virgen. Óleo sobre lienzo. Tercer cuarto del siglo XVIII. Iglesia de Santa Maria Assunta. Montemurro. Italia. Fuente: Archivo Diócesis de Tricarico.

poco conocido pintor napolitano Pietro Bardellino (1728-1810)⁶.

A la luz de lo que se ha dicho, volvamos a la pintura del museo limeño, para observar su composición, inteligentemente construida en la degradación progresiva desde los colores fríos y brillantes del primer plano hasta los cálidos y brumosos del fondo. Dicha composición está basada en el protagonismo de la figura de Santa Ana que mira hacia el cielo y que retoma el diseño de las versiones de Montemurro y del mercado anticuario ya citadas. En lo que respecta al San Joaquín es representado en el fondo apoyado en un bastón y envuelto en una capa escarlata como en el cuadro de Madrid. Diferente, en comparación con las otras versiones, es la posición de la Niña María, que parece aquí estar sentada con las manos juntas y con una mirada extática dirigida hacia el cielo. En cuanto a la ambientación, también se observará que aquí el pintor quiso hacer más “concreto” el conjunto familiar, prefiriendo la

ambientación en una casa abierta por una ventana a una escenografía arcádica, en contraposición a la pintura del mercado anticuario o a los fondos planos y monocromáticos de Madrid y Montemurro.

Aunque la pintura se puede datar con seguridad a mediados del siglo XVIII, es difícil identificar, dentro de las filas de los numerosos discípulos, seguidores o simples imitadores de Francesco De Mura, el autor de la la *Virgen María con Santa Ana y San Joaquín* del Museo del Palacio Arzobispal. Tendré que limitarme a subrayar, en relación con el espesamiento característico de las sombras y la pincelada escurridiza, la afinidad con la producción de Jacopo Cestaro (1718-1778/1779), sin ignorar las afinidades con el mismo Bardellino, con Andrea Giannico (1729-post 1779) y otros demurianos.



Fig. 5. Anónimo romano. Virgen Dolorosa. Óleo sobre cobre. Siglo XVIII. Museo del Palacio Arzobispal. Lima. Perú. Fuente: Ismael Josué Fernández Merma.

Además, no poseemos ninguna información sobre el origen y la ubicación original de la pintura y de su posible comisión, por lo que tendremos que esperar futuros estudios que profundicen en el estudio de la pintura del siglo XVIII en Perú. Eso sí, me parece interesante señalar que la presencia de un lienzo napolitano en la Lima del Setecientos no representa un caso aislado de la importación de obras desde la península italiana, ya que se conocen una serie de pequeñas pinturas sobre cobre de escuela romana que decoran el gran retablo de San Ignacio en la iglesia jesuita de san Pedro en Lima⁷. En el mismo

Museo del Palacio Arzobispal, asimismo, hay una *Virgen Dolorosa* pintada en cobre, igualmente perteneciente al ámbito romano, derivada de la *Addolorata* de Sassoferrato (1609-1685) en los Uffizi de Florencia.

Será necesario seguir indagando en futuros estudios sobre estos trabajos de importación italiana que, sin duda, no fueron un hecho aislado sino que respondieron a las ambiciones autocomplacientes de la élite latinoamericana que, como la europea, amaba los productos de lujo que enfatizaban su poder⁸.

NOTAS

¹Todavía no existe catálogo de obras del Museo, por lo tanto, será necesario hacer referencia al inventario de la colección que me fue facilitado amablemente por el Director del Museo Fernando López Sánchez, a quien agradezco. Una copia muy modesta de la pintura de Lima se encuentra en el Museo Cívico de Pesaro.

²En el Palacio Real de Caserta hay un retrato de Filippo V ejecutado por Solimena en 1702 durante la visita del rey a Nápoles. LATTUADA, Riccardo. "Filippo V a Napoli". En: DE MARTINI, Vega (Coord.). *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*. Nápoles: ESI, 2013, págs. 115-125.

³BOLOGNA, Ferdinando. *Francesco Solimena*. Nápoles: L'arte tipografica, 1958, pág. 257.

⁴LATTUADA, Riccardo. "Sant'Anna, San Giuseppe e Maria Bambina (L'educazione della Vergine)". En: DI BENEDETTO, Almerinda (Coord.). *Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi*. Castellammare di Stabia: Longobardi, 2017, págs. 120-121. La sustitución de San José en vez de San Joaquín es, sin duda, un lapsus freudiano del autor.

⁵LATTUADA, Riccardo. "Santa Elisabetta con San Giovannino". En: DI BENEDETTO, Almerinda (Coord.). *Il Real Monte e Arciconfraternita ... Op. cit.*, págs. 122-123.

⁶FONTANA, Mauro Vincenzo. "Arcangelo Gabriele annunciante, Educazione della Vergine". En: ACANFORA, Elisa (Coord.). *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*. Florencia: Mandragora, 2009, pág. 142. Sobre Bardellino véase la ficha biográfica: ACANFORA, Elisa. "Pietro Bardellino". En: ACANFORA, Elisa (Coord.). *Splendori del barocco defilato ... Op. cit.*, págs. 211-212.

⁷WUFFARDEN REVILLA, Luis Eduardo. "La pintura y los programas iconográficos". En: MUJICA PINILLA, Ramón; WUFFARDEN REVILLA, Luis Eduardo; DEJO BENDEZÚ, Juan (Coords.). *San Pedro de Lima Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, págs. 242-244.

⁸CONTRERAS GUERRERO, Adrián; DE NICOLO, Francesco. "Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli". *Esperide*, 19-20 (2017), pág. 56.

Entrevistas

**TERESA SAURET GUERRERO.
SIEMPRE BUSCANDO NUEVOS CAMINOS**

**Málaga,
10 de noviembre de 2019**

Nuria Rodríguez Ortega



TERESA SAURET GUERRERO. SIEMPRE BUSCANDO NUEVOS CAMINOS¹

Teresa Sauret Guerrero (TSG)
Nuria Rodríguez Ortega (NRO)

NRO: Han pasado cuarenta años desde que entraste en la Universidad de Málaga como becaria FPU. ¿Fue la Historia del Arte tu primera opción? ¿Como comenzó tu vocación por la Historia del Arte?

TSG: En realidad fue una vocación tardía porque, en principio, fue la Historia, la arqueología concretamente, la que me atrajo pues he de decir que donde yo aprendí a andar fue en el yacimiento de Tamuda en Tetuán. Allí me llevaba mi padre cuando tenía un rato de ocio. Mi vocación por la Historia se la debo a él, que en vez de contarme cuentos me relataba las hazañas de grandes personajes de la historia y me explicaba cada piedra del castro romano. Tanto me interesaban esas historias, que después yo me afanaba en contárselo a mis amiguitas y primos. Quería hacerlo bien, para engancharlos como lo estaba yo, y así fui desarrollando una vocación por la Historia y por la enseñanza. La influencia de mi padre fue muy fuerte. Él me inculcó el amor al estudio, desde la disciplina y el esfuerzo. Nunca alabó mis matrículas; me decía que había que aspirar a lo mejor y lo natural era sacar las máximas notas.

La Historia del Arte la descubrí, como yo esperaba que fuera, en la especialidad de la licenciatura de Geografía e Historia, concretamente en 5.º curso, con profesores como Domingo Sánchez-Mesa² y Agustín Clavijo³. Yo ya era maestra nacional y cursaba la carrera de Filosofía y Letras por la especialidad de Historia General. Tuve un parón en los estudios por circunstancias personales pero que cubrí con mis primeros viajes al extranjero cuando me casé. Con mi marido no me quedó monumento o museo por visitar. A la vez, fueron las lecturas de Historia del Arte, concretamente los fascículos de la *colección Salvat*⁴, que fui coleccionando semanalmente, los que me fueron descubriendo una perspectiva de la Historia del Arte muy alejada de lo estudiado y aprendido en las asignaturas llamadas “comunes” de Filosofía y Letras y en los dos primeros años de la especialidad de Historia. Esta colección, más el libro *El Arte y El Hombre* de Rene Huyghé⁵ y una curiosidad insaciable por saber cómo, cuándo y dónde tenía lugar la producción artística, me convencieron de que ese era mi camino y que debía sumergirme en aquellas nuevas metodologías que me ayudarían a encontrar las respuestas. Ten en cuenta

que estamos hablando de mediados de los años setenta, cuando el manual de referencia que se nos daba era “el Angulo”⁶, puro positivismo. Sin duda, como he dicho y reitero, mis profesores Domingo Sánchez-Mesa y Agustín Clavijo fueron determinantes.

NRO: Cuando miras hacia atrás, ¿qué otros referentes te vienen a la mente que hayan sido fundamentales en tu manera de comprender la historia del arte?

TSG: La verdad es que he tenido la suerte de enriquecerme directamente con maestros como Víctor Nieto⁷, Joaquín Yarza⁸, Gonzalo Borrás⁹, Julián Gállego¹⁰, Felipe María Garín Ortiz de Taranco¹¹, Juan Antonio Ramírez¹², Fernando Marías¹³, José Manuel Cruz Valdovinos¹⁴ o Ignacio Henares¹⁵.

Como sabes, ha sido tradición en el ámbito universitario hacer carrera mediante un sistema de tutelaje; mi tutor, Sánchez-Mesa, se encontraba en Granada, y en Málaga no contaba con ese apoyo; solo disponía de *curriculum vitae* y las ganas de hacer mucho y lo mejor posible. Para mí, eso bastaba. Con facilidad alcancé la titularidad. La cátedra no estaba en mi horizonte dado el sistema de promoción que existía entonces. No tenía espíritu para meterme en esa dinámica. Pero en 2007 el sistema cambió, se creó la ANECA¹⁶ y se elaboró un sistema de promoción basado en los méritos del aspirante, juzgados por una comisión interdisciplinar de Humanidades, una baremación consensuada por las comisiones, pública y aséptica, especialmente aséptica, hasta el punto de que cuando se sospechaba que la imparcialidad podía ser deteriorada, existían mecanismos para reconvertirla hacia la ecuanimidad. Entonces pensé que podía ser mi momento, y lo fue.

Antes te he comentado que en Málaga me quedé sin tutor, lo que no quiere decir que no los tuviera, eso sí, fuera de Málaga, porque

desde Granada Domingo Sánchez-Mesa siempre se mantuvo pendiente de mí; primero, como director de mi memoria de licenciatura y tesis doctoral; y después, como el gran amigo que fue. Pero también tuve el apoyo de otros grandes historiadores del arte, que no se puede decir que fueran tutores sino personas que valoraban mi trabajo y me apoyaban. Hablábamos y me enriquecían con sus conocimientos, criterios y sabios consejos, que reconducían mi formación y mis líneas de trabajo. No puedo dejar de destacar a aquellos que fueron más importantes para mí: Juan Antonio Ramírez, que en su breve estancia en Málaga me introdujo en un mundo de exploraciones metodológicas fascinante. Víctor Nieto, con el que contacté por primera vez en el congreso del CEHA de Valencia (1996) y con quien tuve largas charlas sobre estilos, épocas, artistas y métodos. Nunca le agradeceré bastante los elogios que me hizo del libro *Mujeres e Historia del Arte*¹⁷, mi primera incursión en los temas de género y sobre mi tesis. Por cierto, me pidió un ejemplar y me lo encuadernó exquisitamente. Un regalo inapreciable que guardo en mi biblioteca como uno de mis más preciados ejemplares. Julián Gállego, que tuvo la amabilidad de aceptar mi invitación para dar una conferencia en la asignatura *Arte del siglo XIX en España* que yo impartía. Me pidió ir, después de la clase, al Museo de Málaga (1990) e hicimos una visita conjunta intercambiando opiniones y criterios. Después de eso me escribió una carta haciendo una reseña de mi tesis. Aún me emociono cuando la leo; no creo merecer tantos elogios. Con él tengo otro momento irrepetible, la visita que hicimos a la exposición de Velázquez (1996) y la complicidad que tuvimos descubriendo algún “Rosales” entre los dibujos de Velázquez, opinión compartida que nos produjo una gran satisfacción.

Con Joaquín Yarza coincidí en un tribunal de titularidad en Cáceres, tan alejados en nuestros temas de estudios y tan cercanos en nuestros criterios sobre lo que son el arte, la

docencia universitaria o la gestión cultural. Desde entonces, me honró con su amistad y fue uno de mis más fervientes valedores en la comunidad académica. Como Gonzalo Borrás, que tantas veces me demostró su amistad y su fe en mí, sentimientos que me expresaba, alguna vez, nunca olvidada, entre buen cariñena y mejor ternasco. Y Fernando Marías. En el CEHA de Málaga¹⁸ estaba yo en pleno proceso de elaboración del libro *La catedral de Málaga*¹⁹ y andaba muy preocupada con Diego de Siloé (1495-1563) y su intervención en el templo malacitano. No lo conocía en persona pero me atreví, con todo el respeto que me inspiraba su altura intelectual, a hacerle algunas preguntas. Su respuesta fue acompañarme a la catedral y diseccionarla juntos. Me leyó borradores, me dio confianza y aún hoy me hace sentir que hice algunas aportaciones valiosas al tema. No puedo dejar de citar a Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Estaba yo comenzando mi tesis doctoral y buscando la partida de nacimiento de Ferrándiz y Baltasar Peña²⁰ me dijo que la había encontrado en el archivo de la Academia de San Telmo y se la había mandado a Felipe Garín, presidente entonces de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Le escribí solicitándole poder consultarla y eso fue el comienzo de una larga y entrañable amistad, materializada en una correspondencia a vuelta de correo durante años, en mi nombramiento como académica de San Carlos de Valencia, en visitas a la capital valenciana y a su casa y biblioteca, de la que pude disponer con toda libertad, y en su presencia como presidente del tribunal de mi tesis doctoral. ¡Me enseñó tantas cosas! Exhalaba elegancia, honradez, sabiduría, ética... Conservo como una joya sus apuntes de clase para la asignatura de *Arte mesopotámico*, que le encantaba, una amarillas fichas en cartón escritas a mano que me remitió cuando me vio angustiada el año que me asignaron la docencia de esta asignatura, con otras cuatro más que abarcaba la historia del arte desde la prehistoria hasta Picasso. Eran otros tiempos.

José Manuel Cruz Valdovinos, que siempre me pone los pies en la tierra cuando lo veo tan grande y tan humilde. E Ignacio Henares, a quien el destino me lo ha puesto en los momentos más importantes de mi carrera profesional. Del que aprendo cada vez que habla, del que agradezco cada palabra de elogio que pronuncia sobre mí y mi trabajo, con el que disfruto por lo poco que tenemos que decirnos para entendernos y comprender el contexto en el que estamos. Por ser mi amigo y mi maestro en tantas cosas, pero especialmente en todo lo que se refiere al siglo XIX y el pasado periodo finisecular español. De fuera de nuestras fronteras, no me puedo olvidar de Lily Litvak²¹ ni de Nikos Hadjinicolaou²², demasiados generosos conmigo y con mi trabajo.

Y los cito a ellos porque son ese reducido pero excelente grupo de historiadores del arte que de alguna manera han actuado como mis valedores en el ámbito académico, me han marcado intelectualmente y personalmente, y son, además, amigos en el más amplio sentido de la palabra, porque fui a ellos porque ellos vinieron a mí.

NRO: Has mencionado ANECA, y me consta que tu implicación en los procesos de evaluación del profesorado universitario han marcado una parte importante de tu vida académica. ¿Cómo viviste tus años en ANECA? ¿Cómo afrontabas esos procesos de evaluación que tanto condicionan la vida de los profesores universitarios y sus expectativas de futuro?

TSG: Mi participación en la ANECA es una de las mejores experiencias profesionales de mi vida (la otra fue el curso que impartí en el colegio nacional Cerro Coronado en el barrio de La Palmilla de Málaga, curso 1978-79), por el trabajo que desarrollamos y por el equipo que fuimos.

Me incorporé a la comisión de Arte y Humanidades para la acreditación a profesores titulares en



Fig. 1. Selección de publicaciones de Teresa Sauret Guerrero.

2007 y participé desde el primer momento en la elaboración de los criterios de evaluación. Fue un trabajo muy minucioso donde cuantificamos cada ítem con unas puntuaciones que se movían entre máximos y mínimos. Este sistema era muy ajustado, ya que teníamos tal desglosamiento de los niveles de calidad que era fácil aplicarlos. Era cuestión de alcanzar en la suma la puntuación establecida para la acreditación positiva. Las sesiones de trabajo, muy intensas por el volumen de acreditaciones que teníamos que resolver, eran muy fluidas, y diría que también divertidas. La relajación en la que nos movíamos nos permitía mantener el buen humor, la complicidad y el compañerismo. Llegamos a ser un gran equipo y un gran equipo de amigos, más que solo compañeros. Fueron unos años de convivencia llenos de satisfacciones.

Posteriormente, en 2016 fui de nuevo seleccionada y entré a formar parte de la comisión E21 *Arte y Expresión artística* para acreditar profes-

sores titulares y catedráticos según un nuevo modelo y criterios. Se fundamentaba en un sistema de méritos compensatorios bastante menos preciso que las cuantificaciones elaboradas en el sistema anterior. Tengo que reconocer que las sesiones de trabajo eran menos relajadas. No siempre todos coincidíamos en los mismos criterios. Aun así, me encontré con unos compañeros nuevos, tremendamente profesionales, con los que también he establecido lazos de sincera y profunda amistad. Por ellos, mi balance de esta segunda etapa también es muy positivo.

Al margen de lo personal, estoy muy complacida del trabajo realizado y ha debido ser positivo porque buena parte de los acreditados han querido contar conmigo para que formara parte de sus comisiones para las oposiciones a profesores catedráticos y titulares convocadas por sus respectivas universidades. Acompañarlos hasta el último tramo de nuestra carrera profesional me está produciendo mucha satisfacción.

NRO: Una de las cosas que siempre me han admirado de ti es tu capacidad para abrir nuevas líneas de investigación, siempre pioneras en su momento y no pocas veces “mal vistas o incomprendidas”, como sucedió con los estudios de género a finales de la década de los noventa. ¿Qué es lo que te ha impulsado a abrir nuevos frentes?

TSG: Bueno, yo diría que en principio mi curiosidad y mi compromiso con la historia del arte desde el hoy y mirando hacia el mañana. También las circunstancias. Creo que he sabido aprovechar los retos que me han surgido en mi vida profesional. En el fondo, todo ha sido como un devenir natural, unas secuencias investigadoras

marcadas por las circunstancias académicas y mis intereses personales, sin duda estos determinantes.

La decisión de realizar mi memoria de licenciatura sobre José Denis Belgrano²³ marcó mi primer itinerario investigador. Domingo Sánchez-Mesa había establecido una estrategia investigadora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga marcada por el fortalecimiento de los estudios locales. La Universidad de Málaga se acababa de crear y el patrimonio de la ciudad era prácticamente desconocido y, en consecuencia, poco valorado. El siglo XIX era un periodo aún sin abordar y, dada la importancia que tuvo en



Fig. 2. Comisión Arte y Humanidades (ANECA). 2007-2009.

la ciudad, parecía importante estudiarlo; así pues, me decidí por la pintura y por José Denis Belgrano. Había razones: su opción iba más allá del fortunismo por el que era conocido, un serio realista se escondía en él; camuflado en el Eclecticismo y su pintura comercial, gestos iconográficos y estéticos permitían enriquecer la lectura de su producción con análisis sociológicos sobre el coleccionismo y la conducción del gusto y el mercado. Es verdad que en la monografía²⁴ no se adivinan otras metodologías a parte de la del formalismo utilizado, pero fue un comienzo para un camino de aportaciones personales sobre el siglo XIX español. De hecho, la tesis doctoral se tituló *El siglo XIX en la pintura malagueña*, dejando así claro cuál iba ser el itinerario de las lecturas.

Opté por estructurarla tomando como base los géneros pictóricos. Cada introducción construía la evolución y formas adoptadas en el siglo XIX español. Que hice una valiosa aportación con ello se me confirmó cuando en la Universidad de Austin (Texas), Lily Litvak me comentó que utilizaba mi tesis como manual de arte español del siglo XIX en su asignatura sobre ese siglo en Europa (por las introducciones a cada género). Fue años antes del completo manual de Mireia Freixa y Carlos Reyero²⁵.

Entiendo que aporté innovación haciendo los estudios del siglo XIX desde el mismo siglo XIX, alejándome del positivismo tradicional y de las consideraciones peyorativas sobre este periodo que imperaban aún en esos años. Me aventuré en demostrar que el Eclecticismo también se ejerció desde la plástica y, siguiendo a Boime, lo analicé a partir de la monografía sobre Ferrándiz²⁶, siendo pionera en estos estudios en España. No dudé en afirmar que lo que generalmente llamaban Realismo en España no era más que Eclecticismo la mayoría de las veces; un Eclecticismo muy digno; que no había que acomplejarse por ello y que la historia del arte, de ese siglo también, había que cons-

truirla imparcialmente y llamando a las cosas por su nombre, razonándolo y justificándolo, por supuesto. Me interesó especialmente también el Romanticismo y determiné un nuevo prototipo iconográfico en él, el de la literatura en la pintura, por encima de su capacidad para ser de género.

Me siento especialmente satisfecha de haber puesto en el mapa a José Moreno Carbonero (1860-1942), Joaquín Martínez de la Vega (1846-1905) y Enrique Simonet (1866-1927), grandes firmas, desconocidas o escasamente valoradas, aportando unos datos documentales fundamentalmente inéditos y unos catálogos sensiblemente ampliados. Y haber determinado, desde la documentación de archivo y un correcto análisis de su obra, la excelencia de Antonio Muñoz Degraín (1840-1924) y su conocimiento sobre bases científicas contrastadas.

A partir de 1991, abrí dos nuevas líneas de investigación: Patrimonio y estudios de género. La primera fue a raíz de obtener un proyecto nacional de I+D (el primero de los seis que he dirigido como investigadora principal) sobre nuevas metodologías aplicadas al tratamiento del Patrimonio, fortaleciendo, así, mi compromiso con la innovación metodológica.

Acompañada de un equipo interdisciplinar de historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos, químicos, biólogos e ingenieros, caracterizamos los materiales constructivos de la Alcazaba de Málaga, indispensable para secuenciar cronológicamente los procesos de su construcción y determinarlos por primera vez. De singular importancia fue el análisis y conclusiones de las zonas de uso civil, privadas y oficiales, que nos permitió determinar el proceso de evolución de los palacios andalusíes de los omeyas a los nazaríes, de los que el de Málaga, la Alcazaba, constituía un eslabón intermedio entre Madinat al-Zhara y la Alhambra, más cercano al primero que la Aljafería.

En cuanto a los estudios de género, me introduje en ellos de la mano de Lola Ramos²⁷ cuando me invitó a formar parte del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Málaga y de Luz de Ulierte²⁸, que me incluyó con una ponencia en el curso *Arte y Mujeres* celebrado en la Universidad Antonio Machado de Baeza en 1995. A partir de ahí me sensibilicé por el tema, como mujer implicada en crecer en la igualdad, como historiadora del arte incorporando estos estudios en la Universidad de Málaga y fomentándolos a nivel nacional, ya que en esos años aún eran escasos y los que existían todavía se realizaban desde planteamientos muy tradicionales. También me interesó por las posibilidades que ofrecía el desarrollar metodologías nuevas y más enriquecedoras, que ya se estaban practicando desde los estudios de género en otras áreas de conocimiento.

Mi objetivo fue educar la mirada a partir de los análisis iconográficos centrados en la figura femenina, elaborando prototipos iconográficos que no se habían tenido en consideración con anterioridad, insistir en que el camino tiene que ser el de la transdisciplinareidad, y especialmente desarrollar estrategias educativas sobre la igualdad, pero en la diversidad. El congreso *Lucha de géneros en la historia a través de la imagen*²⁹, del que fui directora, es fiel ejemplo de ese camino.

En cuanto a la Museología, fue consecuencia de aceptar en 2004 el encargo del Ayuntamiento de Málaga de la valorización de la colección de obra plástica municipal. Tenía como antecedente el haber comisariado dos exposiciones sobre la colección, en 1988 (*Patrimonio Artístico y Monumental*, Ayuntamiento de Málaga) y en 2001 (*Pasado y Presente en el patrimonio artístico municipal, 1881-2001*, Ayuntamiento de Málaga) y el haber revisado y corregido el último inventario realizado sobre ella.

Creo que acepté de una forma algo inconsciente, porque una cosa es comisariar exposiciones y otra montar un museo, pero el proyecto me pareció ilusionante y muy útil para la ciudad y lo asumí sin pensarlo. Ello me llevó a formarme en Museología durante más de un año. Partí de cero. A los dos años, el proyecto alcanzaba las 1.000 páginas y hasta 2007 que se inauguró el Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM), se fue ajustando a las necesidades espaciales y del estado de la colección.

Mi formación en Museología viene de la práctica ejercida durante los siete años en los que fui directora del MUPAM. La teoría aprendida los años anteriores se pulió y enriqueció con el día a día del museo. Tú, Nuria, que fuiste su subdirectora y fiel compañera en aquella maravillosa aventura, sabes mejor que nadie todo lo que hicimos, innovamos, organizamos, publicamos y aprendimos. Cuando dimitimos y me hice cargo de la asignatura *Museología y museografía* del grado de Historia del Arte, llevaba inyectado en sangre mi compromiso con el museo, su renovación, crítica y experimentación, y en ello sigo, contigo también. Y de tu responsabilidad es que lo haya sumado a la gestión cultural y la innovación educativa.

NRO: Me gustaría detenerme en esta cuestión, los estudios de género. Pese a que hoy día se consideran un paradigma de interpretación incuestionable, la situación no fue siempre así. ¿Cómo viviste aquellos años en los que los estudios de género eran considerados una cosa menor o una cosa “sobre mujeres”?

TSG: Uf, no sabes la de veces que he oído eso de “¿qué hace una niña como tu estudiando cosas como esa?” o “¡déjate de tonterías y dedícate a trabajar cosas importantes!”, y así un largo etcétera. De las situaciones más duras fueron las surgidas en el seno de nuestro Departamento en plena confección del plan de estudios de la licenciatura de Historia del Arte en la segunda

década de los noventa. Entonces propuse la creación de una asignatura sobre Historia del arte y género y me encontré con un rechazo casi unánime. Que si aquello parecía una locura, que a dónde íbamos a llegar... fueron los argumentos en contra, y no conseguí que se incluyera en el nuevo plan de estudios que se estaba elaborando, pero como estaba convencida de su necesidad, me acogí a la opción de impartir y crear una asignatura de libre configuración bajo esa denominación. Había que impartirla por encima de la asignación docente obligatoria, es decir, como un incremento gratuito de tus obligaciones docentes, pero lo hice. En nuestro grado de Historia del Arte existe actualmente una asignatura optativa que se denomina “Historia del Arte, estudios de género y teorías feministas”, que cuenta con numerosos estudiantes.

Está claro que no he atendido ni a las críticas ni a las dificultades, y creo que he demostrado que, en principio, cualquier tema es interesante si se aborda debidamente y desde los parámetros de la ciencia, y que la perspectiva de género es un medio para formar en el análisis crítico y la agudización de la mirada.

Creo que el congreso *Luchas de géneros* citado fue la primera acción por la que las “voces” en contra empezaron a enmudecer. Planteado desde la interdisciplinariedad y la diversidad, sus tres volúmenes de actas han marcado un antes y un después en los estudios de género e Historia del Arte³⁰. Las aportaciones de los participantes dieron lugar a la apertura de nuevas líneas de investigación que no han hecho más que perfilar la metodología de análisis sobre el tema, reconducir posicionamientos más radicales que en nada nos benefician y educar y reflexionar sobre la igualdad desde la diversidad, que es en donde debemos movernos. Si mis trabajos sobre los estudios de género han contribuido a ayudar a crecer en el respeto y la tolerancia, he cumplido ampliamente mis objetivos.

NRO: Porque buena parte de aquella experiencia la vivimos juntas, sé muy bien que el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga marcó un antes y un después en tu vida académica e investigadora ¿Cómo recuerdas los inicios del proyecto?

TSG: Pues con mucho agradecimiento a Diego Maldonado, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Málaga en esas fechas, por ofrecerme el encargo, y al alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, por aceptarlo tal y como lo concebí y darme su apoyo incondicional para su desarrollo. Los mejores años, aparte del inicio, fueron los que pude compartir con los responsables del Área de Cultura Miguel Briones³¹ y Óscar Carrascosa³², quienes mantuvieron el proyecto impulsado por Diego Maldonado. Todo fueron facilidades como tú muy bien sabes. Pusimos el Museo en el mapa internacional como referente en la innovación museística.

Lo más complicado fue articular el montaje con el equipo adecuado, pero lo conseguí. Conté con los mejores: la empresa de Otto Pardo para el montaje, la dirección artística de Alfonso Serrano y el diseño de Antonio Herráiz. Fueron unos meses de experiencias muy ricas, había una comunión estrechísima entre todos, mis ideas se materializaban exactamente como las pensaba y quería, con mucha innovación y riesgo, pero todos creíamos en lo mismo. El resultado fue ese museo sorprendente en muchos aspectos, desde el aprovechamiento y uso del edificio hasta la museografía empleada.

Mi mejor decisión fue la de incorporarte al equipo, como subdirectora, trabajamos al unísono, siempre inventando actividades que nos posicionara en el futuro museístico, divirtiéndonos mucho también. Aquellas *Noches en Blanco*, con tus niños tan pequeños participando de todas las actividades, los cursos organizados en los que nos trajimos a lo mejor de la historia del



Fig. 3. Inauguración de una exposición en el Museo del Patrimonio Municipal. Junto a Teresa Sauret, se encuentran Adelaida de la Calle, entonces rectora de la Universidad de Málaga, y Francisco de la Torre, alcalde de Málaga.

arte. ¡Qué nostalgia de tanto bueno! Fue una etapa inolvidable.

NRO: Sí, lo recuerdo perfectamente. Sería muy interesante conocer cómo afrontaste la idea de museo, cómo la llevaste a cabo, cómo fue evolucionando a lo largo de los años. Yo estaba allí y lo viví en primera persona, pero ¿cómo lo percibes tú ahora una vez transcurrido el tiempo?

TSG: Desde la perspectiva de los trece años transcurridos, lo que percibo es que fuimos pioneras en la innovación museística. Cuántas veces vemos actividades y dinámicas que se están presentando como de extrema innovación

y comentamos que ya eso lo hicimos nosotras en el MUPAM, hace ¡trece años!, y eso que el reto fue muy importante y arriesgado.

Tuve que partir de dos premisas iniciales: una colección en la que primaba la representatividad por encima de la calidad, y la limitación de que no podía ser un museo de historia de la ciudad, que era otro proyecto en cartera. Opté por contar la ciudad, la esencia de Málaga, a partir de los lemas de su escudo (ya en ese discurso fuimos pioneros). Sí tenía claro que debía ser diferente, abierto, hacia el futuro (cosmopolita y universal), útil para la sociedad, que lo sintiera suyo, porque era municipal, y

desde la museología a la museografía debía configurarse como un todo entre el sujeto y el objeto, entre el museo y la ciudad. A partir de ahí todo fluyó con facilidad.

Sabes mejor que nadie, porque la construcción del día a día la hicimos juntas, que se convirtió en un laboratorio de ideas y en un nicho de formación de profesionales, nuestros alumnos, gracias a los convenios con la Universidad.

Tu idea y la mía fue que el museo constituyese un campo de experimentación casi infinito sobre la innovación museística, pues partiendo de la museología crítica, apenas aplicada en museos nacionales y escasamente en los internacionales salvo en acciones muy puntuales, indagamos en propuestas que iban más allá, ensayando y aplicando acciones de la museología de innovación e incluso en algunos casos, de vanguardia. Nuestra fortaleza fueron las actividades, el darle la voz a otros, el diálogo entre diferentes agentes, el abrir el museo a todas las experiencias combinadas entre las artes como fueran posible.

¡Cómo lo disfrutamos, Nuria! ¿Cómo lo veo desde las perspectivas actuales? Como un experimento abierto que seguimos ampliando, o no es lo que hemos hecho, juntas como siempre, en el Encuentro sobre Museografías Imposibles que organizamos el pasado mes de abril en Málaga³³?

NRO: Quizás los lectores no sepan que tú fuiste mi primera profesora de Historia del Arte y, por tanto, la primera que me abrió los ojos hacia un campo de exploración extraordinario. En repetidas ocasiones te he oído valorar con especial énfasis tu formación y experiencia como maestra, lo cual no suele ser habitual en profesores universitarios. ¿Qué significa para ti “ejercer el magisterio”, una expresión ahora en desuso pero que tan importante resulta en una sociedad de referentes líquidos?

TSG: Te diría que el magisterio, como todo, es cosa de sentido común. Dices que te abrí un campo de exploración extraordinario cuando en 1.º de tu licenciatura impartía mis clases con el apoyo de imágenes, ¿y cómo podía ser de otra manera, hablando de arte, de objetos artísticos? Lo fuera de lo normal sería no hacerlo así. Bajo esa misma concepción fui la primera en Andalucía en introducir en los exámenes de selectividad de Historia del Arte las imágenes. No sabes el trabajo que me costó que aceptaran imprimir los exámenes con imágenes en color a partir de las cuales los alumnos desarrollaran los temas; pero finalmente se hizo.

¿Qué es para mí ejercer el magisterio? En principio, ser útil a los estudiantes, transmitiéndoles una información y dándoles una formación que les ayude a crecer como seres humanos y sean, a su vez, útiles a la sociedad y al planeta, seguido de facilitarles un modelo de comprensión del entorno y sus circunstancias para ayudarles a desenvolverse en él en positivo, creciendo en valores y resultados.

En los últimos años, la innovación es mi centro de atención, aplicada a la educación y la docencia y especialmente a la gestión cultural, siguiendo modelos de vanguardia que ayuden a los estudiantes a integrarse en el mundo actual.

Dicho esto, queda claro que, junto a la investigación, mi gran pasión es la docencia, porque nuestra responsabilidad, como docentes universitarios, es ser útil a los estudiantes que son el futuro de la sociedad, trabajar para que aprendan a vivir mejor, a aprender mejor, a ser mejores, de ahí el compromiso con la innovación educativa.

NRO: Solemos achacar la resistencia que supone la introducción de nuevos paradigmas educativos y/o investigadores a un problema generacional, pero este no es tu caso. Tú siempre te muestras abierta a aprender, a explorar nuevas



Fig. 4. Con los alumnos de la asignatura Gestión de exposiciones temporales y prácticas curatoriales. Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística. Curso 2017-2018.

vías de docencia y análisis, a seguir innovando (desde el sentido común) ¿Crees que la huella de tu padre se encuentra también ahí, en la capacidad para tener siempre una mente abierta?

TSG: Siempre mi padre, sí. Él era muy moderno y un humanista. Pensaba siempre en clave de futuro, pero también conservador en los valores esenciales. Como contrapunto, tenía a mi madre, muy conservadora. Con él, mente abierta, pero también temerosa, cauta diría yo, por mi madre. Pero no sería justa si no le reconociera a mi marido el mérito de esa apuesta por avanzar hacia la innovación, él es el verdadero

responsable de mi voluntad por explorar nuevas fórmulas educativas y metodológicas que me mantengan en el hoy mirando hacia el futuro.

Y junto a ellos, tú, tengo que decirlo, te has empeñado, desde hace muchos años, en incluirme en todos tus proyectos, bueno, en todos en los que puedo aportar algo. Y hablar de innovación en la Universidad es hablar de ti, sin duda. También es verdad que acepto porque estoy convencida de que “renovarse o morir”, como se dice popularmente.

Aprendo nuevas miradas y nuevos procedimientos que me permiten no abandonar los

temas tradicionales pero sí abordarlos desde otras perspectivas, siempre en clave de avanzar para tratar de aportar conceptos y métodos que ayuden a la sociedad y de forma más concreta al investigador que te lee o al alumno que te escucha. De ahí, entre otras cosas, mi entrega absoluta a la innovación educativa y mi disponibilidad en los proyectos en los que se materializa.

NRO: Además de la labor que desempeñaste en el MUPAM, tu compromiso con el desarrollo cultural de la ciudad de Málaga en la última década ha sido más amplio. Desde su fundación, eres miembro del Patronato Thyssen. ¿Cómo afrontaste este compromiso y, sobre todo, cómo valoras el papel que el Museo Carmen Thyssen ha desempeñado en la cultura artística de la ciudad?

TSG: Mi inclusión en el proyecto Museo Carmen Thyssen Málaga son esas “cosas” que te caen sin esperarlo y ha sido de las mejores experiencias que he tenido. Recuerdo con claridad el día que el alcalde me llamó, me pasó a la sala de reuniones que tiene junto a su despacho y encima de la larga mesa me enseñó unos gruesos álbumes de fotos. En cuanto los vi y reconocí las piezas, comprendí que era el proyecto del Museo Carmen Thyssen y me puse a su disposición. Desde ese momento, me incluyó en el proyecto. Conocí a la baronesa a los pocos días y establecimos una relación de colaboración, y con el tiempo de complicidades y amistad entrañable. Se puso a mi disposición toda la colección susceptible de formar parte de los fondos del museo en Málaga y yo me encargué de hacer la selección; con ella, siempre con ella, con total entendimiento.

Fue un trabajo arduo. Tuve que hacer un pseudo-proyecto museológico para, mediante los discursos que establecí, elegir las obras apropiadas. Un proyecto absolutamente inédito y privado (y desinteresado, sin contraprestación económica), pero necesario para hacer mi trabajo.

Una vez materializado el museo, el alcalde y la baronesa quisieron seguir contando conmigo y mi formación en la pintura de la colección y en la museografía, nombrándome patrona. Todo un honor, y ahí estoy para lo que necesiten.

Me siento muy orgullosa porque el museo le dio un espaldarazo a la ciudad y a su proyecto de ciudad cultural. La marca Thyssen en sí misma es un sello de calidad a nivel internacional pero el Museo Carmen Thyssen de Málaga se ha convertido en un referente por su propia valía. Crece cada día con sus exposiciones y actividades. Se está haciendo un trabajo extraordinario. Que un museo funcione no depende solo de tener una buena colección sino de que esta se encuentre bien gestionada. El equipo de trabajo del Museo Carmen Thyssen es excelente. El Ayuntamiento mantiene su apuesta por él y la baronesa, con su generosidad, aporta todo lo que está en su mano para que los resultados sean los más positivos.

NRO: Sé que no eres demasiado amiga de premios y homenajes, pero es irremediable que estos lleguen cuando el trabajo así lo merece ¿Qué representan para ti?

TSG: Es cierto que a lo largo de mi carrera profesional he recibido premios y honores, no es cuestión de citarlos. Me satisficieron mucho aquellos que recibí por mis primeras investigaciones, la tesina y la tesis; me dieron confianza para entender que el camino emprendido era correcto. Los demás que han venido después representan un honor, cómo no, pero creo que llegaron porque las circunstancias eran las apropiadas, como mis nombramientos de académica de cuatro academias de Bellas Artes, el citado Patronato del Thyssen, por ejemplo, y otros más que he tenido la fortuna de recibir.

Si te digo la verdad, los mejores premios me los han dado mis estudiantes, aquellos del Cerro Coronado que aún vienen a mi despacho, des-

pués de cuarenta años, a presentarme a sus parejas e hijos, a contarme cómo les va en la vida, o los de la universidad. El mejor, por ser el último, el de mis estudiantes de la asignatura *Museología y museografía* de este último curso (2018-2019). Cuando terminé mi última clase de grado en la Universidad, para siempre, se levantaron y me dedicaron un larguísimo aplauso. Para un docente no hay mejor premio que este, el reconocimiento y el cariño de tus estudiantes.

NRO: Desde la perspectiva privilegiada que otorga la experiencia y el conocimiento directo de cómo se ha desarrollado el campo en nuestro país, ¿cómo ves el futuro de la Historia del Arte? ¿Hacia dónde crees que debería caminar?

TSG: ¡Larga vida a la Historia del Arte! Qué te voy a decir yo, me parece de vital importancia para el ser humano, siempre les digo a mis estudiantes y a quien quiera escucharme que ser historiador del arte imprime carácter (como el sacramento de la confirmación). Representa un compromiso con la historia, la cultura y el individuo. La Historia del Arte no solo te aporta información, te ayuda a relacionarte con el entorno, te educa la mirada y te la sensibiliza, te hace vivir experiencias emocionales que cuanto menos te hacen sentirte vivo. ¿Hacen falta más argumentos?

Vivimos unos tiempos raros, por ser generosos al describirlos, en donde estamos contemplando cómo la historia del arte se está relegando de los planes de estudios de las Enseñanzas Medias, y el que tengamos implantados grados en las universidades no es suficiente. Aún así, en los últimos cuarenta años en España nos hemos esforzados por estudiarla y enseñarla enganándonos a las metodologías más internacionales e innovadoras. Esto último con mucha reticencia y de forma minoritaria, diría yo. Hay mucha tradición aún imperante, pero se está avanzando.

El mundo está cambiando y las nuevas generaciones ya no se conforman con saber quién, cómo, cuándo y dónde. Prácticamente, esto es lo que menos interesa y era lo que importaba hace casi veinte años. No digo que este itinerario haya que abandonarlo, es el punto de arranque, pero hoy las preguntas van más por el ¿por qué?, ¿qué más hay detrás de todo eso? O ¿para qué sirve? Incluso hoy las metodologías tradicionales se quedan cortas para responder a esas nuevas preguntas. El camino está en la innovación, buscando métodos y medios, aunque sean de otras áreas de conocimiento, que podamos implementarlas según nuestras necesidades, utilizar nuevos recursos que den respuestas a esas necesidades e inquietudes. Hoy no se entiende el mundo sin la transdisciplinariedad, sin el trabajo en equipo, en donde todos aporten su formación y experiencia para enriquecer las lecturas y las miradas y con mayor capacidad de generar preguntas y respuestas, pero aún cuesta trabajo que se entienda.

Desde la perspectiva del tiempo, me recuerda los comentarios de los “padres de la patria de la Historia del Arte” ante la sociología del arte (eran los años sesenta) leer a Arnold Hauser (1892-1978)³⁴, Francis Haskell (1928-2000)³⁵, ¿para qué? Eso no era Historia del Arte. ¡Pobres! Pues hoy, todavía, lo nuevo, la innovación, parece que asusta también, como entonces. Pero tengo esperanzas, creo que cada vez son menos, las nuevas generaciones saben por dónde va el camino y lo digo con conocimiento de causa. Mi experiencia en la ANECA me ha puesto en contacto con los nuevos historiadores del arte y cada vez más se está optando por este camino. Parto de una frase tuya, aquella de: “¿Qué quieres ser en la vida, epígono o pionero?” Yo diría que eres libre de ser epígono pero... ¿quién no quiere ser pionero?

NRO: Como te conozco bien, me consta que la emeritez no será para ti el descanso del guerrero, sino el inicio de una nueva época llena de

retos y proyectos futuros. ¿Cuáles son los que te ilusionan más?

TSG: Solo te quiero decir que hoy estoy (me siento) muy contenta e ilusionada, y sí que tengo en mente temas sobre los que quiero trabajar. Sobre museología, especialmente, innovación educativa, género e iconografía. Y también escribir, no mis memorias, no ¡por Dios! pero sí recuerdos inolvidables de mi vida académica

y personal. Tantos amigos que recordar, tantas experiencias vividas, tantas anécdotas que son el momento de contarlas. Además, no me dejáis, estoy en dos proyectos de I+D, en oposiciones, congresos, ciclos de conferencias, direcciones de tesis... Espero que todo ello me permita encontrar el tiempo para escribir lo que tengo en mente y dedicarle más atención a mi Academia de San Telmo, también. La jubilación no es un final, sino el principio de una nueva forma de hacer.

NOTAS

¹Catedrática emérita de Historia del Arte en la Universidad de Málaga.

²Domingo Sánchez-Mesa (1937-2013) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Granada y especialista en la imaginería perteneciente al Barroco y la época renacentista. Llegó a la Universidad de Málaga en 1975 y en esta institución trabajó hasta 1979 como profesor y gestor universitario como Vicerrector de Extensión Universitaria.

³Agustín Clavijo García (1945-1989) fue profesor numerario (adjunto) de Historia del Arte en la Universidad de Málaga y director del Museo Diocesano de la misma ciudad.

⁴PIJOAN, José. *Historia del Arte* (10 vols.). Madrid: Salvat Editores, 1974.

⁵HUYGHÉ, René. *El arte y el hombre*. Barcelona: Planeta, 1966.

⁶Así se conocía popularmente el libro ANGULO, Diego. *Historia del Arte* (2 vols.). Sevilla: Laboratorio de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 1953.

⁷Víctor Nieto Alcaide (1940) es catedrático de Historia del Arte de la UNED y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁸Joaquín Yarza Luaces (1936-2016) fue catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona. Previamente, fue profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Barcelona.

⁹Gonzalo Borrás Gualis (1940-2019) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza.

¹⁰Julián Gállego Serrano (1919-2006) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid.

¹¹Felipe María Garín Ortiz de Taranco (1908-2005) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valencia y de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia. Fue presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹²Juan Antonio Ramírez (1948-2009) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Ejerció la docencia en la Universidad de Málaga durante el curso 1980-1981.

¹³Fernando Marías (1949) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro de la Real Academia de la Historia.

¹⁴José Manuel Cruz Valdovinos (1943) es catedrático emérito de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Fue presidente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación del Patrimonio Histórico Español. Es miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, académico numerario de la Academia de San Dámaso de la Archidiócesis de Madrid, académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y miembro honorario de la Hispanic Society of America de Nueva York.

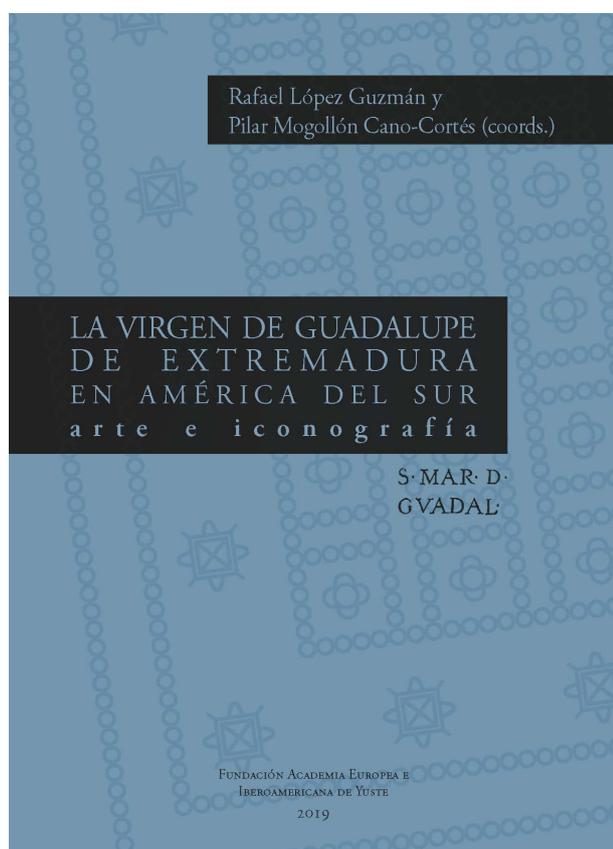
- ¹⁵Ignacio Henares (1945) es catedrático emérito de Historia del Arte en la Universidad de Granada.
- ¹⁶Agencia Nacional de Evaluación, Calidad y Acreditación.
- ¹⁷SAURET GUERRERO, Teresa. *Historia del Arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.
- ¹⁸El XXI congreso del CEHA se celebró en Málaga en el año 2002 con el título *Correspondencia e integración de las Artes*.
- ¹⁹SAURET GUERRERO, Teresa. *La catedral de Málaga*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003.
- ²⁰Baltasar Peña Hinojosa (1906-1992) fue abogado y escritor malagueño. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y miembro de la Real Academia de la Historia.
- ²¹ Profesora de Literatura en la Universidad de Texas (Austin).
- ²²Nikos Hadjinicolaou (1938) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Creta.
- ²³José Denis Belgrano (1844-1917) fue uno de los pintores más significativos del siglo XIX malagueño, con una obra costumbrista de gran interés.
- ²⁴SAURET GUERRERO, Teresa. *José Denis Belgrano: pintor malagueño de la 2.ª mitad del siglo XIX (1844-1917)*. Málaga: Servicio de Publicaciones del Museo de Arte Sacro, 1979.
- ²⁵REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 2005.
- ²⁶SAURET GUERRERO, Teresa. *Bernardo Ferrándiz Bádenes y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Málaga: Benedito Editores, 1996.
- ²⁷M.ª Dolores Ramos es catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Málaga. Especialista en historia sociocultural e historia de género, fundó en 1988 el Seminario de Estudios Interdisciplinarios sobre la Mujer.
- ²⁸Luz de Ulierte ha sido profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Jaén.
- ²⁹El congreso *Luchas de género en la historia a través de la imagen* se celebró en la Universidad de Málaga en septiembre del año 2000.
- ³⁰SAURET GUERRERO, Teresa. *Luchas de género en la historia a través de la Imagen* (3 vols.). Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002.
- ³¹Miguel Briones fue concejal del Área de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Málaga en el periodo 2007-2011.
- ³²Óscar Carrascosa fue director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga en el periodo 2007-2011.
- ³³<http://encuentros museología.uma.es>.
- ³⁴Historiador del arte de origen húngaro que desarrolló su pensamiento desde la perspectiva de la sociología marxista.
- ³⁵Historiador del arte de origen británico asociado a la sociología del arte.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Reseñas

López Guzmán, Rafael y Mogollón Cano-Cortés, Pilar (Coords.). *La Virgen de Guadalupe de Extremadura en América del Sur. Arte e iconografía*. Cáceres: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2019, 124 págs., 62 ils. color. ISBN: 978-84-948078-6-2.



Encontrar reunidos en un único volumen estudios de tanto interés como es este caso, sólo puede venir de la iniciativa y capacidad de liderazgo de dos grandes investigadores, referentes en el campo de la Historia del Arte, como son Rafael López Guzmán y Pilar Mogollón Cano-Cortés, actualizando un tema de investigación que todavía no está agotado como es la presencia artística de la Virgen extremeña de Guadalupe en América del Sur.

La Virgen de Guadalupe, origen de uno de los santuarios y monasterios más importantes, el localizado en la provincia de Cáceres, contó y todavía cuenta con una extensísima devoción por todo el mundo. Especialmente interesante fue su difusión por América del Sur, ya que se va a realizar a partir del viaje realizado por fray Diego de Ocaña, enviado a tierras americanas a recolectar cualquier limosna obtenida en nombre de la Virgen de las Villuercas. De ello dejó una interesante relación, en la que cuenta entre otras cuestiones como pinta algunas imágenes y lleva grabados. A través de ellos, se difundirá lo que interesa en este libro, la iconografía guadalupana, que será de gran afecto pues, como dice el mismo Jerónimo, “la querían mucho porque era de su color”.

Sin embargo, la difusión por estos amplios territorios no fue siempre igual, con transformaciones y adaptaciones de la imagen; con fundaciones que aparecen y desaparecen de

112

templos, cofradías y hermandades... que hoy podemos rastrear a través de obras de arte y documentación.

El libro se abre, tras la introducción de los coordinadores, con un estudio de los mismos, bajo el título “La virgen de Guadalupe de Extremadura en América del Sur. Devoción e iconografía”, donde presentan, de forma muy documentada, la difusión de la devoción guadalupana por todo el subcontinente americano, y con ello de su iconografía. Para ello utilizan un amplio aparato de fuentes literarias y bibliografía muy bien planteado, con lo que resulta de fácil y amena lectura. Partiendo del relato del viaje de fray Diego de Ocaña, se analiza tanto la *vera* imagen de la Virgen, como las variantes que sobre la misma se hicieron en estampas grabadas, pinturas, e incluso alguna escultura en América, como la famosa patrona de la ciudad de Sucre. Aunque el modelo es bastante fijo, los investigadores llegan a sistematizar tres grupos de representaciones: los dos más extendidos surgen a partir de los grabados de Pedro Ángel a principios del siglo XVI, llegados a América a través del libro del Padre Talavera; mientras que el tercero añadirá escenas de la leyenda de la Guadalupana.

El segundo capítulo, “La entronización de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en Perú”, está firmado por el Dr. Estabridis Cárdenas, de la Universidad de San Marcos de Lima, quien realiza un interesantísimo trabajo que permite llegar a la conclusión de cuáles son la escultura y la pintura más antiguas de las conservadas en Perú: la imagen del Santuario de Pacasmayo, realizada dentro del círculo del escultor Gerónimo Hernández, y la pintura del Museo Arzobispal de Lima, obra de fray Diego de Ocaña. Para ello, recurre al uso de diversas metodologías, como son la consulta de fuentes documentales y análisis formales sustentados en los resultados provenientes de técnicas de restauración.

También en Ecuador, concretamente sobre un santuario dedicado a la Virgen de Guadalupe en la Real Audiencia de Quito, el de Guápulo, profundiza el siguiente trabajo, firmado por la Dra. de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Adriana Matilde Pacheco Bustillos. A lo largo del texto se abarcan toda una serie de aspectos que permiten conocer bien la historia y desarrollo de la devoción guadalupana y del propio santuario; así la autora cuenta la fundación por unos devotos de la cofradía y hermandad, tras un milagro mariano y la creación de la imagen titular, cuyo tipo se desvía desde un principio del modelo cacereño, para adaptarse a los gustos locales. En seguida la imagen se hará famosa, sobre todo por su carácter taumatúrgico, llegando a ser nombrada “Protectora del Rey y sus armas” en 1644 por Felipe IV. Su devoción se extiende y aparecen cuadros que la reproducen, es sacada en procesión con ocasión de los más diversos acontecimientos, y sus milagros llevados a lienzos. Pero llegará el peor desenlace, en la década de los 30 del siglo XIX, un incendio destruyó el retablo, la imagen mariana, sus alhajas y vestidos. Sin embargo, la gran devoción llevó a una recreación tanto del retablo como de la Virgen, que hoy siguen recibiendo a numerosos romeros.

El Dr. Adrián Contreras-Guerrero, de la Universidad Complutense de Madrid, se ocupa de las “Fortunas y quebrantos del culto guadalupense en Nueva Granada”, centrándose en la actual Colombia. En el estudio se valoran dos cuestiones fundamentales. La primera es la llegada tardía de la devoción, que hay que situar a fines del siglo XVII o principios del XVIII. Y, en segundo lugar, el número importante de imágenes que ha desaparecido, conservándose réplicas o imágenes repetidas a partir de un modelo seriado y, a veces, con poco valor artístico. Sin embargo, precisamente estas mismas cuestiones permiten considerar hoy en día como es una devoción que se adaptó a los localismos, con una importante presencia como prueban el número de “verdaderos retratos”. Además de diversas

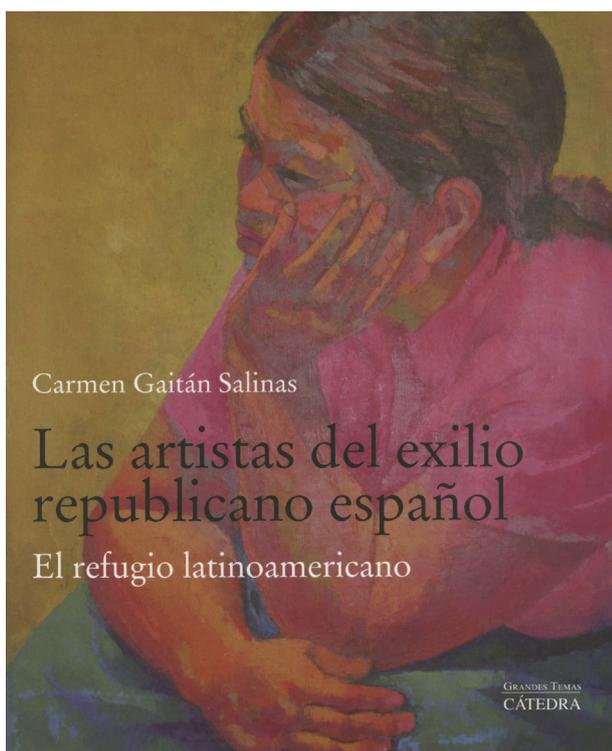
obras y santuarios, el trabajo abarca el uso de la imagen mariana en contextos tan interesantes como los jesuitas.

Nos encontramos por tanto con una obra que se convierte en obligada referencia para un tema sobre el que la bibliografía es amplia, pero en

la que la investigación todavía puede aportar nueva información, como es el caso de los cuatro trabajos aquí presentados.

Patricia Andrés González
Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Valladolid.

Gaitán Salinas, Carmen. *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019, 357 págs., 132 ils. color, 120 ils. b/n. ISBN: 978-84-376-4019-8.



“(…) Aprendimos a pertenecer. Fue un “descubrimiento” de América al revés y sin vencedores. Pura generosidad”. De este modo cifró la artista española Roser Bru su experiencia como refugiada en tierras chilenas, a las que llegó en el tristemente famoso barco *Winnipeg*. La manera en que la catalana, siendo tan niña, encajó la experiencia del destierro es una de tantas que componen este fresco del exilio artístico femenino que ha construido Carmen Gaitán Salinas gracias a una sólida investigación realizada desde el Instituto de Historia del CSIC. Libro amplio, variado, que da cuenta con detalle, como ya lo hicieron algunas obras que le preceden, le inspiran y con las que debate —especialmente, las de Cabañas o Murga— de un asunto que había sido insuficientemente tratado hasta la fecha: las circunstancias que acompañaron a las creadoras plásticas españolas de/en la diáspora forzada a causa del golpe de Estado de 1936 y la consecuente Guerra Civil.

115

El libro reproduce casi con exactitud la estructura de la Tesis doctoral de su autora, articulándose en cinco grandes capítulos: “Identidad y formación en España de las artistas que partieron al exilio”; “Vertiginosos años treinta, periodo de paz y de guerra”; “Las artistas del exilio y la amplia diversidad laboral”; “El deseo por el gran formato”; y “Entre el grabado y la pintura”. A esta quintupla le antecede una introducción en la que se exponen algunos aspectos importantes como los objetivos que se persiguen —la proposición de nuevos relatos, más inclusivos, sobre el exilio y su arte— o la metodología empleada

—a caballo entre la historia cultural, social y los estudios de género—. Como colofón, un siempre bien recibido índice onomástico completa esta obra de edición muy cuidada, en manejable rústica y profusamente ilustrada, como es característico de la serie “Grandes Temas” de la editorial Cátedra.

Los dos primeros capítulos nos sumergen en el universo previo al exilio. La pregunta por la autoría de Linda Nochlin, de sorprendente vigencia, establece el umbral tras el cual Gaitán introduce una serie de condicionantes sexo-genéricos, sociales y familiares, junto al problema del canon, propio de la disciplina de la Historia del Arte y tradicionalmente asociado al concepto —masculino, blanco, heterosexual— del “genio” artístico. El primer capítulo lo ocupan la educación y la afirmación identitaria, espacios en los que los roles de género operaron con fuerza tanto en las instituciones públicas como en las privadas, incluso en aquellas asociadas al reformismo truncado por la guerra. El segundo se centra en los años 30 como periodo de “conquista del espacio público” y ofrece el marco para comenzar a hablar de nombres propios como los de Manuela Ballester, Elena Verdes, Alma Tapia o Victorina Durán, así como de espacios y organizaciones como la Sala Blava, el Lyceum Club—y su Salón de Dibujantas— o la Agrupación Femenina Republicana. La guerra como gran hito historiográfico también es revisada aquí, poniendo en evidencia lagunas historiográficas como la participación de las mujeres en el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de París (1937) o el apropiacionismo autoral por parte del elemento masculino de algunas parejas como Renau-Ballester o Bardasano-Rubio.

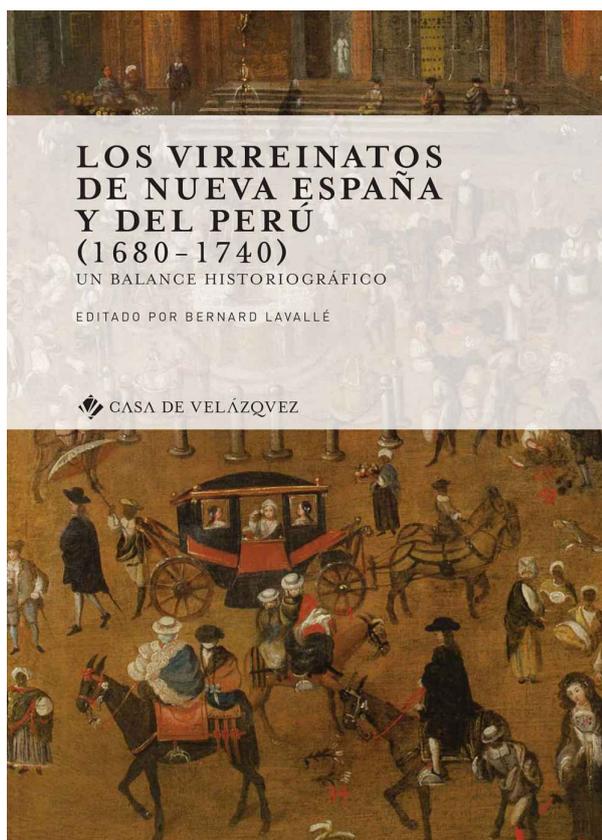
El resto del volumen lo componen tres capítulos enfocados en los principales núcleos de la diáspora: México, Argentina y Chile. El tercero aborda la variedad de profesiones que estas

mujeres abrazaron, con mayor o menor voluntarismo, tales como la moda, la decoración o la ilustración —en la prensa o en el mundo editorial—. El condicionante económico, pero también el dominio del dibujo, estuvieron detrás de estas decisiones profesionales, que no siempre hubieron de escorar —como demuestra en capítulos sucesivos— a la pintura, el grabado o el muralismo. Esta última técnica comparte con la escenografía una cierta querencia por la gran escala, motivo por el cual la autora agrupa ambas en el cuarto capítulo. La pintura mural supuso la vulneración de una nueva interdicción al abrazar —como señaló Germaine Greer y recoge Gaitán— una escala propia de lo masculino, opción escogida por Manuela Ballester, Elvira Gascón, Marta Palau, Regina Raull, Remedios Varo e Isabel Richart en México; o Maruja Mallo, Victorina Durán y Roser Bru en el Cono Sur. El quinto y último capítulo aborda los oficios de la pintura y el grabado, repasando al mismo tiempo y de manera exhaustiva las exposiciones, colectivas e individuales, de las que existe noticia de participación de estas y otras mujeres.

En resumen, el de Carmen Gaitán es un libro necesario porque cubre una ausencia “objetiva” —término que empleamos no sin reparos— y hace avanzar los estudios de Historia del Arte hacia horizontes menos excluyentes, al tiempo que rinde justo tributo a sus protagonistas, las exiliadas del arte español. Un trabajo que se sitúa en la estela de grandes textos de la misma colección realizados por mujeres como Alicia Fuentes, María Rosón o Maite Zubiaurre, que han aportado una mirada novedosa y crítica a una disciplina que, poco a poco, se parece cada vez más a los temidos —por la Academia española, se entiende— Estudios Visuales y menos a la Historia anticuaria.

Óscar Chaves Amieva
Instituto de Historia, Consejo Superior
de Investigaciones Científicas. Madrid.

Lavallé, Bernard (Ed.). *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740). Un balance historiográfico*. Madrid: Casa de Velázquez, 2019, 208 págs., 5 ils., b/n. ISBN (edición impresa): 978-84-9096-207-7, ISBN (edición digital): 978-84-9096-208-4.



Las investigaciones sobre el siglo XVIII en América se han enfocado tradicionalmente en las *reformas borbónicas*, tomando en cuenta principalmente sus décadas finales. No obstante, en los últimos 20 años ha sido estudiado en su totalidad, evidenciando una renovación historiográfica que pretende reconsiderar la periodización tradicional. La Casa de Velázquez se suma a este giro; creando un balance de estas investigaciones.

El libro se organiza en tres secciones temáticas:

Un mundo indígena en transición

117

Felipe Castro inicia el libro con el estudio de las relaciones políticas de algunos grupos indígenas con la administración virreinal durante el siglo XVIII. El pactismo, concepto que desarrolla el autor, se ve afectado por el cambio dinástico y las reformas impulsadas por la Corona. Esto desató fuertes actos violentos en Perú, en especial como respuesta a la reforma fiscal del Virrey marqués de Castelfuerte (1724-1736). Estas revueltas pretendían restaurar el pacto social y manifestaban un resentimiento genérico por la figura de la autoridad, aunque no estaban en contra del rey (7-22). A continuación, Margarita Menegus realiza un estado de la cuestión del mundo indígena en México y Perú. Reflexiona en torno a tres fenómenos vividos por el mundo indígena durante esta época: la crisis de la estructura de las repúblicas de indios, el impacto que tuvieron las composiciones de tierras en la restructuración del mundo indígena a fines del siglo XVII y principios del

siglo XVIII; y finalmente, la apertura de la educación y la adquisición de cargos administrativos para indígenas a través de la Real Cédula de 1697 (23-31).

Elites, redes y poderes

Frédérique Langue comienza esta sección con un estudio sobre las elites novohispanas y los aportes realizados por la historiografía modernista, concentrándose en el primer siglo XVIII. Concentra su atención en la prosopografía y las redes de parentesco, donde se evidencia la existencia de alianzas endogámicas y un reforzamiento del poder de la elite gracias a la compra de títulos (35-45). Por otro lado, Victor Peralta, reflexiona sobre la elite desde dos vertientes: el contexto del florecimiento de las cortes virreinales desde la segunda mitad del siglo XVII, y los estudios sobre venalidad y corrupción durante el mismo periodo (47-61).

El control territorial y la organización administrativa de Nueva España entre los siglos XVII y XVIII son analizados por Michel Bertrand. Utiliza la cronología y la terminología de las instituciones y territorios para reflexionar sobre la historia institucional y social novohispana (63-81). Siguiendo en el mismo periodo y temática, José de la Puente realiza un balance historiográfico de la administración virreinal peruana. Concluye que ésta es una época compleja debido a la inestabilidad de la administración y a la pérdida del lugar del Perú como fuente principal de los recursos de la Corona, siendo reemplazada por Nueva España (83-97).

Los dos artículos finales de esta sección se enmarcan en la historia de la cultura y la religiosidad. Nadine Béligand y Jaime Valenzuela realizan un mirada profunda a la historiografía que se ha dedicado a estudiar la mentalidad

barroca, y cómo su cultura visual ha tenido una gran capacidad de invención desde la religiosidad autónoma y las manifestaciones de la violencia barroca en fiestas y actos ligados a la liturgia del poder (99-117). Finalmente, Pedro Guibonich expone sus reflexiones en torno a *la ciudad letrada*, grupo heterogéneo que sirvió al poder y se sirvió de éste para controlar la administración, utilizando para ello una serie de recursos literarios vistos en: el desarrollo del teatro y la creación poética, la oratoria sagrada, la universidad y la literatura encomiástica (119-131).

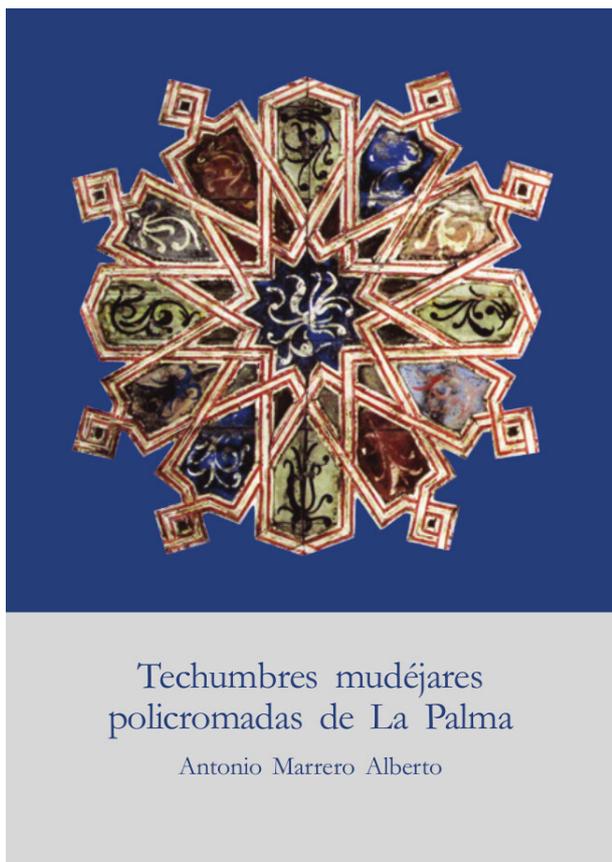
Evolución y diversificación de las economías

Guillermina del Valle expone los aportes de la historiografía en torno a los mercaderes de la ciudad de México y el comercio de Nueva España entre 1670 y 1740 según las razones del debilitamiento de los mercaderes de México con el paso de la administración de la Casa de Moneda a la Real Hacienda y el cierre del tráfico intervirreinal (135-150). Finalmente, Carlos Contreras cierra esta sección con un estudio cuantitativo de la producción minera en los Andes durante el primer siglo XVIII. Analiza la nueva geografía de la minería, la crisis del modelo toledano de trabajo forzado, y además, las diferencias entre la minera peruana y la mexicana en el uso del azogue y la amalgamación (151-164).

El libro pretende contribuir al estudio de las dinámicas propias de Hispanoamérica y al surgimiento de nuevas hipótesis de trabajo, aspectos que serán evidentes al lector interesado en las investigaciones comparativas de los virreinos americanos.

Francisco Mamani Fuentes
Département d'Histoire et de Théorie des Arts.
Ecole Normale Supérieure. París.

Marrero Alberto, Antonio. *Techumbres mudéjares policromadas de La Palma: la Sala Capitular de la Iglesia de Santo Domingo*. Breña Alta (La Palma): Cartas Diferentes Ediciones, 2017, 216 págs., 28 ils. color, 156 ils. b/n. ISBN: 978-84-945265-7-2.



El presente libro atestigua la amplia trayectoria del doctor Marrero Alberto en los estudios sobre el arte sacro de la Edad Moderna en las islas Canarias. En la actualidad es investigador postdoctoral con la financiación del CONICYT/FONDECYT y el patrocinio de la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile. En este país también ha desempeñado la actividad docente universitaria y ha estudiado con rigor y profunda vocación el patrimonio artístico de la antigua Capitanía General de Chile. Cabe señalar que en la Universidad de la Laguna cursó el grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Asimismo, superó el máster en esta materia en la Universidad Politécnica de Valencia.

119

El prólogo, preparado por la profesora titular Clementina Calero, incide en la destacada presencia de la madera en la arquitectura histórica canaria, tanto en los templos como en la arquitectura doméstica. En la introducción, el doctor Marrero apunta a la confluencia de diferentes estilos y al desarrollo de soluciones originales en el archipiélago —propiciado en gran medida por la situación gremial isleña y las licencias compositivas adquiridas por los alarifes y carpinteros—.

El primer capítulo estriba en torno al arte mudéjar en Canarias, así como sus condicionamientos históricos, geográficos y sociales. Su lectura permite afrontar la consulta del segundo, constituido por el catálogo de las techumbres mudéjares policromadas de la isla de La Palma. Concretamente, están ubicadas en las iglesias de El Salvador (Santa Cruz de La Palma), San José

(Breña Baja), San Pedro (Llano de Argual, en Los Llanos de Aridane), San Blas (Villa de Mazo), San Andrés (San Andrés y Sauces), Nuestra Señora de Candelaria (Tijarafe), Nuestra Señora de los Remedios (Los Llanos de Aridane) y San Juan Bautista (Puntallana), el ex convento de San Francisco y el ex convento de Santo Domingo (Santa Cruz de La Palma), el santuario de Nuestra Señora de las Angustias (Los Llanos de Aridane) y las casas “La Quinta Verde”, “Massieu” y “They” (Santa Cruz de La Palma).

A continuación, el tercer bloque de la obra está dedicado a la capilla de la sala capitular de la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo. El profesor Marrero aborda el estudio histórico-artístico de la iglesia en general y de la sala capitular en particular. Seguidamente procede con el estudio técnico de su techumbre, examinando su tipología formal, su sistema de anclaje, la lacería, la decoración y talla, así como su estado de conservación.

Tras este capítulo, presenta las conclusiones, un cuidado y práctico glosario y la sección de la bibliografía. El volumen incluye una rica selección de fotografías tomadas por el doctor Marrero. Entre ellas destacan las que conforman el apéndice fotográfico final. Editadas en color, muestran, por una parte, la existencia de un patrimonio artístico cuyo desarrollo tuvo lugar bajo diferentes influencias culturales —desde las huellas del mudéjar a los ecos de Flandes— y, por otra, el severo deterioro que afecta a los soportes y a la policromía de las techumbres palmeras. El libro contiene además una serie

de ilustrativos diagramas y planos del autor, de la arquitecta técnica Lilia Ramos Méndez y de los arquitectos Sebastián Matías Delgado Campos, Alfonso García Álvarez y Juan Jesús Labory González.

A modo de conclusión, *Techumbres mudéjares policromadas de La Palma* es una importante y novedosa contribución sobre el patrimonio histórico y artístico de las islas Canarias. Concretamente, este estudio concerniente a La Palma invita a profundizar en las diversas técnicas y composiciones que se manifestaron nítidamente en la producción artística insular. Al mismo tiempo, este libro propicia la continuidad del debate académico acerca de los límites espaciales y temporales del arte mudéjar en los territorios de ultramar en la Monarquía española. La exploración de las soluciones originales aportadas por los artesanos y artistas isleños posibilita ahondar en el fenómeno de la circulación de ideas y expresiones, a la vez que en su arraigo, adaptación o transformación.

Asimismo, en el ámbito de la divulgación, el autor contribuye a la concienciación del común de los lectores sobre la necesaria preservación del legado artístico de las centurias pasadas, a partir de la conservación de los bienes catalogados y fotografiados, y, en su caso, la correcta restauración de las superficies deterioradas.

Belinda Rodríguez Arrocha
Sección de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Intercultural del Estado de Puebla
(México).

Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

2. EXTENSIÓN

123

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las revisiones bibliográficas.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de “doble ciego”, que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equivos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las variaciones. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Variaciones 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los aparta-

dos se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

125

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirolga@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd*em, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

126

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Usa no

Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

127

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

