



REVISTA INTERNACIONAL DE
CIENCIAS HUMANAS

VOLUMEN 2
NÚMERO 2

**REVISTA INTERNACIONAL
DE CIENCIAS HUMANAS**

VOLUMEN 2, NÚMERO 2



REVISTA INTERNACIONAL DE CIENCIAS HUMANAS
www.cienciashumanas.com

Indicada en 2016 en Madrid, España
por Global Knowledge Academics
www.gkacademics.com

ISSN: 2530-4526

© 2016 por el autor (es)

© 2016 por Global Knowledge Academics

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de enseñanza, investigación o reseña como los permitidos por la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas, por favor contacte con <soporte@gkacademics.com>.

REVISTA INTERNACIONAL DE CIENCIAS HUMANAS es revisada por expertos y respaldada por un proceso de publicación basado en el rigor de criterios de calidad académica, asegurando así que solo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.

EDITORES

J. Francisco Álvarez, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
León Olivé, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
Concha Roldán Panadero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España
Ana Paula Torres Megiani, Universidade de São Paulo, Brasil

COMITÉ ASESOR

J. Francisco Álvarez, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
Luis Ferla, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Karim Javier Gherab Martin, Universidad CEU San Pablo, España
Paulo Teodoro de Matos, Universidade Nova de Lisboa - Universidade dos Açores, Portugal
León Olivé, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
Concha Roldán Panadero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España
Ana Paula Torres Megiani, Universidade de São Paulo, Brasil
José Luis González Quirós, Universidad Rey Juan Carlos, España

EDITORES ASOCIADOS

Alejandro Barragán Ocaña
Ángeles Bermell Corral
Enrico Bocciolesi
Helena de Fátima Castro
Ana Carolina de Laurentiis
Mario de Marco
Leticia de Souza Gonçalves
Brandão Desirée García Gil
Renata Giaxa
Liliana Gómez Cardona
José Antonio González Zarandona
César Guardé Paz
Larosi Haidar
Jesús Antonio Larios Trejo
Gregorio Maneru Zunzarren
Ester Massó Guijarro
Laura Monsalve Lorente
Isabel Morales Benito
Paula Olmos
Fito Rodríguez
Leticia Romero Rodríguez
Guadalupe Romero Sánchez
Cezar Luis Seibt
Seber Ugarte Calleja
Alicia Vallina Vallina
Patricia Vasconcelos Almeida

Índice

El tiempo cinematográfico: un análisis de los fundamentos óptico-temporales de la semiótica pre-verbal en la obra de Gilles Deleuze.....	1
<i>Jorge León, Ismael Martín Estébanez</i>	
Representações semânticas de raça e classe da cultura popular para literatura e para televisão.....	17
<i>Viviane Lucy Vilar de Andrade</i>	
La traducción como diálogo poético: Diana Bellesi y seis poetas norteamericanas.....	25
<i>Marcela Raggio</i>	
El panóptico de Foucault en la sociedad actual: nuevos enfoques en el arte.....	35
<i>Gloria Lapeña Gallego</i>	
Repatriados, deslocados ou refugiados? A descolonização da África portuguesa (1974-1977).....	47
<i>Alexandra Marques</i>	
O animal no humano.....	59
<i>Michel Mingote Ferreira de Azara</i>	
La palabra dibujada: la poesía visual y su aplicación en la didáctica del arte y de la imagen.....	65
<i>Salvador Conesa Tejada, José Mayor Iborra</i>	
¿Qué nos pueden enseñar los antiguos? Instrucción y conocimiento en la Grecia y China antiguas.....	73
<i>César Guarde-Paz</i>	

Table of Contents

The Cinematic Time: An Analysis of the Ontic-Temporal Foundations of Pre-Verbal Semiotics in the Work of Gilles Deleuze.....	1
<i>Jorge León, Ismael Martín Estébanez</i>	
Semantic Representations of Race and Class in Popular Culture to Literature and TV.....	17
<i>Viviane Lucy Vilar de Andrade</i>	
Translation as a Poetic Dialogue: Diana Bellesi and Six American Poets.....	25
<i>Marcela Raggio</i>	
Foucault's Panopticon in Today's Society: New Approaches in Art.....	35
<i>Gloria Lapeña Gallego</i>	
Returnees, Displaced or Refugees? Decolonization of Portuguese Africa (1974-1977).....	47
<i>Alexandra Marques</i>	
The Non-Human Animal	59
<i>Michel Mingote Ferreira de Azara</i>	
The Drawn Word: Visual Poetry and its Application in the Teaching of Art and Image.....	65
<i>Salvador Conesa Tejada, José Mayor Iborra</i>	
What Can the Ancients Teach Us? Instruction and Knowledge in Ancient Greece and China.....	73
<i>César Guardé-Paz</i>	

El tiempo cinematográfico: un análisis de los fundamentos óptico-temporales de la semiótica pre-verbal en la obra de Gilles Deleuze

Jorge León, Universidad San Jorge, España

Ismael Martín Estébanez, MLDG, Despacho de Arquitectura y Urbanismo, España

Resumen: A comienzos de la década de los 80, el filósofo Gilles Deleuze aplicó la teoría de la imagen de Bergson expuesta en *Materia y Memoria* (1896) a la imagen cinematográfica con la intención de desarrollar nuevas herramientas conceptuales que, a través de un análisis de la historia del cine, permitieran poder delinear mejor tanto la relación cognoscitiva más allá de los presupuestos de sujeto-objeto, como una teoría de la comunicación pre-verbal no estructuralizada fonéticamente que superara definitivamente la concepción lacaniana del lenguaje. Si bien dichos análisis pueden ser vistos también como el establecimiento de unos principios alternativos a las teorías del montaje tanto de Vertov como de Eizenshtéin, el interés primario de nuestro paper se centrará en la redefinición de las categorías espacio-temporales que conlleva esta nueva teoría del cine esgrimida por Deleuze. Concretamente analizaremos cómo la nueva tecnología cinematográfica, especialmente en su desarrollo europeo de la segunda postguerra (Godard, Fellini, Syberberg, Tarkovski) supone una comprensión temporal por completo ajena a cualquier comprensión de causalidad lineal, teleológica o no, de corte cronológico. En su lugar, el cine en tanto que medio de comunicación propio del mundo metropolitano contemporáneo emplea unas categorías temporales más cercanas a conceptos como “acontecimiento” o “haecceitas”, que en algunos puntos lo acercan a la concepción del tiempo desarrollada por Walter Benjamin, pero que por otro lo relacionan directamente con formas aiónicas del mismo ya estudiadas por Deleuze en la década de los 60, y aplicadas al estudio del dadaísmo en la de los 70.

Palabras clave: Aion, evento, alteridad, fuera de cartelera, signo pre-lingüístico

Abstract: In the early the 80's, the philosopher Gilles Deleuze applied the Bergson's theory of image exposed on *Matter and Memory* (1986) to the cinematic image, with the intend to develop new conceptual tools that, through an analysis of the History of Cinema, allow delineate better both, the cognitive relation beyond the subject-object budgets, and a theory of pre-verbal communication non phonetically structured which definitively exceeded the lacanian conception of the language. While such analyzes can be understood as the establishment of alternative principles of the Vertov and Eisenstein film editing theories, the primary interest in our paper will focus on the space-temporary categories redefinition that Deleuze's theory of cinema involves and which implies an exhaustive redefinition of the chronology space-temporary categories defined in the XV century by creation of perspective by renaissance painters and architects.

Keywords: Aion, Event, Otherness, Offscreen, Pre-linguistic Sign

Introducción

Desde la muerte de Gilles Deleuze en 1995, la influencia de su obra ha experimentado un incremento exponencial tanto en ámbitos anglófonos, como francófonos o hispanohablantes. Muestra de todo ello son por ejemplo los *Encuentros Internacionales Gilles Deleuze* (1996),¹ las *Primeras Jornadas Gilles Deleuze* (Universidad Nacional del Mar de Plata, 2011), o el último hasta la fecha *Deleuze, Philosophy, Transdisciplinarity* (University of London – University of Kent, 2012), por no mencionar el estudio y aplicación continua del

¹ Ponentes destacados de dicho congreso fueron Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Gérard Lebrun, Francois Zourabichvili, Michael Hardt, Francois Wahl, o Jacques Rancière.



esquizoanálisis deleuziano por parte de la psiquiatría argentina. Ahora bien, a diferencia de otros ámbitos disciplinares en los que Deleuze ejerció su actividad teórica como la ontología, el psicoanálisis, la crítica literaria, o la filosofía política, el ámbito del cine ha recibido una menor atención por parte de los comentaristas de su obra. De este modo, su análisis sobre el cine aún continúa siendo concebido en tanto que “material secundario” de apoyo para el comentario y desarrollo de sus grandes obras (*El Antiedipo* o *Mil Mesetas* especialmente) y/o conceptos propios (rizoma, máquinas desiderantes, devenir animal, cuerpo sin órganos, etc.). Es por ello que, entre otras razones, nuestro artículo se centrará de forma principal sobre la teoría deleuziana del cine, empleando el resto de la su obra como apoyo para la correcta lectura de dicha teoría.

Por otra parte, en lugar de limitarnos aquí a una exposición de carácter meramente repetitivo de la teoría deleuziana del cine, lo que ya se ha hecho con anterioridad (Ciancio, 2006), preferimos analizarla en función de las similitudes y diferencias que presenta respecto a otra de las grandes teorías artísticas que implican una fuerte carga ontológica: *La perspectiva como forma simbólica* de Panofsky. En ambas, la teoría cinematográfica de Deleuze y la teoría sobre la perspectiva de Panofsky, se muestra claramente cómo, en palabras de Deleuze, “el artista no tiene nada que ver con un esteta, y la máquina artista, la máquina de expresión, no tiene nada que ver con impresiones estéticas” (Deleuze y Guattari, 1987, 103). En su lugar, tanto el historiador alemán como el filósofo francés centran sus análisis artísticos en torno a la estructuración ontológica de la realidad que ambas técnicas (arte = τέχνη), cine y perspectiva, conllevan. Así, si la lectura de Panofsky descubre en la perspectiva del siglo XV la creación del tiempo y el espacio cronológicos que la disciplina filosófica siempre relaciona con el pensamiento cartesiano (s. XVII) y la consecuente aparición de la relación epistemológica sujeto-objeto, la teoría deleuziana en su recurso al análisis bergsoniano de la imagen va a proponerse explícitamente el intento de superar dicha dicotomía gnoseológica, a la par que exponer una teoría del tiempo ya no cronológica, sino propiamente aiónica. Por último, dicha afinidad óptico-artística entre el cine y la arquitectura es mantenida también, y de forma explícita, por el filósofo francés en su afirmación de que “el cine tiene con la arquitectura una relación más profunda que con el teatro” (Deleuze y Guattari, 1987, 110).

Dicho esto, estructuraremos el artículo en tres partes. En la primera expondremos brevemente el análisis de la perspectiva efectuada por Panofsky así como las inesperadas consecuencias que la sistematización espaciotemporal que conlleva la perspectiva tuvieron para las artes del momento y la puesta en crisis de la racionalidad renacentista. En la segunda, como es lógico, analizaremos el replanteamiento gnoseológico cinematográfico deleuziano, centrándonos concretamente en la crisis que la racionalidad mecánica del cine tuvo después de la segunda guerra mundial en el paso del paradigma imagen-movimiento a la de imagen-tiempo. Este paso, el paso de considerar el tiempo dependiente del movimiento espacial (imagen-movimiento) a considerarlo independiente y primero (imagen-tiempo) es pues el que abre la puerta a una concepción aiónica del mismo, expuesta por primera vez en *Lógica del Sentido* (Deleuze, 1969). Por último, el tercer apartado se dedicará a identificar las conclusiones derivadas de la lectura de la tesis aiónica que subyace en la lectura cinematográfica que realiza Deleuze y a ponerlas en una relación sintomática con los signos tempranos y coetáneos que se dieron a nuestro juicio tanto en la crisis de la imagen-movimiento como en la de la perspectiva.

Perspectiva y heterotopía²

Refiriéndose al proceso de cambio que el concepto platónico de “idea” sufre hasta su llegada al siglo XV, afirma Panofsky que “el Renacimiento se separa de la Edad Media extrayendo en

² Adelantamos aquí que el comentario que vamos a realizar sobre la perspectiva como forma ontológica de la percepción espacio-temporal cartesiana eludirá por principio todas las lecturas y connotaciones simbólico-platónicas con las que fue asociada, por parte de Wittkower especialmente, debido a la no-influencia de lo simbólico tanto en los análisis cinematográficos de Deleuze como en los análisis de la perspectiva posteriores a Wittkower, ejemplo de los cuales son, entre otros, los de Argan o Tafuri. Para una exposición del carácter neoplatónico de la perspectiva ver (Wittkower, 1968)

cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un ‘mundo exterior’ sólidamente fundamentado, de tal forma que se establece una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto” (Panofsky, 1981, 50). Esta objetivación del mundo, para Panofsky, está causada directamente por la perspectiva en tanto que sistema óptico y representativo capaz de determinar perfectamente y por primera vez en la historia, las relaciones proporcionales entre la altura, la anchura, y la profundidad de un objeto mediante una simple representación en dos dimensiones. De este modo, con la adquisición de la técnica perspectiva el arte renacentista se vuelve ciencia de la percepción. Lo importante para Panofsky es que para que dicha técnica haya podido tener lugar ha sido necesario poder concebir tridimensionalmente el espacio mediante la abstracción de un infinito homogéneo e isótropo que prescinde de todo aquello que no sean relaciones proporcionales comprobables, es decir, propiamente hablando, parámetros. Ahora bien, para Panofsky, esta objetivación de la realidad, debido precisamente a la relación sujeto-objeto que instaura en tanto sistema óptico, conlleva consecuencias inesperadas: “Por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psico-fisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un “punto de vista” subjetivo elegido a voluntad” (Panofsky, 1999, 49).

De este modo, la perspectiva puede ser concebida tanto como un triunfo de la objetividad exterior de la realidad, como de un triunfo de la voluntad subjetiva por hacer depender la misma realidad objetiva de su propio yo. Racionalidad de lo real y objetivismo por una parte, contingencia de la realidad y subjetivismo por otra. Sin embargo, no hemos de perder de vista que según la forma en que Panofsky entiende la perspectiva, el pliegue del espacio sobre el sujeto nunca va más allá de la toma de conciencia de éste como centro del espacio en tanto “punto de vista”. Es decir, que las estructuras espaciales siguen siendo objetivas y derivadas de la realidad empírica mediante la técnica de visión del sujeto, y que este nunca las crea como condiciones de posibilidad de la experiencia estética innatas al mismo de forma absoluta. Ningún idealismo de tipo kantiano es afirmado por Panofsky en tanto que distinción entre *noúmeno* y *fenómeno*; aunque, obviamente, la aparición de la perspectiva como medida científica del espacio será uno de los pilares fundamentales de la estética kantiana. En su lugar, la centralidad del punto de vista ha de ser entendida como correlato del dominio del individuo sobre un espacio objetivo y científico *en sí*.

Ahora bien, pese a que en el inicio Panofsky establecía como problema fundamental de la perspectiva una relación no unívocamente determinada entre sujeto y objeto, la lectura vulgar y descontextualizada de la misma, en consonancia con las opiniones de Lewis Mumford, siempre estuvo fuertemente orientada a la predominancia de la objetivación sistemática del mundo como inicio de un proceso cuya expansión y progresiva sistematización y complementariedad culminarían en la “jaula de hierro” weberiana. Así, entre 1934 y 1938, Lewis Mumford expuso su concepto de sistema mecánico “como aquel en que una muestra al azar del conjunto puede servir en lugar del conjunto: un gramo de agua pura en el laboratorio se supone que tiene las mismas propiedades que un centenar de metros cúbicos de agua igualmente pura en la cisterna y se supone que lo que rodea al objeto no afecta a su comportamiento” (Mumford, 1977, 29-30). Para el sociólogo neoyorquino, dicho sistema se conforma entre los siglos XIV y XVI mediante la tríada espacio-tiempo-dinero, correspondiente respectivamente a los inventos de la perspectiva, el reloj, y la contabilidad por partida doble (Debe y Haber). Y son precisamente las consecuencias de esta lectura de la perspectiva en tanto que primer sistema plenamente racional y tautológico (técnica moderna) las que nos interesan. Así, a diferencia de las grandes lecturas del Renacimiento hechas por Burckhardt, Michelet, o Wittkower en las que se concebía al mismo como un sistema armónico y pleno, una serie de historiadores del arte y la arquitectura contemporáneos del propio Deleuze comenzarán a ver en dicha sistematización técnica, el esta-blecimiento de las condiciones de posibilidad propias de la heterotopía.³

³ Recordamos aquí que “heterotopía” fue un concepto utilizado por Michel Foucault para designar aquellos lugares (*topoi*) donde la acumulación de diferencias se había tornado sistemática mediante la yuxtaposición directa sin poder

Como ejemplo paradigmático, el análisis que Tafuri realiza de la iglesia de *San Spirito* de Brunelleschi concluye con la afirmación de la misma como una yuxtaposición triple de secuencias estructurales concebidas como tipos espaciales puros,⁴ todo ello posibilitado gracias al empleo de un único módulo para todo el edificio que permita la organización perspectiva de todo el conjunto. En otras palabras, el empleo de la perspectiva por parte de los arquitectos desde su mismo inicio es concebida como la capacitación o condición de posibilidad misma de la yuxtaposición pura de elementos dispares en un sistema estructurado. La perspectiva en tanto que “absoluta racionalidad del espacio y de su universalidad” (Tafuri, 1978, 14) supone, en el mismo acto por el cual se define a sí misma como racionalidad plena y universal, la apertura a la infinita yuxtaposición irracional, es decir, sin razón=medida (proporción) alguna, de los entes. Un proceso al que Deleuze siempre se refirió en la apología del conector “y” frente al disyuntivo “o”.

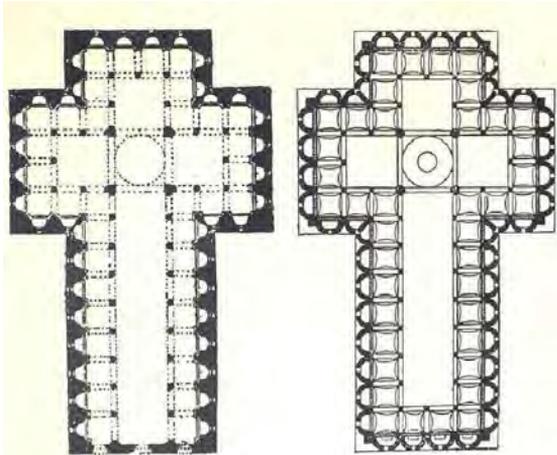


Fig. 1

Si recordamos de nuevo el enfoque lingüístico que Tafuri concede a toda lectura espacial de la arquitectura, y añadimos que el párrafo citado es de 1969, casi resulta superfluo constatar en su libro de 1968 *Teorías e Historia de la arquitectura* la referencia explícita a *La arqueología de las ciencias humanas de Foucault* (Tafuri, 1972, 19) para poder afirmar un paralelismo entre ambos autores (Tafuri y Foucault) en lo referente al lenguaje *estructural*, fonético o espacial, como condición de posibilidad de la heterotopía. Esta función lingüística niveladora de todo valor es pues el punto nodal donde se encuentran tanto la conciencia de la arbitrariedad absoluta de los espacios como la posibilidad del establecimiento de un código lingüístico unívocamente determinado, pero siempre al precio de una subyugante abstracción. De este modo, respecto al efecto heterotópico que un lenguaje cuyos significantes están estructurados fonéticamente mantiene sobre los significados, no hay mejor referencia que la citada por el propio Foucault al comienzo de su famoso libro: “Los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un

establecer cualquier otro tipo de relación, como por ejemplo los museos, los puertos, las bibliotecas, etc. Si bien Foucault establecía el nacimiento de las heterotopías en el clasicismo del siglo XVII, la crítica arquitectónica italiana de la Escuela de Venecia propuso precisamente la perspectiva renacentista como el establecimiento de las condiciones ontológicas necesarias para dar cabida a las heterotopías que el siglo XVI vio crear de las manos de Giulio Romano en el *Palazzo del Te*, de Raffaello en *Villa Madamma*, o del propio Francesco di Giorgio en sus variaciones tipológicas recogidas en el *Codice Magliabecchiano*.

⁴ 1. La nave central y el núcleo central del crucero “casi seguro resueltas, en el proyecto original, con cubiertas abovedadas”, 2. Los espacios menores cubiertos con bóvedas vaídas, y 3. Los ábsides perimetrales cupulados.

pincel finísimo de pelos de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, que de lejos parecen moscas” (Foucault, 2005, 1).

Con esto, podemos vislumbrar por ahora un poco mejor las consecuencias espaciales de la concepción que, para Tafuri, tiene la perspectiva en Brunelleschi. Concretamente, si en el caso anteriormente citado la estructura alfabética del lenguaje fonético se impone como un orden completamente cerrado sobre sí y por tanto enteramente consistente, de modo que la lógica de los significados se vuelve completamente independiente respecto a la relación primaria con la estructura y a las múltiples relaciones secundarias que se generan entre ellos mismos (provocando precisamente por ello una heterotopía), la estructura perspectiva de los edificios de Brunelleschi se impone del mismo modo como una estructura omni-abarcante que permite la superposición de tres órdenes significativos completamente dispares y yuxtapuestos en S. Spirito, de modo que se empiezan a generar un cruce de significaciones imprevistas. Con esto, queda patente de nuevo el doble carácter de la perspectiva, pues, si por una parte permite la ordenación matemática y homogénea de un espacio construido racionalmente que terminará constituyéndose como propiamente cartesiano-newtoniano, por otra, es ese mismo carácter homogenizante y nivelador de todos los valores el que permite el inicio mediante superposición, de toda una serie de relaciones no jerarquizadas ni estructuradas según el orden perspectivo pero que al igual que en la relación razón-sin razón analizada por Foucault,⁵ se constituye como la “parte oscura”, “la otredad” imposible de expulsar de la misma razón pues, entre otras cosas, constituye su condición de posibilidad misma. En resumen, la paradoja consiste en que este supuesto espacio racional construido mediante la perspectiva a imagen de Cronos, “descubre” a su vez el espacio aiónico en tanto que su misma condición de posibilidad.

Es decir, esta misma condición de posibilidad está presente en el mismo momento de la sistematización, y no solo en sus diversas aplicaciones posteriores. Así pues, la concepción crónica de la aparición de la perspectiva como exclusivamente una sistematización cerrada, ha de anularse a favor de una apertura originaria a la existencia del Aión, redescubierta por Deleuze de forma primordial en el caso del cine. Como ejemplo paradigmático de dicha apertura, como en el caso de Durero, la razón de su sistemática da paso a un abandono progresivo y rápido de las líneas maestras y las reglas de la perspectiva para mostrar “el fuera de plano” constituido por el ojo, el objeto, la luz, y su interacción: su “Vivencia”. De este modo, el propio Durero, como contrapunto a la sistematización que él mismo desarrolla afirma que “no soy de la opinión de que un artista deba medir constantemente sus figuras (...) Si tú eres instruido en el arte de construir y has adquirido juntas la teoría y la práctica no es indispensable que lo midas Todo, todo el tiempo” (Durero, 2000, 122), abriendo nuevamente la “puerta oscura- fuera de plano” que conlleva toda técnica.

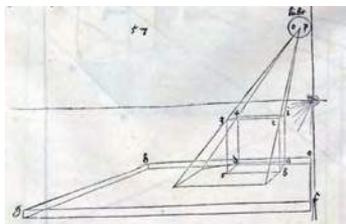


Fig. 2.

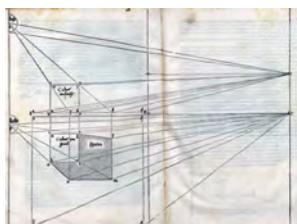


Fig. 3

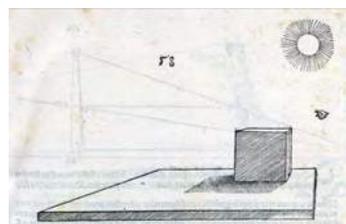


Fig. 4

Pero además de Durero, serán las obras de Francesco di Giorgio y Giulio Romano, las de Raffaello, Zuccari y Borromini las que configuren en su conjunto la modernidad en tanto que proceso de *long durée* (s. XV-XXI) de modo que se articule la paradoja por excelencia de la modernidad, a saber, que cuanto más fundamente la racionalidad en un sistema, más irracional serán sus consecuencias. Un proceso que, como veremos a continuación, se repite, bajo unos presupuestos gnoseológicos alternativos en la teoría del cine de Deleuze.

⁵ Nos referimos al análisis histórico efectuado en *Historia de la Locura en la época clásica*, Editorial Fondo de cultura económica, México D.F., 1967. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1964.

Es pues este carácter de sistematización perfecta y tautológica la novedad por excelencia del Renacimiento, base para su categorización en tanto que periodo histórico independiente de la Edad Media. Así, afirma Tafuri que “lo antiguo, el *numerus*, la analogía antropomórfica, la proposición armonicista, constituyen un conjunto unitario de referentes convencionales, para un sistema de representación necesitado de fundamento estable [...] el elemento nuevo, en comparación con todo el medioevo, es solamente uno, pero sustancial; la introducción de un *sistema perfectamente representativo*. Por tanto, los ‘contenidos’ no son nuevos, pero sí el proceso, matemático y verificable, que permite su formalización en una sistematización del mundo puesta en imagen” (Tafuri, 1995, 35).⁶



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Cine y Aion

En lo que se refiere al cine del siglo XX, Deleuze recurre a la obra de Bergson con la intención explícita de esbozar una teoría del mismo que pueda superar la diferenciación sujeto-objeto, categorización creada por la perspectiva mediante su intento de objetivación del mundo en un espacio racional. Si bien Husserl había intentado poner en relación nuevamente a “sujeto” y “objeto” mediante la “intencionalidad”, Bergson partirá de un concepto completamente distinto, que nada tenga que ver ni con objeto, ni con sujeto, ni con representación. De este modo, Bergson parte del concepto de imagen. Para él, el mundo, incluido el cuerpo propio, es percibido mediante imágenes. Afirma Bergson que “es el cerebro el que forma parte del mundo material, y no el mundo material el que forma parte del cerebro” (Bergson, 2006, 35). De este modo, anulada por principio toda diferenciación establecida a priori entre sujeto-cerebro y objeto-mundo, las imágenes de los seres vivos se diferencian de las propias de los inertes en que en las primeras existe una “zona de indeterminación” correspondiente a la (re)-acción que conlleva las imágenes percibidas por el ser vivo. A este respecto afirma Deleuze cómo “una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central privilegiada [la imagen del cerebro]; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, 1991,

⁶ Respecto a la racionalización sistemática del tiempo, idénticas consecuencias tiene la sucesión lineal de instantes isotópicos y homogéneos, conceptualización culminada en la invención y difusión del reloj mecánico mediante la aplicación de la rutina del monasterio. Como afirma Mumford, “alrededor de 1345, según Thorndike, la división de las horas en sesenta minutos y de los minutos en sesenta segundos se hizo corriente” (Mumford, 1977, 33).

116). Lo objetivo pues, ya no como la dualidad objeto-sujeto, sino como la no existencia del último, es decir, como la inmanencia tanto del sujeto como del objeto en un conjunto de imágenes todas al mismo nivel.

Si bien la propuesta de Bergson conlleva consecuencias en las que no nos es posible profundizar ahora, lo fundamental de su postura es que la sistemática objetiva creada por la perspectiva en tanto que “ajena” al sujeto va a ser sustituida por una nueva sistemática que no posiciona al sujeto de una forma externa a la misma. Dicha no separación por principio entre el sujeto y el objeto es lo que va a permitir a Deleuze esbozar una teoría del cine en tanto que fundamentada en el “corte móvil” que proporcione una correcta concepción del movimiento y el tiempo, no dependiente del espacio racional perspectivo. Así, si con anterioridad a Bergson, el movimiento de un cuerpo era comprendido normalmente como un cambio de posición entre dos puntos fijos de un espacio homogéneo de modo que dicho cambio de espacio nos permitía percibir de forma simultánea un paso del tiempo, es decir, que la percepción de un tiempo racional era posible únicamente gracias a la sistematización y racionalización del espacio, con posterioridad a Bergson, afirma Deleuze, los parámetros se invierten de forma que ahora es el movimiento el que puede ser percibido gracias a que un tiempo-otro, “un tiempo-fuera de plano” entendido propiamente como “duración” o “memoria” es continuamente creado desde lo más profundo de la “zona de indeterminación”. Este tiempo es el Aion.

De esta forma, para Deleuze, el cine del siglo XX puede ser dividido en dos bloques completamente diferentes precisamente por su forma de concebir el montaje cinematográfico. Así, hasta la segunda guerra mundial, el cine estará definido por la predominancia de la imagen-movimiento, mientras que con posterioridad predominará un montaje que busque exponer la imagen-tiempo en sí misma. Respecto al primer periodo, afirma Deleuze cómo, pese a las apariencias, el cine nunca ha concebido el movimiento al modo pre-bergsonianiano, es decir, al modo perspectivo-racional. El cine, tanto antes como después de la crisis de la imagen-movimiento, interesa a Deleuze porque supone la verdadera ruptura de las categorías ópticas establecidas por la perspectiva. Es decir, frente a las corrientes artísticas contemporáneas al nacimiento del cine como el fauvismo, el cubismo, el surrealismo, o el futurismo que aún suponen para Deleuze la primacía del espacio estático respecto al resto de categorías, el cine se erige como primera de las artes de una nueva construcción del mundo. Excepción a la regla sería el dadaísmo, que ya en *El AntiEdipo* suponía el origen de la máquina molecular-esquizofrénica frente a la molar-futurista y la productivista del constructivismo ruso. (Deleuze y Guattari, 1985, 412-413). Ahora bien, aunque el dadaísmo suponga para Deleuze la predominancia del movimiento y el tiempo sobre el espacio (piénsese en los *performances* y poemas sonoros asignificantes de Hugo Ball en el *Café Voltaire*, propiamente, en terminología deleuziana, emisión pura de sonsignos), la tardía fecha de su nacimiento respecto al cine así como su temprana muerte llevan a Deleuze a considerar el cine como el arte propio de la inversión de las categorías espacio-temporales crónicas en las tempo-espaciales aiónicas.

Es, por tanto, el cine el arte que supone una nueva reestructuración de la ontología espacio-temporal creada y mantenida desde la perspectiva durante cerca de 500 años. Y será en el cine donde precisamente el elemento que la sistematización perspectiva no pudo explicar en sí mismo sino a imitación del espacio, es decir, el tiempo, suponga el elemento de puesta en crisis del cine mismo. Con lo cual obtenemos ya un primer paralelismo entre el cine y la perspectiva como sistemáticas de la racionalización del mundo: La sistematización de la perspectiva entró en crisis debido precisamente a la consecución de aquello que buscaba: la racionalización del espacio. Fue dicha racionalización la que creó las condiciones de posibilidad de la heterotopía en tanto que estado de cosas que no permitía excluir a lo irracional de lo racional mismo. De forma paralela, en el cine, la teoría de la imagen-movimiento permite la correcta conceptualización y verdadera racionalización del movimiento en sí mismo, no dependiente del espacio perspectivo. Ahora bien, dicha teoría, lo adelantamos ya, supondrá el desarrollo técnico de las condiciones mismas de la puesta en crisis de la primacía del movimiento, permitiendo acceder a un nuevo ámbito ontológico primario: el tiempo en sí o el tiempo no-cronológico.

Respecto a la superación del espacio isótropo perspectivo por parte de la imagen-movimiento, Deleuze afirma “que los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí [...] Vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con ‘cortes’ inmóviles (...). Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos” (Deleuze, 1991, 13-14). Así pues, frente a la sucesión de cortes inmóviles + tiempo abstracto al que aboca el movimiento en la perspectiva arquitectónica, el cine va a ser el arte propio de la primacía del movimiento real (de la vivencia) + duración concreta. Ahora bien, ¿en qué consiste propiamente este movimiento real? ¿Cómo, si no es posible entenderlo al modo de la ciencia newtoniana mediante gráficas espaciales y vectores que implican el movimiento entre dos puntos, va a conceptualizarlo el montaje cinematográfico? La respuesta radica, como ya hemos adelantado, en el cambio del paradigma perspectivo sujeto-objeto por el bergsoniano de la inmanencia de las imágenes. Nos explicaremos: Desde el punto de vista del espacio perspectivo, el montaje cinematográfico se concibe, “al modo vulgar”, como la sucesión de imágenes fijas, de “cortes-cuadros inmóviles” cuya velocidad de sucesión imperceptible para el ojo humano provoca la ilusión del movimiento real. Lo importante aquí es que la diferenciación entre un movimiento “aparente” y un movimiento “real” solo es posible desde la estructuración de la realidad mediante la diferenciación sujeto-objeto. Es decir, que mientras que puedo dudar de la realidad del movimiento objetivo ya sea en la forma de una sucesión de fotogramas o de una sucesión de percepciones objetivas del mundo, de ninguna de las maneras puedo dudar de la realidad del movimiento propio en tanto que sujeto, puesto que este último ha sido posicionado con un estatuto exterior al objeto por definición y de cuya realidad no puede haber duda alguna, ya sea en la forma del *Discurso cartesiano*, ya sea mediante el recurso a la imagen divina del yo receptor de la vida en el neoplatonismo renacentista. En última instancia, la ontología perspectiva entabla la diferenciación entre movimiento real y movimiento aparente reduciendo el cine al ámbito de las ilusiones y apariencias cual *trompe l’oeil* del movimiento.

Por otra parte, si retomamos la cuestión del movimiento desde la lógica de la imagen bergsoniana podemos ver cómo la diferenciación entre movimiento real y aparente queda anulada. Desde este punto de vista, tanto el “sujeto” como el “objeto” son una com-posición de imágenes que se diferencian únicamente por el margen de la “zona de indeterminación” que poseen de cara a la acción, de modo que el movimiento del “objeto” será la sucesión de imágenes de este cuyas consecuencias sean fácilmente predecibles mientras que el movimiento del “sujeto” será la sucesión de imágenes del mismo cuyas consecuencias, debido a la “zona de indeterminación” de la acción, serán hasta cierto punto impredecibles. En ambos casos, la percepción del movimiento “real” no se diferencia en nada de la percepción del movimiento “aparente” de la sucesión de fotogramas del cine. Así pues, estrictamente hablando desde un punto de vista bergsoniano, y a pesar de los comentarios del autor francés sobre el séptimo arte,⁷ el cine supone la técnica propia del movimiento “real”: “En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto” (Deleuze, 1991, 15).

Como consecuencia de dicha postura de la inmanencia del sistema de imágenes sin la definición de un sujeto externo a tal sistema, Deleuze, siguiendo en esto aún a Bergson, concluye que para que exista movimiento ha de darse una falta de completitud. Es decir, si todo el conjunto de imágenes estuviese dado al modo de un meta-cerebro omnisciente, el movimiento no existiría: “El movimiento no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse” (Deleuze, 1991, 21). Se exige entonces una ausencia de totalidad que, por una parte, abra el presente al pasado y al futuro, mientras que por otra rompa la homogeneidad e isotropía del espacio

⁷ Conviene aclarar aquí que no es Bergson el que establece la defensa del cine como arte propio del movimiento real, sino Deleuze. Además, es el mismo Deleuze quien nos informa sobre la paradójica crítica del cine por parte de Bergson como productor de un movimiento “aparente”.

perspectivo mediante el “corte móvil”. En otras palabras, el carácter de sistema, de todo cerrado necesitado de una exterioridad al mismo que defina su límite, es mantenido esta vez por la exterioridad de una otredad temporal no subjetiva. Desde este punto de vista, mundo objetivo y subjetivo pertenecen al mismo sistema del que se escapa el tiempo en tanto que punto de fuga y ya no como en la perspectiva, en mundos separados incapaces de concebir el tiempo de una forma que no fuese o espacial, o subjetiva.

Obtenemos con esto toda una nueva sistemática en la que un cambio dado en un corte móvil implicará un cambio en el Todo, que no “totalidad”, ausente. Además, dicha sistemática se compondrá de una doble articulación. Por una parte, el fotograma, el plano, el instante, es un “corte móvil” del movimiento no espacializado. Por otra, y esto es lo importante, el movimiento, es en sí mismo un “corte móvil” de la duración, del tiempo. De esta manera, al igual que el plano remite al movimiento, al montaje clásico; el movimiento en sí, el montaje clásico, remite al tiempo, a un fuera del montaje, a un meta-montaje que abre una nueva concepción del mismo desarrollada tras 1945. Este meta-montaje en tanto que tiempo puro o tiempo en sí, el Aion, supone pues la aparente paradoja de un sistema completamente inmanente que para poder seguir manteniendo su condición de inmanencia exige una Apertura constante, un fuera de plano trascendente, entendido en tanto que signo sin referente determinado; en tanto que otredad. Es por ello que en su lectura de Deleuze, Badiou acierta al caracterizar esencialmente al cine como al arte de la otredad: “Y si ustedes están en el pensamiento de la identidad, deben ser enemigos del cine, porque el cine exige lo otro. Por lo tanto la discusión entre Parménides y Platón es también una discusión sobre el cine. En el fondo, Parménides habría dicho: ‘no vayas al cine’. Y Platón: ‘Mi padre no quiere que yo vaya al cine pero de todas maneras iré’” (Badiou, 2004, 37).

Pero es importante no confundir este Todo Abierto con una totalidad cerrada, como puede constituir la totalidad cerrada de la película como conjunto de fotogramas, de planos. En palabras de Deleuze, “no ha de confundirse el todo, los ‘todos’, con conjuntos. Los conjuntos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son siempre conjuntos de partes. Pero un todo no es cerrado, es abierto; y no tiene partes, salvo en un sentido muy especial, puesto que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada etapa de la división” (Deleuze, 1991, 25).⁸ Es pues dentro de este Todo abierto no totalitario donde se entabla la verdadera “relación” que consiga entablar relaciones cruzadas, relaciones trascendentes, relaciones virtuales, transduccionales diría Lefebvre, llamada a conjurar la yuxtaposición heterotópica creada por la sistematización racional de la perspectiva renacentista.

Así pues, mantenemos una neta distinción entre los regímenes de cosas analizados por Foucault y Deleuze. Y es a esta nueva lógica deleuziana a la que hacemos referencia, la que defendemos como propia y esencial del cine-movimiento y del cine-tiempo, aplicable en segundo lugar al resto de ámbitos trabajados por el filósofo francés. Es por lo tanto esta la importancia radical de la Teoría del cine de Deleuze, punto culmen de todos sus bocetos de teorías anteriores, ya fueran las literaturas menores de Proust o Kafka como modelos de pensamiento alternativos al modelo filosófico occidental dominante (el grecorromano), las lecturas de la serie de los anti-platónicos (los estoicos-Hume-Spinoza-Leibniz-Nietzsche-Bergson), el esquizoanálisis maquínico dadaísta de *El Antiedipo*, o las *Mil Mesetas* surcadas de rizomas moleculares. La especificidad del cine frente a dichos ámbitos aquí expuestos no es, como afirmamos al principio, su connotación estética, sino más bien su especificidad técnica. Pues el cine, al igual que el arte del renacimiento, es una nueva *τεχνή* específica. Como afirma Deleuze, el cine “define una metafísica y a la vez una técnica” (Deleuze, 1991, 271). Es decir, un nuevo modo de “relación” con el mundo y con el Todo que precede y define nuestras categorizaciones ontológicas de percepción de los mismos, aunque dicha técnica fuera creada dentro de unas categorías ontológicas precedentes. En el fondo, de lo que aquí se trata es, nuevamente, de la precedencia de la materia, del cuerpo (lo único que queda según Deleuze), sobre el espíritu o el mundo (sujeto u objeto). Es

⁸ Así, a diferencia del todo abierto, el todo cerrado será, sintomáticamente relacionado a un “punto de vista” concreto al modo de la perspectiva: “Porque el conjunto cerrado es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes” (Deleuze, 1991, 31).

decir, de la imagen-materia⁹ como base de un, en palabras de Anne Sauvagnargues, “empirismo trascendental” de base bergsoniana: “La relación, pues, no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos” (Deleuze, 1991, 24). Y un poco más adelante: “De la duración misma, o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones” (Deleuze, 1991, 25).

Tenemos, por tanto, que el cine como técnica supone, a diferencia de la perspectiva, la hipóstasis de la relación como categoría ontológica fundamental del Todo abierto que conforma. Es decir, el cine “realmente real”, el *ovtoç ov* del cine, ya no puede ser más el paradigma del cine-verdad, del cine-ojo de Vertov, pues este se fundamentaba todavía en una noción de verdad dependiente de la relación sujeto-objeto. Frente a esta pervivencia de las categorías perspectivas, Deleuze recurre, entre otros, al cine de Bresson, porque sus “partes no concuerdan, exceden toda justificación narrativa o más generalmente pragmática, y quizá vengan a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible” (Deleuze, 1991, 32). O lo que es lo mismo, existe en Bresson de forma primordial, aunque también en el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa (Godard a la cabeza),¹⁰ el nuevo cine alemán, o más recientemente en Tarkovski y Angelopoulos, toda una nueva concepción del fuera de plano que no es signo que remite al sentido de la película como una totalidad cerrada, sino que abre un punto de fuga hacia ese Todo extrafílmico, hacia el Tiempo no cronológico como *ovtoç ov*, a la relación potencial que es hija directa del tiempo-Aion. Tras la crisis de la imagen-movimiento, “el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 1991, 33).



Fig. 8



Fig. 9

Ahora bien, contra la concepción de Tarkovski, este Tiempo abierto no es tanto la inconmensurabilidad mística de lo que excede la medida (=razón), sino la superposición en presente del pasado y el futuro: “No ya el intervalo como presente variable sino el todo fundamentalmente abierto, como inmensidad del futuro y del pasado. Deja de ser un tiempo como sucesión de los movimientos y sus unidades, y es en cambio el tiempo como simultaneísmo y simultaneidad (Deleuze, 1991, 74). Pero este desdoblamiento simultáneo del presente en pasado y futuro no es sino uno de los rasgos principales que Deleuze, en 1969, adjudicaba al Aion: “Según Aion, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo [...]. O mejor, es el instante sin espesor y sin extensión quien subdivide cada presente en pasado y futuro [...] en él, el instante no cesa de dividirse en futuro y pasado” (Deleuze, 2005, 202).

⁹ “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo” (Bergson, 2006, 37).

¹⁰ Afirma Deleuze que “en primer lugar, si el neorrealismo italiano se oponía al realismo, es porque rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores o bien conformando “abstractos” visuales en indefinidos espacios lunares. También la *nouvelle vague* francesa fracturaba los planos, borraba su determinación espacial diferenciada en provecho de un espacio totalizable: por ejemplo, los apartamentos sin terminar de Godard” (Deleuze, 1991, 177).

De este modo obtenemos finalmente que la crisis de la imagen-movimiento, la crisis del cine cuyo montaje conducía a la creación de una totalidad fílmica con un sentido, es decir, de una unidad que lograra controlar y conjurar la potencialidad del movimiento para mantenerlo dentro de la película y así encerrar la vivencia; dicha puesta en crisis de un concepto totalitario del montaje lleva, pues, inexorablemente, a la creación de un cine aiónico cuyas características más obvias son que 1. “la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva”, 2. “lo que se ha roto es la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las posiciones en el espacio”, 3. “la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo, el ir y venir continuo”, y 4. finalmente, “lo que sostiene al conjunto son los tópicos, nada más. Nada más que tópicos. Por todas partes tópicos” (Deleuze, 1991, 288-290).

Consecuencia de dicho “vagabundeo” sin dirección aparente, propiamente hablando, sin sentido, es que, en palabras de Deleuze, se crean “situaciones ópticas y sonoras puras” (Deleuze, 1991, 175): “Las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el montaje-cut definen e implican un más allá del movimiento” (Deleuze, 1987, 38). O lo que es lo mismo, se crean unos signos especiales llamados por Deleuze op-signos y son-signos que en modo alguno remiten a un conjunto de significantes cerrado y sistematizado cuyo significado se genere por la diferencia de los mismos (definición de un lenguaje fonetizado) como podría aún ser pensado dentro del montaje de la imagen-movimiento cuyo sentido-significado sería el del concepto total de la película. En la imagen-tiempo en cambio, tanto op-signos como son-signos no remiten a nada más que a sí mismos, y es en esta materialidad del signo, en este signo-cuerpo, que la dualidad significante-significado claudica, abriéndose una brecha hacia el Tiempo fuera de plano.¹¹ En palabras de Deleuze, “el signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar la otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y a constituir sus formas, de signo en signo” (Deleuze, 1987, 55).

Obtenemos entonces la no-lingüística del cine: Su especificidad semiótica pre-lingüística: “El cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje [...] consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes) [...] Sería lo que Hjelmslev llama ‘materia’ no lingüísticamente formada” (Deleuze, 1987, 347). Una afirmación que conlleva la obligada conclusión por la cual, para Deleuze, la realidad no es un lenguaje, que por tanto no es “descifrable” o “decodificable”, y que, en última instancia, el “Ser” de los filósofos nunca ha sido lenguaje, que no se transmite como lenguaje, y que ninguna hermenéutica conduce, por tanto, a la realidad: “En verdad, esta lengua de la realidad no es en absoluto un lenguaje. Es el sistema de la imagen-movimiento” (Deleuze, 1987, 48). Y como no podía ser de otra manera, al final, esta no-lingüística del cine, de su teoría de la imagen-movimiento, remite directamente a la disolución de la relación sujeto-objeto (garante de la posibilidad misma del concepto de representación presente en la dualidad significante-significado) mantenida por Bergson, ya que “como demostró Bergson, la imagen-movimiento es la materia misma. Es una materia no lingüísticamente formada, aunque lo esté semióticamente, y constituye la primera dimensión de la semiótica” (Deleuze, 1987, 54).

Por último, si la esencia ontológica del cine, de la imagen-movimiento y de la apertura hacia la otredad de la imagen-tiempo, es precisamente su capacidad material para constituir una semiótica no lingüística, toda teoría o intento de conceptualizar el cine desde una postura semiológica o lingüística está condenado a conjurar precisamente el potencial des-estructurante del movimiento, es decir, de aquello que precisamente suponía la quiebra del sistema ontológico definido por la perspectiva, de forma que toda codificación lingüística del cine, de su movimiento, remitirá nuevamente a las paradojas y heterotopías en las que culminaba la cronologización espacio-temporal de la racionalización perspectiva. Pues la forma en que Cronos

¹¹ Para una exposición sistemática de la crítica que Deleuze realiza al régimen significante del signo, remitimos a (Deleuze y Guattari, 2004, 117-150).

se despliega es siempre lingüística, estructural, sistemática. Cronos, al igual que los programadores informáticos, no crea sino única y exclusivamente código. Aion en cambio abre el tiempo y crea con palabras mayúsculas. Aion es el verdadero creador que trae la existencia de lo real desde la nada que supone la zona de indeterminación, desde el extremo del cono bergsoniano cuya punta es la vivencia preparada para la acción.

Frente a él, Cronos no es sino el demiurgo que, basado en el lenguaje representativo, “codifica”. Así pues, Cronos supone cosas y objetos estructurados en un espacio y tiempo fijos como condición de posibilidad de esos mismos objetos de forma paralela a como el sistema fonético del lenguaje occidental, su sintaxis, es la condición de posibilidad de las palabras y el sentido, mientras que Aion supone siempre una apertura, un rizoma como “salida menor”, molecular, de los macrosistemas molares. Por ello, “precisamente al sustituirse la imagen por un enunciado, se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento” (Deleuze, 1987, 46). Es, por tanto, con esta conjura del movimiento en sí y su re-codificación en espacio cómo supone toda supuesta creencia en un “lenguaje cinematográfico” que se impide igualmente el acceso al fuera de plano, a lo Otro, de modo que la técnica específica de salida del discurso de la identidad quedaría nuevamente controlada en un cine que no puede tener otra denominación que la de “alienante”, y “no creado”.

La imposibilidad del cine como técnica-aiónica

Tenemos dos creaciones completamente dispares de la ontología del mundo. Y entiéndase bien la especificidad de lo que estamos diciendo, pues lo importante aquí es que tanto perspectiva como cine no son dos teorías sobre lo realmente real del yo y el mundo, sino dos creaciones, dos ontologías, dos técnicas de creación de mundos, de definición de sus condiciones ontológicas de aparición. Tanto la perspectiva como el cine, más allá de las teorías que sobre ellos aplican Panofsky o Deleuze, son dos intervenciones en el “interface” del mundo. En terminología informática serían dos Servidores de Gestión Documental completamente dispares de modo que las condiciones con las que uno de ellos “programa” la realidad no tienen nada que ver con las del otro, de modo que las acciones que uno permite a sus usuarios no tiene nada que ver con las acciones que permite el otro. Así, mientras que la perspectiva renacentista en tanto forma primigenia del “sistema mecánico” permite básicamente la aparición del racionalismo, de la ciencia, y de la ingeniería, es decir, de lo mecánico, el cine-Tiempo permite fundamentalmente la aparición de la fuga, del rizoma, y de lo virtual, es decir, de lo maquínico.



Fig. 10

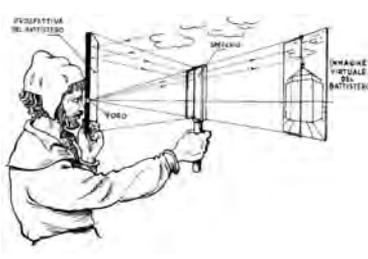


Fig. 11



Fig. 12

El cine, para Deleuze, supone un nuevo horizonte ontológico de aparición. Una posibilidad de re-creación del mundo desde unos parámetros creativos completamente novedosos gracias a la liberación del Aion en sí. Liberación que destapa su presencia en cualquier época, y que gracias a que tomamos conciencia de él, se puede evitar en teoría el riesgo al que sucumbe toda técnica de representación de la vivencia, que no es otro que la perversión del sistema en heterotopía, como sucede en el sistema perspectivo. Además, para Deleuze, este nuevo horizonte de aparición va a estar definido fundamentalmente por el concepto de lo “virtual”. A este respecto afirma Deleuze

que mientras que “la relación *situación sensoriomotriz - imagen indirecta del tiempo*” aún presente en la imagen-movimiento mantiene ciertas condiciones mecánicas heredadas de la ontología perspectiva, la nueva relación “no localizable *situación óptica y sonora pura - imagen-tiempo directa*” supone una “imagen virtual, opuestamente a la actualidad de la imagen-movimiento. No obstante, que lo virtual se oponga a lo actual no significa que se oponga a lo real [...] el montaje se ha vuelto ‘mostraje’” (Deleuze, 1987, 64).

Así pues, al igual que Lefebvre, para quien lo virtual tenía que ver con la posibilidad de abrir en el presente el espacio de aparición que posibilite la capacidad de acción futura, de traer al presente un virtual que, aunque imposible en el tiempo actual, construya el futuro como posibilidad no determinada, Deleuze también aboga por “lo virtual” como ámbito propio de la creación no prevista y regulado según Cronos, del futuro. Ahora bien, la principal diferencia con el sociólogo francés es que, en Deleuze, dicha posibilidad virtual del mundo está fundamentada en una “técnica” concreta ya creada y que “actúa” efectivamente (al menos en teoría) en el presente, y no surge de la espontaneidad creativa de un “sujeto” creador de mundos al modo de la otra línea no explorada de la perspectiva, la del sujeto-voluntad creador, consideración que como hemos hecho notar, ya exployó Panofsky como el correlato de la objetivación mecánica del mundo. No es de extrañar entonces que toda la modernidad como proceso de *long durée* haya estado articulada de forma simultánea mediante el sistema mecánico objetivo por una parte, y la apología del artista-genio-creador de valores subjetivo por otra.

Dentro esta duplicidad posibilitada por la ontología perspectiva, la nueva ontología cinematográfica propone un futuro virtual que, como ya dijimos, es coetáneo del presente actual y del pasado memoria. En este sentido, nos dice Deleuze que la función primaria del cine no es la tentativa de creer en la utopía de un mundo mejor posible en el futuro, sino la de “volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia ‘necesitamos razones para creer en este mundo’. Hay aquí toda una conversión de la creencia” (Deleuze, 1987, 230). Y un poco más adelante: “Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo” (Deleuze, 1987, 231). Ahora bien, los verdaderos peligros de esta apertura al virtual futuro en el presente, a la creencia en este presente en tanto que fundamento de una religión nueva de la imagen son, como ya hemos dicho, las religiones del lenguaje, de la palabra, y del mito del verbo: nueva caída en la sistemática lingüística de la representación de los pueblos antiguos de este mismo Verbo, en la metáfora, en la heterotopía derivada de la *techné*, y en la espacialización racional de lo real del movimiento, de modo que la apertura del mundo-cuerpo al Tiempo-otro aboque nuevamente a una totalidad cerrada con un sentido dado que nos recluya en el irracional de la heterotopía en donde toda referencia del cine a su propio pasado entendido como “lenguaje cinematográfico” acabe por taponar toda salida, toda ventana, toda mirada, y todo ojo, a la verdadera realidad realmente real de un presente no necesariamente actual.



Fig. 13



Fig. 14

Ahora bien, al igual que en el inicio del Renacimiento, en este nuevo inicio de lo virtual y lo maquínico afirmamos con Tafuri que los contenidos no son nuevos, razón por la cual cabe

preguntarse si es posible que también el cine-tiempo entre en crisis, y si dicha crisis pueda suponer a su vez una profundización incluso mayor en el tiempo Aiónico que ahora se nos escapa como se escapaba hace 500 años la posibilidad de apreciación del mismo, únicamente intuido en tanto que exterioridad del sistema. Por ello, cuando el propio Durero dibujaba en su *Melancholia I* las múltiples relaciones con la geometría, la naturaleza, la metafísica, la perspectiva, la escritura, o el tiempo y su representación en las que el hombre se encuentra siempre sin a-prenderlo plenamente en su vanos intentos por concretar algo del tiempo o alcanzar el Todo de las relaciones, mostraba ya cómo el Aión-Todo-Otredad no era susceptible ni de hablarse ni de tecnicificarse. De este modo, la nueva crisis de la imagen-tiempo, al igual que la crisis de la perspectiva renacentista, nos remite nuevamente a la apodicticidad de la no permanencia del Aion en la memoria, de su imposible actualización plena dada su esencia virtual pura, de su cambio impredecible que torna imposible a-prenderlo en ninguna sistemática ya sea temporal o espacial. Con ello pues, es obligado pensar que quizá lo que esta condenado a recordarse sea siempre la locura, la heterotopía, y la sinrazón de lo yuxtapuesto. Como contrapartida, quizá existió en la técnica del Renacimiento una vivencia aiónica adecuada a la misma fuera del campo de la sistematización, imposible de rescatar plenamente tanto entonces como ahora ya que su esencia es precisamente su no permanencia: Lo propio de la vivencia en tanto vivencia es que sólo puede vivirse, y la técnica es únicamente la condición de posibilidad de su modo de aparición en el mundo.



Fig. 15



Fig. 16

REFERENCIAS

- Alliez, E. (2002). *Gilles Deleuze: Una vida filosófica. Encuentros Internacionales Gilles Deleuze. Río de Janeiro – Sao Paulo del 10 al 14 de Junio de 1996*. París: Institut Synthélabo-Santiago de Cali: Revista Se cauto-Medellin: Revista Euphorion.
- Badiou, A. (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, G. (ed.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.
- Bresson, R. (1979) *Notas sobre el cinematógrafo*. México D. F.: Biblioteca Era.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Ciancio, M. B. (2006). “Cine y pensamiento. Imágenes de la memoria y el cuerpo en Gilles Deleuze y Alain Badiou”. En Alvarado, M., Arpini, A., Vignale, S. (eds.) *Pensamiento y Experiencia*. CIIFE Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía y Escuela.
- Deleuze, G. (1991). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- (1985). *El AntiEdipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Durero, A. (2000). *De la medida*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2005) *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- Mumford, L. (1977), *Técnica y Civilización*, Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1981). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Tafuri, M. (1978). *La arquitectura del humanismo*. Madrid: Xarait Ediciones.
- (1972). *Teorías e Historia de la arquitectura*, Barcelona: Editorial Laia, Barcelona.
- (1995) *Sobre el Renacimiento, Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra.
- Wittkower, R. (1968). *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SOBRE LOS AUTORES

Jorge León: Jorge León: Coordinador de Investigación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad San Jorge desde 2012, donde imparte las asignaturas de Urbanismo, Cultura y Teoría en Arquitectura, y Estética como profesor titular y dirige el grupo de investigación Arquitecturas Open Source. Arquitecto Superior (2007), Licenciado en Filosofía (2008), Doctor en Historia (2011), Diploma en Estudios Artísticos por la Universidad de Navarra (2012). Especializado en Diseño y Programación Web (2012) e Infoarquitectura (2013). En 2012 abre junto a sus socios Ismael Martín, el despacho de Arquitectura MLDG, intencionalmente orientado a un enfoque altamente interdisciplinar que abarca arquitectura, urbanismo, diseño, teoría del proyecto, y diversos proyectos artísticos caracterizados todos ellos por una fuerte presencia de las nuevas tecnologías de comunicación.

Ismael Martín Estébanez: Arquitecto Superior por la Universidad de Navarra (2007). Diplomado en Filosofía por la Universidad de Navarra (2007). Arquitecto colaborador del estudio Abalos y Herreros en 2008, desde 2008 a 2010 colaborador del estudio Abalos+Sentkiewicz arquitectos. Estudios en los que ha colaborado en diversos concursos y proyectos de prestigio internacional, como la integración del Ferrocarril y Estación Intermodal de la ciudad de logroño, o el concurso para el Taipei Performing Arts Centre, Taiwan, entre otros. Entre 2010 y 2011, reside en Berlín

donde ha trabajado como Freelance, y curador de arte. Donde ha adquirido experiencia en diseño sostenible y diseño paramétrico. Director de la sección de Diseño de MLDG y socio fundador junto a Jorge León, actualmente gerente y director de equipo de la empresa constructora “Construcciones José Martín”, empresa con más de 35 años de experiencia en construcción y rehabilitación.

Representações semânticas de raça e classe da cultura popular para literatura e para televisão

Viviane Lucy Vilar de Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brazil

Resumo: Há um diálogo entre os estudos antropológicos e literários não só porque a literatura está dentro do âmbito da antropologia cultural, mas também porque a literatura de um povo reflete substancialmente os aspectos da sua cultura e sua visão de mundo. Este trabalho investiga as representações de classe, raça e relações raciais em “O Romance d’A Pedra e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”, um romance do autor brasileiro contemporâneo, Ariano Suassuna (1927). Em primeiro lugar, pretende-se demonstrar como a representação de Suassuna da cultura popular reflete classe, raça e relações raciais sociais em uma área particular do Brasil, o Nordeste, tradicionalmente rural. Posteriormente, investigar como a comunicação de massa, especialmente os veículos culturais de televisão e cinema, utiliza a literatura para tentar mudar ou espalhar e perpetuar atitudes racistas e formas de pensamento. Mesmo que estudos modernos tenham mostrado que o conceito de “raça” é uma construção cultural e uma falácia, a literatura e a cultura de massa exploram identidades deliberadas com base em estereótipos recebidos. Os debates linguísticos e culturais de uma cultura e país racialmente híbrido, como o Brasil, não podem deixar de considerar os conceitos de “raça” e “grupos étnicos”, pois o Brasil é um país que herdou as tipologias de classe, cor e preconceito patriarcal e agrário baseadas em colonialismo português (Ribeiro, 1995). Esses debates se refletem na cultura popular de maneiras particulares; são capturados em formas eruditas de cultura, como literatura, e são então apropriados pela mídia e televisão. As obras de Suassuna podem ser vistas como um recurso valioso deste debate, apontando para questões de assimilação ou segregação de raça e / ou poder de classe, e influência, boa ou ruim, tolerância e preconceito. Observa-se o impacto de seu trabalho não só através da literatura, mas também através dos meios de comunicação.

Palavras chave: representações semânticas de raça e classe, literatura, cultura popular, televisão

Abstract: There has been a dialogue between anthropological and literary studies because literature falls within the scope of cultural anthropology. The literature of a people substantially reflects aspects of its culture and its worldview. This research project investigates the representations of race, class and race relations in “O Romance d’A Pedra e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”, a novel by the contemporary Brazilian author, Ariano Suassuna (1927). First, demonstrating how Suassun’s representation of popular culture reflects race, class and social race relations in a particular area of Brazil, the traditional, rural Northeast. Subsequently, investigating how mass communication, particularly the cultural vehicles of television and cinema, uses literature to attempt to change or to spread and perpetuate racist attitudes and forms of thinking. Even though studies in modern anthropology have shown the concept of “race” to be a cultural construction and a fallacy, literature and mass television culture exploit deliberate identities of ‘race’ based on received stereotypes. The linguistic and cultural debates of a culturally and racially hybrid country, such as Brazil, cannot help but consider the concepts of “race” and “ethnic groups”, since Brazil is a country that inherited the typologies of color, class and prejudice from patriarchal and agrarian-based Portuguese colonialism (Ribeiro, 1995). Those debates are reflected in popular culture in particular ways; are captured in learned forms of culture, such as literature; and are then appropriated by media and television, or so-called mass forms of culture. The works of Suassuna can be seen as a valuable resource of this debate, pointing to issues of assimilation or segregation of race and/or class, power and influence, good or bad, tolerance and prejudice. There was observation of the impact of his work not only through literature but also medias.

Keywords: Semantic Representations of Race and Class, Literature, Popular Culture, Television

Introdução

Tendo em vista o diálogo interdisciplinar entre os estudos antropológicos e literários, principalmente porque a literatura de um povo está contida dentro do escopo da Antropologia Cultural e também considerando que a literatura desse povo reflete substancialmente vários de seus aspectos culturais e modos de se enxergar o mundo e os



conceitos ao seu redor, o presente trabalho pretende investigar através do estudo de textos literários de um específico autor contemporâneo de Língua Portuguesa: Ariano Vilar Suassuna, as representações de raça e de relações sociais de raça e de classe desse povo.

Em um primeiro momento, pretende-se observar como a cultura popular apresentada na obra de Suassuna reflete as representações de raça e de relações sociais de raça e de classe no Brasil e, posteriormente, analisar como os meios de comunicação de alcance massivo, a exemplo da televisão, sendo veículo ideológico-culturais, se utilizam da literatura a fim de dirimir ou perpetuar e propagar sentimentos de “racismos”.

A presente pesquisa se faz importante por vários aspectos: o primeiro deles é o fato de que os países de cultura lusófona têm buscado uma identidade comum, visando o reconhecimento da língua portuguesa como língua de expressão econômica e cultural no mundo atual, segundo porque o debate linguístico-cultural de determinada comunidade híbrida, como no caso do Brasil, não deixa de considerar o impasse conceitual entre “raça e etnia”.

Este trabalho também salienta que apesar de as pesquisas e os estudos antropológicos modernos estarem mostrando esforço para que o conceito de “raça”, criado culturalmente, seja entendido como uma falácia, a cultura popular e a literatura de dado grupo apresentam voluntariamente identificações com essa “raça” outrora atribuída arbitrariamente.

A metodologia utilizada será uma pesquisa de caráter qualitativo e interpretativo, uma vez que se observará a obra literária de um autor específico e a divulgação de sua obra não só a partir do texto escrito, mas também através desse mesmo texto apresentado em releitura para a televisão/cinema.

O presente trabalho ainda almeja responder às seguintes perguntas:

- (i) Como a literatura de Ariano Suassuna lida com as representações de raça e de relações sociais de raça e de classe?
- (ii) Como a releitura dessa obra para a tv/cinema engaja-se assumindo o papel de veículo ideológico-cultural?
- (iii) Como a literatura e a releitura para os meios de comunicação de massa podem atuar nessas representações de raça e de relações sociais de raça e de classe a fim de sustentar o ponto de vista antropológico de que “raça” é um construto cultural, ideológico e arbitrário?

A biologia antropológica e o conceito de raça hoje

Como procuramos argumentar, o significado das diferenças raciais, e sua própria essência e existência, estão sendo reconstruídos pelos impactos da genômica. É de indagar se esses novos conhecimentos e tecnologias alteram o panorama de maneira radical ou, pelo contrário, reinstalam e reforçam percepções sobre diferenças raciais de formas até mesmo mais insidiosas e deterministas. Na prática, o que percebemos é que as relações entre conhecimento e tecnologias biológicas e as diferenças raciais podem assumir múltiplas formas a depender do contexto sócio-político no qual se instauram. (Santos e Maio, 2005)

A antropologia biológica moderna e os estudos genômicos têm se esforçado para demonstrar que o conceito de “raça” é uma construção cultural e uma falácia científica disseminada a favor de um uso oportuno do termo, principalmente com o movimento da eugenia no século XIX e do discurso burguês, constituindo-se como e uma ferramenta cultural com potencial biológico enorme.

Lewontin (1972) afirma a não existência biológica de “raça” e que estudos da população moderna mostram que há mais variação entre populações geográficas (85%) que entre populações (15%).

A variação entre as populações humanas também é muito menor que as populações entre os chimpanzés. Não há combinação genética ou de traços fenotípicos consistentes o suficiente para separar os mesmos indivíduos a ponto de se apontarem “raças”. Dessa forma, o conceito de

“raça” é criado culturalmente, e não uma realidade biológica. O próprio Franz Boas havia se referido à “raça” como características fenotípicas¹: “Na linguagem comum, quando falamos de uma raça, queremos falar um grupo de pessoas que têm certas características corporais e talvez características mentais em comum (Boas, 1940, p. 4)”, não hereditárias e/ou genotípicas.

Em relação ao discurso oportuno apontado anteriormente e em relação ao papel cultural e ideológico da criação do conceito, vale ressaltar que um indivíduo é afetado pela história da sua linhagem e pela herança genética que pode originar de uma população característica de um ambiente seletivo. No entanto, a história da linhagem tem muito pouco a ver com a forma que os indivíduos se autodescrevem etnicamente.

Tomemos, por exemplo, o caso da linhagem de sangue do presidente norte-americano Jefferson e o caso relevante da demonstração da mutabilidade de “raça”, a construção cultural e o efeito de Baldwin² em relação aos conceitos de “raça” e de “etnia”. Ao mudar a afiliação racial ou atribuição, o indivíduo está mudando os critérios pelos quais as pessoas o julgam e as percepções que elas usam contra o mesmo.

A cultura popular e a literatura brasileira em Ariano Suassuna (1927)

Na década de 70, preocupado com a vulgarização e com a descaracterização da cultura popular brasileira, Ariano Suassuna funda o *Movimento Armorial*. “Armorial”, em língua portuguesa, significa o conjunto de brasões, bandeiras e insígnias de um povo; é primeiramente um substantivo. Ao concebê-lo como adjetivo, Ariano propõe uma valorização da arte popular nordestina brasileira.

Para entendermos o trabalho de Ariano, não podemos ignorar as raízes e os elementos modernistas do Movimento Armorial³, que vamos encontrar primeiro no Modernismo de Mário de Andrade, principalmente, por sua preocupação com a música e com o folclore; e, depois, no Movimento Regionalista, que francamente valorizou a região Nordeste.

O Modernismo estreitou a distância entre o que é erudito e o que é popular. Ariano Suassuna trabalha com os conceitos de arte popular, nos quais o artista seria aquele autor que, por alguma razão –por exemplo, falta de escolaridade ou de oportunidade– não teve acesso aos padrões de cultura erudita, mas é um artista mesmo assim.

Os textos de Suassuna, ele mesmo formado em direito e filosofia, estão repletos de fragmentos de folhetos de poetas populares; suas peças são construídas a partir desses folhetos. O *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta* mostra bem esse jogo entre o erudito e o popular. Diz Carlos Drummond de Andrade sobre o livro:

Extraordinário romance-memorial-poema-folhetim que Ariano Suassuna acaba de explodir. Ler esse livro em atmosfera de febre, febril ele mesmo, com a fantasmagoria de suas desaventuras, que trazem a Idade Média para o fundo Brasil do Novecentos, suas rabelesiadas, seu dramatismo envolto em riso. Ah, escrever um livro assim deve ser uma graça, mas é preciso merecer a graça da escrita, não é qualquer vida que gera obra desse calibre. (In: Suassuna, A. (2006) *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.)

O *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é, segundo as palavras de Quaderna, “terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas” (p. 35).

Quaderna, personagem principal, intitula-se “Rei” descendente, em linha masculina e direta, dos legítimos e verdadeiros reis brasileiros, “os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão”. Encontrando-se na cadeia da cidade por subversão no início da narrativa, ele rememora

¹ No original: “In common parlance when we speak of a race we mean a group of people that have certain bodily and perhaps mental characteristics in common (Boas, 1940, p. 4)”.

² O Efeito Baldwin se caracteriza pelo fato de, ao alterar um ambiente, pode-se alterar as pressões de seleção voltadas para você e sua família dentro do seu tempo de vida.

³ O Movimento Armorial nasceu em Recife, exatamente no dia 10 de outubro de 1970, através de um concerto da Orquestra Armorial de Câmara e de uma exposição de alguns artistas que apoiavam a ideia de Ariano de criar uma arte que teria como base os movimentos e tradições populares brasileiros.

sua vida, que lhe parece um sonho “cheio de acontecimentos ao mesmo tempo gloriosos e grotescos”. Escreve uma Apelação Judicial e a ela anexa documentos, gravuras, sonetos etc., que considera peças importantes no processo ao qual responde em sua cidade, Taperoá.

Nessa apelação, dirige-se especialmente aos magistrados e soldados, aos quais chama de “raça ilustre” e atribui “o poder de julgar e prender os outros”, e também aos Poetas-escrivães e Acadêmicos-fidalgos (por intermédio da Academia Brasileira – Supremo Tribunal das Letras, da qual faz parte, declarando-se “Cronista-Fidalgo, Rapsodo Acadêmico e Poeta-Escrivão” (p. 47).

Tem como mestres, de um lado, o Doutor, Poeta e Promotor da Comarca Samuel Wandernes, capitão de um Movimento Literário chamado *Tapirismo Ibérico do Nordeste*; e, de outro lado, seu maior rival, o Bacharel Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, advogado, Filósofo e Mestre-Escola da Vila, alguém que também possui seu próprio Movimento Literário, o *Oncismo Negro-Tapuia do Brasil*. Quaderna é um acadêmico que teve na sua infância muito contato com os Cantadores Sertanejos e praticou também um pouco da Arte da Cantoria. Auto-nominava-se “um Poeta-escrivão, Acadêmico, ex-seminarista e Astrólogo sertanejo” (p. 47).

Ariano cria um universo simbólico a partir de elementos ibéricos e medievais através do resgate que o Barroco faz da Idade Média, e considera a Heráldica, arte ou ciência de brasões, uma arte popular. Daí a estética da cultura do couro, da cultura do gado, os estandartes, os ferros de marcar, elementos que vêm das cruzadas.

Seu personagem Quaderna apresenta-se como esse criador de uma teoria estética. Ele toma como base o “Oncismo” (p. 50) do Professor Clemente e o movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o “Tapirismo Ibérico do Nordeste” (p. 50), e cria a sua estética de omissão a qualquer referência ao tamanho diminuto e à magreza dos cavalos sertanejos, assim como às pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa.

Em suas palavras:

Tendo sido eu discípulo desses homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “oncismo” de Clemente com o “tapirismo” de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, “da realidade raposa e afoscada do Sertão”, com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena da estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do sertão, pudesse combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (Quaderna, p. 50)

Representações semânticas de raça e classe no Brasil

O Brasil é um país dividido em cinco regiões e a Região Nordeste, que abrange nove estados (Bahia, Sergipe, Alagoas, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Maranhão, Ceará e Pernambuco), tem um papel histórico importante na constituição da identidade do povo brasileiro e perfaz o cenário ilustrado por Suassuna em sua obra.

Uma vez que se pretende demonstrar como a representação de Suassuna da cultura popular reflete classe, raça e relações raciais sociais em uma área particular do Brasil, o Nordeste, tradicionalmente rural, faz-se necessário estabelecer brevemente esse contexto histórico e social.

A capitania de Pernambuco viria a ser importantíssima para a história econômica e cultural do país devido ao cultivo de uma mercadoria valiosa: a cana-de-açúcar. Dessa forma, se ergueria em Pernambuco um império econômico que atrairia escravos vindos da África para trabalhar nas lavouras de cana-de-açúcar.

Dois conceitos básicos se apresentam na formação do povo brasileiro nesse momento: a casa grande e a senzala⁴ e esses servirão de ponte para que se forje uma sociedade de base patriarcal.

Já nesse momento, percebe-se uma relação de convivência tolerante, a despeito de toda violência que perfaz o regime escravocrata, que será descrita em Freyre (1998) quando este fará a tentativa de desmistificar a crença na qual a miscigenação entre índios, negros e brancos (portugueses) seria um ponto negativo para a formação cultural brasileira. Nessa obra, Freyre ainda exalta o elemento do escravo negro como fundamental para a constituição íntima do brasileiro.

Apesar de muitas críticas, Freyre assumia não ter criado o mito da democracia racial e que nunca havia deixado de apontar que no Brasil havia sim preconceito e discriminação. No entanto, também já defendia que, no Brasil, escravidão também não era sinônimo de segregação e que o espírito fraterno do brasileiro sempre fora maior que questões de raça, classe e religião.

Uma representativa diferença dessa representação semântica brasileira comparada à representação semântica racial dos Estados Unidos da América, por exemplo, é o caso já mencionado na primeira parte deste artigo que tem a ver com o caso do presidente Jefferson e a mobilidade racial. No Brasil, os traços fenotípicos fazem muito mais diferença do que a história da linhagem do indivíduo.

Diante disso, nos posicionamos ao lado de Freyre para quem, mesmo havendo preconceito e discriminação, não há segregação racial no Brasil. “A característica distintiva do racismo brasileiro é que ele não incide sobre a origem racial das pessoas, mas sobre a cor de sua pele (Ribeiro, 1995: 225)”.

As obras de Suassuna podem ser vistas como um recurso valioso deste debate, apontando para questões de assimilação ou segregação de raça e / ou poder de classe, e influência, boa ou ruim, tolerância e preconceito.

O Nordeste brasileiro, apesar de haver saboreado um esplendor econômico devido ao cultivo da cana-de-açúcar, também tem de encarar a dura realidade de ter tido um acirrado desmatamento de sua mata atlântica, o que agravou o problema de ser uma região extremamente seca e árida. Assim, castigada, a região sempre teve de lidar com grande êxodo rural e com o descaso não só por parte de autoridades, mas também por parte de toda a população. Os nordestinos que ficam em suas terras passam a ser estereotipados como ignorantes, desnutridos, abandonados e esquecidos.

Em *A Pedra do Reino*, Suassuna apresenta um Nordeste muito mais discriminado em função de classe social e condição de colonizado do que em função de raça. Haverá um apelo de justiça para os sertanejos, usurpados de sua nobreza e glamour. Um clamor por glória, riqueza e beleza, onde o sonho e o desespero será nada mais nada menos que um reino de fartura com o povo fazendo qualquer coisa, até mesmo a ponto de dar a própria vida para esse fim.

Subjacente à uniformidade cultural brasileira, esconde-se uma profunda distância social, gerada pelo tipo de estratificação que o processo de formação nacional produziu. O antagonismo classista que corresponde a toda estratificação social aqui se exacerba, para opor uma estreitíssima camada privilegiada ao grosso da população, fazendo as distâncias sociais mais intransponíveis que as diferenças raciais. (Ribeiro, 1995: 23)

Suassuna retrata o trauma de um povo que é percebido através da visão colonialista. Para fugir de toda essa realidade injusta, cruel, pobre e feia, ele (Quaderna) precisava ser artista porque a literatura apresentava um reino encantado e perfeito. Ele buscava se tornar um “rapsodo-acadêmico” apesar de ser apenas um poeta popular sem acesso às academias literárias devido à sua precária condição de sertanejo, e se apoiaria em dois mentores para isso: Clemente (comunista e ateu) e Samuel (católico integralista).

É bem marcado na obra de Suassuna o sentimento de inferioridade do sertanejo Quaderna ao reinvidicar que seus mestres sejam homens de títulos importantes: de um lado, o Doutor, Poeta e

⁴ Os termos 1. *casa-grande* e 2. *senzala* se referem à 1. casa do proprietário numa fazenda ou engenho na época colonial e imperial e ao 2. conjunto de alojamentos destinados aos escravos, respectivamente.

Promotor da Comarca Samuel Wandernes, capitão de um Movimento Literário chamado *Tapirismo Ibérico do Nordeste*; e, de outro lado, seu maior rival, o Bacharel Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, advogado, Filósofo e Mestre-Escola da Vila, alguém que também possui seu próprio Movimento Literário, o *Oncismo Negro-Tapuia do Brasil*.

Pode-se dizer que é através desta tentativa de Quaderna de aproximar os folhetos de feira nordestinos (literatura de cordel) da literatura clássica medieval portuguesa que se dá a grande revolta do colonizado, percebido como inferior pelo colonizador.

Defende-se neste trabalho a tentativa de Suassuna de criar duas teorias raciais de base literária, a fim de cruzar o debate entre os que possuem a visão colonialista desse povo e os que possuem a visão do colonizado.

Ele apresentará dois movimentos: 1. Movimento Literário Oncismo Negro-Tapuia do Brasil: proposto pelo Professor Clemente, no qual se afirma uma mistura entre os negros vindos da África e os índios Tapuias que habitavam o Nordeste, principalmente a região interiorana da Paraíba e Pernambuco conhecida como “cariri” e 2. Movimento Literário Tapirismo Ibérico do Nordeste. Samuel valorizava a coroa portuguesa, a Casa de Bragança, a cultura e a literatura clássica europeia.

Com esses dois movimentos, Suassuna apresenta a identificação deliberada do povo brasileiro confuso entre as proposições do Professor Clemente, do seu oncismo e da valorização do elemento nativo e negro e do racismo proposto pelo Doutor Samuel, que valorizava a riqueza e os elementos trazidos da Península Ibérica pelos conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal quando esses realizaram uma cruzada épica da conquista.

Percebe-se, dessa forma, que a representação de raça e de classe e a relação entre elas na cultura popular brasileira estão muito arraigadas à noção de acesso à cultura, à literatura, à educação e à inferioridade gerada pelo sentimento de colonizado do que mesmo em relação à etnia. Segundo Darcy Ribeiro (1995), “ao contrário dos povos que aqui se encontraram (...), o enxame de invasores era a presença local avançada de uma vasta e vetusta civilização urbana e classista” (p. 37).

Observa-se o impacto de seu trabalho não só através da literatura, mas também através dos meios de comunicação porque sua obra fora adaptada para a televisão e para o cinema, através da Rede Globo de Televisão⁵, em dois momentos: primeiro a adaptação da peça teatral *O Auto da Compadecida*, em 1999, como minissérie para a televisão e que mais tarde daria origem ao filme, em 2000, e a adaptação do *Romance d’A Pedra do Reino* para a televisão em 2007, também como minissérie.

Os veículos culturais de massa no Brasil: televisão e cinema

Um dos objetivos deste trabalho consiste em investigar como a comunicação de massa, especialmente os veículos culturais de televisão e cinema, utiliza a literatura para tentar mudar ou espalhar e perpetuar atitudes racistas e formas de pensamento.

A Rede Globo de Televisão tem a sua sede no estado do Rio de Janeiro. Desse modo, ao transmitir grande parte da programação televisiva, incluindo noticiários e telenovelas, para todo o território nacional, nutriu-se durante muito tempo a concepção de que tudo que viria da Região Sudeste seria superior ao que era produzido na Região Nordeste.

Some-se a isso a própria língua portuguesa, o que geraria um debate ainda não encerrado de que a variação da língua portuguesa que deveria ser reconhecida como nacional seria a variação do Rio de Janeiro.

Os debates linguísticos e culturais de uma cultura e país racialmente híbrido, como o Brasil, não podem deixar de considerar os conceitos de “raça” e “grupos étnicos”, pois o Brasil é um país que herdou as tipologias de classe, cor e preconceito patriarcal e agrário baseadas em

⁵ A Rede Globo é uma das maiores redes de televisão aberta do Brasil. Fundada em 1965, a Rede Globo é responsável por grande parte da produção de telenovelas brasileiras, sendo considerada a maior produtora de telenovelas do mundo.

colonialismo português (RIBEIRO, 1995). Esses debates se refletem na cultura popular de maneiras particulares; são capturados em formas eruditas de cultura, como literatura, e são então apropriados pela mídia e televisão.

Com este trabalho, percebe-se que mesmo havendo um interesse literário, que reverencie a obra de um dos maiores escritores da literatura brasileira contemporânea, esforço e investimento da Rede Globo de Televisão em fazer a adaptação de duas das obras mais expressivas de Suassuna para a televisão e para o cinema, ainda assim a imagem do nordestino sertanejo e do negro permanece estereotipada em vários aspectos.

Considerações Finais

Um dos questionamentos deste trabalho foi como a literatura de Ariano Suassuna lida com as representações de raça e de relações sociais de raça e de classe. Para essa pergunta, vimos que esses debates se refletem na cultura popular de maneiras particulares; são capturados em formas eruditas de cultura, como literatura, e são então apropriados pela mídia e televisão.

As obras de Suassuna podem ser vistas como um recurso valioso deste debate, apontando para questões de assimilação ou segregação de raça e / ou poder de classe, e influência, boa ou ruim, tolerância e preconceito.

Outro questionamento estava ligado ao modo como a releitura dessa obra para a tv/cinema engaja-se assumindo o papel de veículo ideológico-cultural e assim observamos que mesmo que estudos modernos tenham mostrado que o conceito de "raça" é uma construção cultural e uma falácia, a literatura e a cultura de massa exploram identidades deliberadas com base em estereótipos recebidos.

A última pergunta proposta pelo presente trabalho se ocuparia em investigar como a literatura e a releitura para os meios de comunicação de massa podem atuar nessas representações de raça e de relações sociais de raça e de classe a fim de sustentar o ponto de vista antropológico de que "raça" é um construto cultural, ideológico e arbitrário. Para essa questão, chega-se à conclusão que as obras literárias, representativas da cultura popular brasileira, quando adaptadas para a televisão e para o cinema, ainda mostram a imagem do nordestino sertanejo e do negro como estereotipada. As personagens nordestinas são sempre carregadas de estereótipos linguísticos e comportamentais.

REFERÊNCIAS

- Andrade, Carlos Drummond de (2006). In: Suassuna, A. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 8ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Boas, Franz (1940). *Race, Language and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Freyre, G. (1998). *Casa-Grande & Senzala*. 34ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Lewontin, R. C. (1972). "The apportionment of human diversity". *Evolutionary Biology*, 6, 391-398.
- Ribeiro, Darcy (1995). *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, R. V. e M. C. Maio (2005). "Antropologia, raça e os dilemas das identidades na era da genômica. História, Ciências". *Saúde-Manguinhos*, 12(2). Rio de Janeiro. May/August.
- Stanford, C., J. S. Allen, S. C. Antón (2009). *Biological Anthropology: The Natural History of Humankind*. 2nd Ed. Prentice Hall/Pearson.
- Suassuna, A. (2005). *Auto da Compadecida*. São Paulo: Agir.
- (2006). *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 8ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Vilar De Andrade, V. L. e H. F. Martins (Orientadora) (2008). *Sobre a identidade da metáfora literária: Uma análise do romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro. 85p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SOBRE O AUTOR

Viviane Lucy Vilar de Andrade: Doutoranda em Lingüística da Universidade Federal de Santa Catarina, os mentores: Dr. Heronides Maurílio de Melo Moura e Dr. Mailce Borges Mota. Co-mentores na Universidade de Minnesota: Dr. Ana Paula Ferreira (Chair, Departamento do Estudos Espanhóis e portugueses) e David Lipset (Departamento de Antropologia). Mestrado em Letras da PUC-Rio, mentor: Helena Franco Martins. BA em português e inglês Línguas e Literaturas.

La traducción como diálogo poético: Diana Bellesi y seis poetas norteamericanas

Marcela Raggio, Universidad Nacional de Cuyo /CONICET, Argentina

Resumen: Este artículo analiza “Contéstame, Baila mi danza”, la antología de seis poetas norteamericanas que tradujera y publicara Diana Bellesi en 1984. El objetivo es comprender las implicancias políticas, artísticas e ideológicas de la misma. La antología editada por Bellesi incluye poemas de las autoras estadounidenses Muriel Rukeyser, Denise Levertov, June Jordan, Diane Di Prima, Adrienne Rich, Irena Klepfisz, y un ensayo de Barbara Deming. El volumen mostró al público hispanohablante algunas de las escritoras más relevantes del siglo XX, que en algunos casos no habían sido traducidas antes al español. Bellesi considera que las seis autoras que seleccionó comparten el espíritu rebelde, un lenguaje potente, una historia común, pero sobre todo, sus voces de mujeres. Esta ponencia se propone leer la antología como un diálogo político, artístico y de género entre la poeta-traductora argentina y sus seis pares norteamericanas. A través de la lectura de la Introducción, las notas de presentación de las escritoras, y las traducciones propiamente dichas, la labor de investigación busca demostrar la importancia de la traducción literaria como un programa artístico e ideológico que resulta en un fructífero diálogo entre las lenguas y las culturas.

Palabras clave: traducción, Bellesi, mujeres poetas, poesía norteamericana, literatura argentina

Abstract: This paper focuses on “Contéstame, Baila mi danza”, the 1984 anthology of American women poets edited by Argentine poet Diana Bellesi; to analyze it as political, artistic and genre dialogue. In 1984, Diana Bellesi edited “Contéstame, Baila mi Danza”, an anthology which included poems by American writers Muriel Rukeyser, Denise Levertov, June Jordan, Diane Di Prima, Adrienne Rich, Irena Klepfisz, and an essay by Barbara Deming. The book brought into the attention of the Spanish-speaking public some of the most relevant 20th-century American women poets, some of whom had not been translated into Spanish before. Bellesi considers that the six women she chose for her anthology share a rebellious spirit, a powerful language, a common history, and above all, their women's voices. This paper aims at reading the anthology as an artistic, political and genre dialogue between the Argentine poet and her six American counterparts. Through a close reading of both the introductory section, the anthologized poets' biographical notes, and the translations themselves, the research carried out will prove the importance of literary translation as an artistic and ideological program that results in a fruitful dialogue across cultures and languages.

Keywords: Translation, Bellesi, Women Poets, American Poetry, Argentinian Literature

Apuntes para un marco teórico sobre las antologías

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre las antologías de poesía anglófona traducidas en Argentina entre las décadas de 1930 y 1990. Hay dos nociones fundamentales para abordar el estudio de las antologías: una, el papel que juegan a la hora de conformar un canon; otra, en el caso de antologías de textos originalmente escritos en otra lengua, la idea que de la literatura extranjera se forman los lectores de la lengua de llegada. En ambas ideas se trasluce la presencia del compilador como un “superlocutor”, en palabras de Salazar Anglada:

Por lo que toca a la antología, su autor no es otra cosa que un *súper locutor* que ... se entrega a la tarea de orientar a un público lector determinado mediante el establecimiento de una jerarquización del sistema literario sujeta a unos parámetros selectivos. (Salazar Anglada, 2009: 36)

Las funciones del antólogo implican seleccionar, jerarquizar, incluir y excluir. Es inherente a su tarea, entonces, la conformación de un canon, otro aspecto sobre el que Salazar Anglada teori-



za. Refiriéndose al canon, frente a la concepción del mismo como selección inmutable, este autor afirma:

Lejos de pensar el canon como representación inmutable, estática, trabajamos sobre la hipótesis de la variabilidad, teniendo en cuenta la constante rectificación de que es objeto el sistema literario. Modificaciones que están sujetas a la esencia histórica del concepto mismo de literatura y a una distinta idea de cultura, ... Pues, asimismo, en el plano sincrónico suele abrirse un debate más o menos arduo en torno al imaginario cultural establecido desde unos determinados organismos, por lo general alineados con la ideología dominante dentro del campo intelectual. (25)

Es lo que ocurre con la antología *Contéstame, Baila mi Danza*. Existían, al momento de su publicación, otras colecciones de poesía anglófona traducidas al español en Argentina, pero la de Diana Bellesi vino a proponer un cambio, una mirada nueva, que tiene profundas resonancias ideológicas -en relación con la idea de género- según se verá más abajo. Salazar Anglada señala que junto con las antologías, el canon y la historia literaria definen el corpus de una literatura nacional. Esta noción bien puede ser traspolada a la recepción de una literatura extranjera, la anglófona en este caso. Salazar Anglada retoma al ya clásico comparatista Guillén cuando describe al antólogo como un lector especializado (41). Con su tarea, un compilador contribuye a la creación de una tradición, de un canon, en el que incluye ciertos autores y textos, pero también excluye otros por razones que muchas veces no son estéticas, sino ideológicas.

Además, y aunque parezca obvio, vale la pena recordar que en las antologías tienen un carácter polifónico, más allá de que el editor las unifique a la luz de alguna noción en particular (la nacionalidad, aspectos cronológicos, temáticos, de género literario u otros). Guillén sostiene: “La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos” (Guillén, 1985: 413). La idea de reescritura o reelaboración es central cuando nos referimos a la traducción. En el caso de la traducción poética, especialmente, las decisiones del traductor definitivamente dirigirán las lecturas de los demás, no solo en lo que hace a la selección de autores que realice, sino en el modo de presentarlos en la lengua de llegada.

Por su parte, en el célebre *Canon occidental*, Harold Bloom relaciona la escritura creativa con el proceso de las influencias, y entre estas, el papel insoslayable de las antologías: “No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender” (Bloom, 1995: 17). Una vez más, las nociones de escritura, influencia, permanencia, van unidas a la idea de un canon que, seguramente, las antologías contribuyen a sancionar.

Este breve repaso teórico conforma el marco de la lectura que hacemos de *Contéstame, Baila mi Danza*. En las secciones siguientes, se presenta a la poeta-editora-traductora argentina, las autoras norteamericanas seleccionadas, y la propuesta tanto artística como ideológica que supone *Contéstame...*

Diana Bellesi: lectora-poeta-traductora

En un iluminador ensayo titulado “La pequeña voz del mundo”, Diana Bellesi se pregunta: “¿Y qué revela el poema?”. Su respuesta resulta sumamente esclarecedora: “Siempre revela la historia, es decir el tiempo que vivimos, el tiempo compartido con todos los demás. Y un orden replegado que sostiene su misterio, la fuente donde todos abrevamos” (Bellesi, 2007: 25). Estas palabras, con las que Bellesi reflexiona críticamente sobre la poesía, ayudan a explicarnos la intención de una tarea especial que asume en *Contéstame, baila mi danza*: compiladora y traductora.

La portada de *Contéstame, Baila mi Danza*, presenta a Diana Bellesi como responsable de la selección, traducción y notas del volumen. Claudio Guillén sostiene:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango. (413)

Efectivamente, y tal como se desprende del estudio teórico de Guillén, Diana Bellesi interviene “en la recepción de múltiples poetas” al modificar “el horizonte de expectativas” de los lectores argentinos (o hispanohablantes, en general) de los años '80 y posteriores; y es en este punto donde su obra de “escritora de segundo grado” -como antóloga, ya que como poeta original se cuenta entre las voces más destacadas de la poesía argentina actual- se vuelve fundamental. Muchas de las autoras que incluye no habían sido traducidas antes al español, o eran poco conocidas en nuestra lengua. ¿Qué la lleva a elegir a estas seis mujeres? Fundamentalmente, Bellesi comparte con ellas la historia, “es decir el tiempo que vivimos”, según sus propias palabras. En el mismo ensayo citado antes, la autora argentina afirma que “en la poesía la historia se emocionaliza, y en la imagen del otro que recibe y da, se alza la ilusión del yo” (Bellesi 2007: 23). Si se repasan los poemas incluidos en la antología, vibra en todos ellos la historia reciente (la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, la guerra de Vietnam y las protestas pacifistas, la lucha por la igualdad de las mujeres, la persecución nazi, la opresión de las minorías raciales y de género); pero sobre todo, “el tiempo compartido con todos los demás” y la experiencia femenina del mundo. Cada poema de cada escritora norteamericana entrega una visión del mundo y de sus autoras; pero al mismo tiempo, y de aquí surge la riqueza del estudio de la antología y la traducción, la reorganización y reescritura que hace Bellesi otorgan una nueva mirada, la del *yo* de esta argentina que entabla un diálogo fecundo con sus pares angloparlantes.

En la nota de presentación de Muriel Rukeyser, Bellesi anota: “Recuerdo la tarde que leyó sus poemas en un café de la avenida Broadway y yo la escuchaba con dificultad, hasta que, como una granada en el aire de otoño dijo: ‘*Contéstame. Baila mi danza*’” (Bellesi 1984: 12). La anécdota rescata la fuerza de la poesía, que logra superar la barrera de la diferencia de idiomas; y los imperativos “*contéstame*” y “*baila*” remiten al diálogo que se establece en toda lectura, por un lado; y a la musicalidad y respuesta kinestésica que entroncan en los orígenes de la poesía. La antóloga Bellesi como “superlocutora” (cf. Guillén) va a dirigir la recepción de estas seis poetas norteamericanas en un sentido muy preciso: elige repetir los imperativos en su título, y hacernos partícipes de la danza, a la vez que tomar la voz activamente en el intercambio que implica su traducción. La antología preparada por Bellesi toma la obra de seis poetas norteamericanas, las reescribe en español, las inserta no solo en el conjunto que significa el volumen, sino también, metafóricamente, en el título, subrayado por la ilustración de tapa, basada en las figuras entrelazadas de “La danza” de Henri Matisse (1910).

Si se tiene en cuenta el momento en que fue publicada la antología (1984), su aparición significa una toma de postura política (entendiendo el término como aquello que interesa e involucra a los ciudadanos o, más específicamente en este caso, a *las* ciudadanas), social, ideológica y artística. La Argentina retomaba el camino democrático¹, los jóvenes, mujeres y varones, participaban activamente en la vida del país, en el ámbito político, social, intelectual, artístico; y la poesía y demás artes volvían a hablar libremente. Al traducir a mujeres poetas, muchas de ellas desconocidas en el contexto sudamericano, Bellesi las suma a un movimiento que se propone cambiar la historia, incorporar en mayor medida la participación de las mujeres en la vida pública, hacer oír sus voces; en suma, *Contéstame, baila mi danza* es un llamado concreto a tomar una posición, y en este sentido, puede leerse la antología como un diálogo político, artístico y de

¹ En octubre de 1983 se realizaron las primeras elecciones democráticas después de siete años de dictadura militar.

género entre Diana Bellesi y sus seis (o siete, si se cuenta a la essayista Barbara Deming) pares norteamericanas.

“Seis poetas norteamericanas”

El volumen preparado por Diana Bellesi incluye poemas de Muriel Rukeyser, Denise Levertov, June Jordan, Diane Di Prima, Adrienne Rich e Irena Klepfisz, y a modo de epílogo, un ensayo de Barara Deming. No se trata de una antología bilingüe, sino que accedemos directamente a las versiones en español, tras una breve presentación biográfica. De cada autora incluida, Bellesi rescata aquellos datos que contribuyen especialmente a unificar el espíritu de la antología. Así, sostiene de Muriel Rukeyser que “no hay texto suyo donde no seamos conscientes de que es una mujer la que escribe” y que en su obra se unen, “interiorizadas en un solo acto, herencia mítica y experiencia política.” (12) La noción de tiempo, que Diana Bellesi usaba en la Introducción para referirse a la historia como el tiempo que compartimos, resuena en estas palabras con connotaciones superadoras, ya que no se trata solamente del tiempo que compartimos con nuestros contemporáneos, sino en todo caso del no-tiempo mítico, el que compartimos con toda la humanidad, a lo largo de los siglos. Pero esa condición humana, a la vez, se actualiza en la “experiencia política” que es, esa sí, concreta y particular, propia del siglo XX que informa la poesía de Rukeyser.

La pervivencia mítica adquiere ribetes poderosos en poemas como “Para mi hijo”, donde más que un devenir, la historia es una acumulación espiralada de hechos, en la que el hijo conocerá al padre “en tu yo integrado contigo mismo y / con los otros, / tus ancestros las estrellas.” (42-44) En esta búsqueda del origen, que finalmente resulta en la asunción o creación de la propia identidad, sería posible leer una actualización de las palabras de Mircea Eliade cuando afirma que “para el moderno, el hombre no puede ser *creador* sino en la medida en que es *histórico*; en otros términos, toda creación le está prohibida, salvo la que nace en su propia *libertad*; y por consiguiente se le niega todo, menos la *libertad de hacer la historia haciéndose a sí mismo*” (Eliade, 1999: 143). Es lo que hace Rukeyser, y Bellesi toma la posta al traducir “A lo largo de la historia, por siempre / alguna mujer danza, / dibujando formas en el aire;” (*A lo largo de la historia*: 1-3) Alguna mujer, Muriel Rukeyser, Diana Bellesi, quien lee, danza la voz de la poesía y encuentra en ella su identidad. La experiencia “política” es la de la aceptación de su género, para que la poesía hable también de la mujer, para desmentir a Edipo cuando afirma en *Mito* que “Cuando dices Hombre... incluyes a las / mujeres también. Todos lo saben” (12-13). Rukeyser es la Esfinge que responde: “Eso es / lo que tú crees” (13-14).

Acerca de Denise Levertov, Diana Bellesi destaca su “rigor formal, equilibrio y un lirismo alerta al pulso interior y a la realidad externa del poeta...” (31). Varios de los poemas de Levertov incluidos en esta antología hablan de deseos: *Deseando la luna (I)*, *Deseando la luna (II)*, *No tener*, *Un fracaso*, *Anhelo*, *Espera* y varios más. En todos ellos predomina la idea de la espera como un sueño incumplido, frente a la finitud, o al dolor de la experiencia. En uno de los poemas donde la autora reflexiona sobre el contexto histórico inmediato (la guerra de Vietnam), su pregunta se vuelve, no obstante, una respuesta acerca de la relación entre la poesía y la vida. En el verso 9 cuestiona: “(6) ¿Hacían distinción entre el discurso y el canto?”; y concluye el poema contestando:

(6) Aún hay eco

de sus palabras que eran como una canción.
Decían que su cantar se asemejaba
al vuelo de mariposas nocturnas en la luz de la luna.
¿Quién puede decirlo? Hay silencio ahora. (28-32)

La vida es expresión, poesía, canto tal vez; pero la manifestación de la guerra solo deja silencio, y la imposibilidad de responderse acerca de las grandes cuestiones de la vida. La realidad externa de los años '60 y '70, envuelta en el lirismo de Levertov, pone de manifiesto su pulso interior, el que equipara canto y vida. La autora se planta ante la vida con una actitud inquisitiva:

“Oh lenguaje, madre del pensamiento, / ¿nos estás rechazando como nosotros te rechazamos?” (*Prólogo: un interin: 23-24*). Y tal como en el poema anterior, la respuesta remite indefectiblemente a la función social del lenguaje, y de la poesía: “Lenguaje, isla de coral /... / estás erosionado como nos erosiona la guerra” (25, 28).

Adrienne Rich, quien efectivamente es, como afirma Bellesi, “una de las poetisas más leídas de los últimos años”, es la autora tal vez más conscientemente “feminista” de las seis incluidas en el volumen. Además de señalar su importancia como paradigma de las escritoras jóvenes en estados Unidos, Diana Bellesi cita las palabras que escuchó de Rich en una entrevista personal:

A fines de la década del sesenta me relacioné más profundamente con el movimiento feminista... Mi propia vida cambió, por lo cual necesitaba, poéticamente, otras formas expresivas que lo manifestaran... Después del año 68 empecé a sentir esa increíble fuente de energía proporcionada por el amor y la conexión con otras mujeres. Esto me dio un nuevo poder como poeta. (60)

Así como en esta apreciación sobre su vida y su obra Adrienne Rich destaca su vinculación con el feminismo y con las mujeres concretas, en los poemas que selecciona Bellesi predominan las referencias a la mujer *sola* con el poder de decisión para estarlo; a la maternidad y la *pertenencia* del hijo a la madre; y sobre todo, la mujer como un ser fuerte, capaz de manejar su vida y su poder, aunque estos tengan inscriptas las huellas del dolor:

Murió una célebre mujer negando
sus heridas
negando
que sus heridas provenían de la misma fuente que su poder. (Poder: 14-17)

La reflexión sobre Marie Curie es similar a la de otros poemas incluidos en la antología. Las mujeres de los poemas de Rich cantan, aman, sufren, dan a luz y definen su identidad en la soledad donde no sean marcadas por influencias externas, masculinas. En esta sección del libro, se cuentan los que sean tal vez los poemas más comprometidos con la óptica feminista de toda la compilación de Bellesi. La asunción de la propia esencia femenina, que se advierte en todos los poemas, destaca especialmente en el número XXI de *Veintiún poemas de amor*:

Elijo ser una figura en esa luz,
borrada a medias por la oscuridad, algo moviéndose
a través del espacio, el color de la piedra
saludando a la luna, y más que piedra:
una mujer. Aquí elijo caminar. Y dibujar este círculo. (12-16)

Tanto la luna como el círculo pueden ser interpretados, en la tradición simbólica, como abstracción de lo femenino; pero también, en el caso del círculo, como vuelta sobre una misma, puede remitir a la misma idea de repetición que veíamos antes en Muriel Rukeyser: el yo poético se define a sí misma, elige caminar (o vivir, o ser) como mujer.

Las palabras de Bellesi que presentan a June Jordan tienen un interés especial en la antología por dos motivos: se refieren a la única autora afroamericana de la colección (es decir, la que pertenece a una doble minoría: de género y étnica) y además, reflexionan específicamente sobre la cuestión de la traducción poética. En cuanto al primer punto, Diana Bellesi destaca que “no es extraño que su poesía lleve el sello de la opresión y la pobreza; sí lo es, que haya trascendido dialécticamente el odio y la cólera hacia un cálido sentimiento por la comunidad humana. Desde su Negritud...” (79). Así, en *Poema contra una conclusión*, Jordan canta:

Soy una extranjera
que aprendo a reverenciar los extranjeros
a mi alrededor
quien quiera que sea
quien quiera me vuelva yo. (13-17)

La posibilidad que da el hecho de ser “extranjera” de hacerse, de descubrirse, de volverse quien quiera, remite una vez más al tema de la asunción de la identidad femenina, o en este caso, más *in extenso*, humana. Es la misma voz que se escucha en *POEMA INVOCANDO A TODAS LAS MINORÍAS SILENCIOSAS*, donde las mayúsculas en que está escrito todo el texto resuenan con la fuerza de esa voz que quiere que todas las voces hablen, en una superación de diferencias raciales, o de cualquier otro tipo, reunidas “EN ESTE ÁRBOL // QUE NO HA SIDO / PLANTADO / TO-DAVÍA” (6-9).

Pero decíamos que también Bellesi explica ciertas cuestiones concernientes a la traducción que ha llevado a cabo. Al respecto, afirma:

Difícil y pobre resulta la traducción de esta poesía. Gran parte del fuego, el ritmo, los juegos verbales, se pierden. Es casi imposible recrear en castellano el particular uso del inglés que hace la gente Negra en Estados Unidos. Sin embargo valió la pena intentarlo, no sólo porque los conceptos vertidos en el poema se mantienen, sino también por los momentos felices donde el corazón, el latido intrínseco del poema, logra reproducirse y muestra la sabia belleza de esta poesía. (80)

Las cuestiones que plantea aquí la antóloga son las que desde siempre han preocupado a los traductores de poesía: de qué modo resolver en la lengua de llegada la comunión de sonido y sentido que el poema manifiesta en la lengua de partida. Este dilema de la traducción es el que describe Antoine Berman cuando afirma: “*Tel me paraît être le travail sur la lettre: ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants*”² (1999: 14). Lejos de retroceder ante la difícil empresa, Bellesi rescata con actitud celebratoria (como la que prima en los poemas de toda la colección) el mensaje que sí logran transmitir las palabras en español. Y volviendo al inglés de los originales, la “superlectora” (según el término acuñado por Salazar Anglada) Bellesi otorga un papel fundamental a las escritoras afroamericanas (además de Jordan, menciona a “Audre Lorde y Alice Walker – grandes ausentes en esta antología”), ya que han sido ellas quienes logran hacer “estallar el inglés contemporáneo, incorporando a él una tradición, un horizonte mítico y un riquísimo coloquialismo afroangloamericano” (*Ibid.*). Tanto las palabras *tradición* como *horizonte mítico* entroncan la poesía de mujeres afroamericanas en una vertiente multicultural, en la que destaca la riqueza de la asunción de la identidad, no solo femenina, sino además racial, en la celebración que significa ya en la década del '70³ la legalidad de los Derechos Civiles.

De Diane Di Prima se destaca, entre líneas, su juventud: “*Cartas revolucionarias ...* dedicada a Bob Dylan y a toda una generación adolescente en la década del sesenta, fue ampliamente conocido entre los jóvenes de San Francisco” (99). Bellesi señala, además, que “se niega, como miles de jóvenes lo hicieron, a participar en guerras genocidas...” y otros fenómenos de la historia de los años '60 y '70. Pero más allá de esta pertenencia generacional, o de la conexión con los poetas *beatnik*⁴ que Bellesi también señala, lo que surge con fuerza, una vez más, es la línea unificadora de la antología: la exploración que hace Di Prima de “la realidad que le toca vivir desde su condición femenina” (100). Esa condición es la que la editora Bellesi utiliza como herramienta hermenéutica del poema *Ave*, que traduce en este volumen, y del que dice que es “un canto shamánico donde la mujer, fluyendo en infinitas figuras se despliega y se reintegra, diástole y sístole, en sí misma, de donde siempre vino e irá...” (*Ibid.*). Además de este poema, Diana Bellesi selecciona algunas de las *Cartas revolucionarias*, de modo que la sección dedicada a Diane Di Prima da cuenta, justamente, del activismo de la autora en dos sentidos: por un lado, su

² “Tal me parece que es el trabajo sobre la letra: ni calco ni (problemática) reproducción, sino atención puesta en el juego de los significantes”. (La traducción es nuestra)

³ Los poemas de June Jordan que traduce Diana Bellesi están tomados de dos volúmenes publicados en la década del '70: *New Days* y *Things that I Do in the Dark*. La Ley de Derechos Civiles se había aprobado en 1965.

⁴ En la década de 1950, Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti, Burroughs y Corso, entre otros, generaron un movimiento contracultural caracterizado por el rechazo de los estilos heredados, la búsqueda de innovación, experimentación con drogas, interés por las culturas y religiones orientales, sexualidades alternativas, rechazo de las posesiones materiales y presentación de la condición humana intrínseca en sus textos.

compromiso social / ideológico / generacional donde la poesía tiene un papel sumamente activo (evidente en versos como los del final de la *Carta Revolucionaria # 40* que proclama “duerme tranquila, América, nosotros te velamos, / la palabra tiene poder, el canto viene alzándose”); y por otro, su declaración de principios femeninos / feministas que la lleva a expresar “yo soy tú / y debo convertirme en ti” (*Ave*: 80-81).

La última poeta incluida en el volumen es Irena Klepfisz, nacida en Polonia. Tanto en la nota de presentación como en los poemas que selecciona y traduce Bellesi, hay un aspecto que se subraya, y es la condición de haber sobrevivido a los campos de concentración, que se vuelven la imagen central de varios de sus textos: “Klepfisz recrea y quiebra, en muchos de sus poemas, el extenso campo de concentración en el cual todos estamos presos” (109). Ya sea en su piel de mujer, o tomando las voces de animales, en todos los poemas escogidos se hace evidente la voz femenina que unifica toda la colección. Es, además, la voz de una sobreviviente que exclama “lloro por estar a salvo” (*La casa de los monos y otras jaulas*, 2: 14).

Como demuestra el repaso de las seis autoras incluidas en este volumen, su compromiso, rebeldía y júbilo es el de las mujeres: han quedado atrás los estereotipos impuestos, las voces asumidas de otros, y en cambio, Rukeyser, Rich, Levertov, Di Prima, Jordan y Klepfisz hacen escuchar sus voces femeninas que se vinculan a la historia reciente, a las luchas de las minorías (de género o raciales) y a una idea de la política como participación activa en la construcción de la sociedad, donde la única ideología que prevalece es la de la libertad para expresarse.

El paratexto: Diana Bellesi y Barbara Deming

Como si estuvieran conteniendo entre las páginas iniciales y las finales de *Contéstame* a las seis poetas norteamericanas, el libro presenta una introducción de la propia Diana Bellesi, y un epílogo constituido por un ensayo de Barbara Deming.

Las palabras de Bellesi sin dudas orientan la lectura que quiere que se haga de la antología. Por un lado, sostiene que las poetas que traduce son aquellas “vinculadas a la corriente literaria que ha navegado con más profundidad el espíritu rebelde de la gran literatura norteamericana... encarnada en Whitman, Thoreau, Melville, Masters. W. C. Williams” (9). La afirmación no es inocente: entronca la obra de estas seis mujeres con la literatura norteamericana canónica, a la vez que con el proverbial espíritu de rebeldía que la ha caracterizado desde sus inicios. Es decir, más allá de que casi todas sean voces nuevas, y de que sean voces de mujeres (una minoría de género que sólo recientemente se ha incorporado al canon literario), pertenecen a una tradición que vienen a enriquecer y renovar.

Además de esta pertenencia a un tronco común, la antóloga indica los hechos histórico-sociales que todas las autoras reflejan en sus poemas: Vietnam y el pacifismo, las luchas femeninas y las estudiantiles. Al realizar esta enumeración, Bellesi añade un segundo pilar que sostiene la unidad de su colección. El más importante, sin embargo, como ella misma señala, es el tercero: la condición de mujeres de todas las elegidas. La coherencia de la antología está dada, sobre todo, por el hecho de que “las seis son mujeres” (9). Y desde las páginas de esta introducción, establece un diálogo con el epílogo de Barbara Deming, para concluir sumando al diálogo a las lectoras. No es que Bellesi haga exclusiones de lectores por el género explícitamente, pero las palabras con que cierra su presentación pueden leerse entre líneas como una invitación a las mujeres, más que al *público en general*: “No más terror y cuarto oscuro. No más suicidios en tardes de primavera. La voz de estas siete mujeres, apasionada y profunda, nos impulsa a vivir, en una nueva forma, nuestras vidas” (10). Las imágenes que traslucen estas palabras son las que se asociaron durante siglos con el estereotipo de mujer que no debía hablar, so pena de ser encerrada, por “loca”, o de escapar solamente mediante la muerte. Bellesi propone una alternativa, la de la voz fuerte de siete mujeres que no callan, sino que hablan a los cuatro vientos, y que ella contribuye a difundir mediante su traducción. Es en este sentido, entonces, donde la actividad de vertir a otro idioma la poesía adquiere una función ética a la vez que *política* e ideológica, al hacer accesible en el mundo hispanohablante textos que hablan de la realidad contemporánea y del nuevo papel de las mujeres.

Por último, Bellesi incluye como cierre de la antología el ensayo “No podemos vivir sin nuestras vidas”, extraído del libro homónimo de Barbara Deming. Si el texto habla por sí solo acerca de la condición y la perspectiva femenina, las palabras con que lo presenta Diana Bellesi acentúan estos aspectos:

Su trabajo ha sido incluido en este libro porque al analizar con audacia ciertos clásicos de habla inglesa... escritos por mujeres, ilumina ángulos de los poemas seleccionados aquí que podrían pasar inadvertidos. Más allá de esta concreta selección, su ensayo constituye un aporte significativo para una futura discusión acerca del papel de las mujeres en la literatura. (119-120)

La selección que realiza Diana Bellesi es una decisión política (en el sentido que se le dio antes a este término, vale decir una decisión ideológica), ya que plantea tanto la función crítica, reveladora del ensayo de Deming, como su carácter de elemento para una discusión sobre los temas de género.

En este sentido, el título del ensayo de Barbara Deming es en sí mismo una toma de postura: “No podemos vivir sin nuestras vidas⁵. Perspectivas en las luchas de las mujeres”. La autora repasa una serie de obras canónicas escritas por mujeres⁶ y a partir de su lectura, va extrayendo una serie de conclusiones. La literatura ilumina la vida, la experiencia personal de cada hombre y de cada mujer. Porque si bien Deming se posiciona desde su ser mujer (la primera parte del ensayo versa sobre la lucha de las mujeres desde el ojo de la tormenta, como afirma al comenzar el texto), sus palabras incluyen también a los varones. Parte de la premisa de que “el Yo, que permanece oculto si se es mujer” está en peligro de ser “malogrado a causa de la autoridad de los hombres” (121). En las novelas que ha releído ve ejemplos de esta situación que, sostiene Deming, ha sido común a las mujeres a lo largo de la historia. Todas (o muchas) han sobrevivido “atadas” a un hombre, ocultas detrás de él, y ocultándose incluso a sí mismas su verdadero Yo. En la segunda parte del ensayo, la autora presenta “la verdad que nos libera” (129): los hombres y las mujeres no somos diferentes, todos tenemos un lado femenino y un lado masculino, y la visión que anhela Deming, y que propone a sus lectores, es “el retorno a un estado de androginia que hemos perdido” (133). La androginia es el principio rector de las “acciones no violentas” (*Ibid.*), de las nuevas relaciones humanas redefinidas, de la relación del ser humano con su entorno. En una especie de ecologismo *avant-la-léttre*, anticipado. Deming sostiene: “Hoy, ciertamente, hay una plaga sobre nuestro mundo. Quizás, también nosotros tengamos que mirar hacia atrás, y llegar hasta el momento en la vida de todo hombre en que comete un crimen contra la Naturaleza...” (*Ibid.*). De la recuperación de la androginia puede surgir una humanidad mejor, más cercana a su verdadera naturaleza, donde sea posible “el amor homosexual... el ejemplo de dos personas viviendo juntas, simplemente en amorosa camaradería... Casi podría decir que el amor homosexual es el modelo de amor entre hombres y mujeres” (135). La propuesta de Deming va más allá del feminismo, para proponer la igualdad en un sentido muy amplio: la igualdad de hombres y mujeres, y de “mujeres entre sí” y “hombres entre sí” como “seres humanos” (136). La literatura le ha servido a Barbara Deming como punto de partida para la reflexión; pero el punto de llegada no es la crítica literaria, sino la lucha de las mujeres y la reflexión sobre un nuevo tipo de sociedad y de relaciones humanas.

Conclusiones

Si las palabras con que presenta su selección, las autoras que incluye, los poemas que elige y las versiones que da en español, son todos elementos que sustentan la hipótesis de que *Contéstame, baila mi danza* es un diálogo a la vez poético y político, el ensayo de Barbara Deming con que

⁵ Deming parafrasea a Heathcliff en *Cumbres Borrascosas*.

⁶ *Orgullo y prejuicio* (Jane Austen), *Jane Eyre* y *Villette* (Charlotte Brontë), *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë), *La Vagabunda* (Colette), *Middlemarch* (George Elliot), *La casa del profesor* (Willa Cather), algunos poemas de Emily Dickinson, *A Charmed Life* (Mary McCarthy), y *Al faro* (Virginia Woolf).

Bellesi decide cerrar el volumen deja en claro, sobre todo, el segundo calificativo. Es fundamental la responsabilidad de Diana Bellesi como presentadora y traductora de las seis poetas estadounidenses: como “superlectora”, ella selecciona, reorganiza, prepara versiones, de textos que en la mayoría de los casos no eran conocidos en la Argentina (o en el mundo hispanohablante) de la primera mitad de los '80. La imagen que el público lector se crea, entonces, es la de seis mujeres con voces fuertemente comprometidas con sus raíces, y con su realidad femenina. La referencia a Vietnam, el pacifismo, la lucha de mujeres y de minorías étnicas, los movimientos estudiantiles, etc, mencionados en la introducción, no soslayan el compromiso político de las autoras antologadas. Los poemas traducidos, a la vez, dan cuenta de las nuevas voces femeninas en el ámbito norteamericano, y las versiones en español de Bellesi buscan transmitir fielmente tanto el mensaje de los textos, como de su musicalidad y polifonía. En este sentido, la antología es el espacio en el que Bellesi establece un diálogo con sus pares norteamericanas, y al hacerlo en español, incluye a los múltiples lectores hispanohablantes, en especial argentinos, ávidos de escuchar nuevas voces en los albores de la nueva etapa democrática que se inauguraba pocos meses antes de la publicación del libro.

Por otro lado, la decisión de incluir el ensayo de Barbara Deming para cerrar *Contéstame...* es el dato más explícitamente ideológico: se trata de la apuesta por un nuevo tipo de relaciones inter-humanas igualitarias, en las que la mujer no sea subyugada ya por el hombre. Se sugiere que la Tierra debiera ser un ámbito donde la raza humana no agote la Naturaleza, sino que reconozca que ha atentado contra ella y revierta sus pasos. Pero sobre todo, el ensayo vale como propuesta para que la literatura de mujeres sea releída en clave de interpretar el inconsciente de las autoras y lo que éstas tienen para decir sobre la lucha femenina.

Para concluir, *Contéstame, baila mi danza* es una antología que toma como principio ordenador el género (se trata de una selección de seis poetas mujeres) y la ideología: en el breve texto preliminar Diana Bellesi reflexiona acerca de “la corriente literaria que ha navegado con más profundidad el espíritu rebelde de la gran literatura norteamericana”. Al mismo tiempo, reconoce en las seis mujeres los ecos de la historia reciente que permitió “la ampliación de la conciencia individual” (9). Si se tiene en cuenta la fecha de publicación de la antología, muchas de las cuestiones ideológicas que se plantean en la introducción, en el ensayo de Barbara Deming que cierra el volumen, y en los poemas propiamente dichos, adquieren una resonancia especial en la Argentina de la post-dictadura. Por otro lado, el aporte de Bellesi consiste en dar a conocer autoras poco difundidas en nuestro medio, e incluso, en traducir por primera vez al español a varias de ellas. En síntesis, si en todos los casos las antologías contribuyen a conformar un canon, o a influir en la recepción crítica de las obras extranjeras, las connotaciones ideológicas en relación con el contexto político, social y cultural se vuelven imprescindibles a la hora de considerar la selección traducida por Diana Bellesi. Tanto la defensa del género como la defensa de la poesía femenina señalan explícitamente el posicionamiento ideológico al que nos referimos al hablar de Bellesi.

REFERENCIAS

- Bellesi, Diana (1984). *Contéstame, baila mi danza. Seis poetas norteamericanas*. Selección, traducción y notas: Diana Bellesi. Buenos Aires: Ed. Último Reino
- (2007) “La pequeña voz del mundo”. En Bestani & Siles. *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. Universidad Nacional de Tucumán: 17-26
- Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil
- Bestani, María Eugenia; SILES, Guillermo; comps. (2007). *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras.
- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama
- Eliade, Mircea (1999). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica
- Salazar Anglada, Héctor (2009). *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Editorial Universitaria

SOBRE LA AUTORA

Marcela Raggio: Licenciada en Letras y en Literatura Inglesa, Magister en Literatura Hispanoamericana, Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid (España). Ha publicado numerosos artículos y capítulos, y los libros *La cuestión de la identidad en las literaturas étnicas norteamericanas* (2005), *Imaginario y autorreferencialidad en W. Faulkner y G. García Márquez* (2007), *Leonardo Favio: Cine argentino de antihéroes* (2010), *Poesía inglesa y poéticas de la traducción: La traducción de poetas anglófonos en tres revistas de poesía argentinas* (2012), y está en prensa el libro *La traducción poética en Argentina: antologías de poesía anglófona, 1940-2000*. Dirige la Maestría en Literaturas en Lengua Inglesa y es Profesora Titular de Literatura Británica en la Universidad Nacional de Cuyo, además, es investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

El panóptico de Foucault en la sociedad actual: nuevos enfoques en el arte

Gloria Lapeña Gallego, Universidad de Murcia, España

Resumen: Desde los inicios de la humanidad hasta finales de la Edad Media, la imagen del universo reflejaba una visión teológica, para girar en torno al hombre en el siglo XVI. Con la llegada de la revolución industrial, de la concepción cíclica del tiempo propugnada por el Humanismo se pasa a la idea moderna de progreso. Por último, se produce la evolución de la sociedad disciplinaria organizada en torno a la fábrica como lugar cerrado y en la que el individuo sabe quien ostenta el poder, hasta la sociedad de control en la era tecnológica actual deslocalizada en empresas con individuos que tienen acceso a la información hasta cierto nivel. El hombre se sitúa en el panóptico y sabe que está siendo observado, convertido en una forma de entretenimiento voyeurístico y exhibicionista. La pervisión del mundo informatizado en el que el optimismo ante la posibilidad de verlo todo, se contrapone al control de la información y a la vigilancia permanente. Esta deshumanización afecta también al terreno plástico, que pretende dar soluciones a través de un arte participativo con nuevos planteamientos, estéticas y soportes. Obras abiertas que deben ser ejecutadas, y no solo leídas.

Palabras clave: deshumanización, panóptico, arte

Abstract: Since the beginning of mankind until the end of the Middle Ages, the image of the universe reflected a theological vision to turn around the man in the sixteenth century. With the advent of the industrial revolution, the cyclical conception of time advocated by humanism is passed to the modern idea of progress. Finally, there is the evolution of the disciplinary society organized around the factory as indoors and in which the individual knows who holds the power to control society's technological era delocalized in companies with individuals having access information to a certain level. The man stands at the panopticon and know you are being watched, become a form of entertainment voyeuristic and exhibitionist. The perversion of the computerized world in which optimism about the possibility of seeing everything, is opposed to information control and surveillance. This dehumanization affects the plastic field, which aims to provide solutions through a participatory art with new approaches, aesthetic and media. Open Works to be executed, and not just read.

Keywords: Dehumanization, Panopticon, Art

Introducción

La Modernidad, que surge en Occidente a partir del siglo XVIII como un cambio histórico dominado por la ciencia y la técnica, ocasiona un incremento vertiginoso del conocimiento y dota de confianza en la capacidad de la razón humana para resolver los problemas del mundo y mejorar las condiciones de vida. Simultáneamente, la revolución espiritual a la que Max Weber denomina “desencantamiento del mundo”, llega marcada por una correlativa desvalorización del pasado, desmitificación de los valores tradicionales, de los dogmas religiosos y de las costumbres ancestrales hacia una automatización de las esferas económica, social y política (Duez e Inda, 2006). Ascendiendo al poder la tecnocracia, cuya competencia y saber tienden a fetichizarse. Lo cotidiano es organizado, sus necesidades se programan, se catalogan, se suscitan. A través del “consumo burocráticamente dirigido”, la publicidad, valiéndose de la imagen, lo cuantitativo y lo repetitivo, dice a la gente cómo se debe vivir para “vivir bien”, lo que se debe comprar y por qué, el modo de empleo del tiempo y del espacio, creando necesidades ficticias que derivan en el consumismo (García-Jiménez, 2012). Ante esta situación, el hombre se acomoda al dominio del materialismo y adquiere cada vez más importancia “lo que se tiene” sobre la esencia humana, la identificación sobre la identidad en la que la emocionalidad escapa a la prescripción moral (Maffesoli,



2006). El conflicto interno se agrava desde el momento en que debemos adaptarnos, en contra de nuestra forma de pensar o de ser, a unos imaginarios sociales por temor a quedar excluidos.

La influencia de la tecnología ha dado origen a una nueva sociedad con nuevas inquietudes y formas de aprender. La educación se limita a la preparación sistemática del individuo para el futuro ejercicio de una determinada profesión o actividad remunerada, deja de ser un fin y se convierte en una herramienta tanto de las personas para acceder a los beneficios del progreso, como de las economías nacionales para garantizar su desarrollo mediante una competitividad basada en el uso más intensivo y homogéneo del conocimiento. El modelo se basa en la estandarización, división y especialización, lo que dificulta la autocrítica, fomenta la competitividad y evita la posibilidad de identificarse con unidades ajenas a nuestra parcela de intereses. El individuo concibe su propia vida como un material al que se ha de sacar el máximo rendimiento de sus talentos, convirtiéndose a sí mismo en un proyecto empresarial en el que invierte y arriesga. Se crea una nueva forma de organización social que fragmenta funcionalmente su estructura en subsistemas con el fin de resolver más eficientemente los problemas derivados de su elevada complejidad, pero al mismo tiempo conlleva una falta de amplitud en el horizonte del hombre moderno y una imposibilidad de visión unitaria de la realidad (Parra, 2008).

Paralelamente y como consecuencia de la implantación masiva de las tecnologías de la información, se crea un nuevo espacio social de carácter global, cuyo motor por excelencia es el capitalismo a escala planetaria, donde las transformaciones socioculturales tienen lugar simultáneamente a nivel local y global en un mundo interconectado. El orden económico mundial exige homogeneizar las necesidades de consumo mediante la difusión de un modelo cultural universal, simple y preciso que permita generar actitudes y motivaciones compartidas por encima de la individualidad (Callejo Gallego, 2003). Este proceso es propiciado por los medios de comunicación social, especialmente la publicidad. Actividades intrascendentes como ver la televisión o jugar a los videojuegos contribuyen a que el hombre actual viva de forma pasiva y aletargada (Torres, 1997). Pero en esta nueva forma de alienación no sólo las acciones son cuestionables: en relación con los pensamientos, los medios de comunicación y la tecnología ejercen de manera implícita un control sobre la manera de ser o de pensar, y vienen a sustituir cualquier rastro de impulso intelectual o creativo por modelos de estandarización cultural.

Ya no importa qué es verdad y qué no, sino que la verdad es accesorio, todo lo que se exige es que sea útil para determinados fines. El hombre técnico, en cuanto ser hedonista, quiere disfrutar de las facilidades, comodidades y riqueza que la vida pueda ofrecerle, a la vez que huye y reniega del esfuerzo. La tecnología, con su precisión, su velocidad y su eficacia, le ofrece bienes y servicios baratos, ordenadores, comida empaquetada, agua corriente y aparatos eléctricos que se encienden con un dedo. El sentido de la vida queda polarizado en torno a la posesión de cosas, a tener más que nadie, pues casi todo se mide en función de la capacidad adquisitiva de cada cual. El hombre se sitúa en el panóptico y sabe que está siendo observado, convertido en una forma de entretenimiento voyeurístico y exhibicionista. La perversión del mundo informatizado en el que el optimismo ante la posibilidad de verlo todo se contrapone al control de la información y a la vigilancia permanente (Soengas Pérez, 2009).

Todo ello hace que se haya producido el paso de la sociedad disciplinaria organizada, basada en el idealismo racional en el diseño de las instituciones que rigen la vida social, hacia la sociedad de control en la era tecnológica dominada por el poder de la información (Bidegain Ponte, 2010). El dominio de esta sociedad ha afectado también al ámbito artístico en el que el sujeto-espectador es llevado a reproducir en el arte participativo la vigilancia tecnológica por la que es continuamente manipulado. En el presente estudio se pretende realizar un análisis de la sociedad actual bajo la vigilancia, así como las repercusiones que ha tenido en las artes, derivado tanto de los avances tecnológicos como del control social ejercido por los propios medios.

Mecanización: la alienación en las sociedades disciplinarias

Desde los inicios de la humanidad hasta finales de la Edad Media, la concepción de la historia y la imagen del universo reflejaban una visión teológica. La división social en clases o estamentos rígidamente separados coincidía con esta visión cosmológica cerrada y jerárquica. Son lo que Foucault denomina las “Sociedades soberanas” (Deleuze, 2006). Dejando atrás los confinamientos de las ciudades azotadas por la lepra durante la Edad Media, y de lado los lugares de confinamiento o expulsión de los locos de la época tardomedieval y Renacentista (Fortanet, 2008) nos centraremos en el origen de una ciencia que supondrá la base del desarrollo tecnológico actual. Las sociedades se asentaban en una mecánica del ejercicio del poder sumamente primaria, cuyo dominio venía dado por la aceptación pasiva y consciente de sus miembros a ese “Poder” absoluto e incuestionable, avalado por lo divino. En este panorama comienza a gestarse en Italia el Humanismo, asentado sobre principios filosóficos y literarios de la antigüedad clásica, que constituían un vehículo para la educación de la personalidad y para el desarrollo de la libertad y la creatividad humanas. El ideal educativo del Humanismo buscaba el desarrollo completo y armónico de las potencialidades morales e intelectuales a través del estudio argumentado y razonado de todos los campos del saber. Sus principios se resumen en la frase del humanista Juan Amós Comenio: “Enseñar a través de todas las cosas a todos los hombres” (Comenio, 1630: 13). El ser humano no ha venido al mundo para ser un simple “espectador”, por lo que debe alcanzar una organización plena que le capacite para gobernarse a sí mismo y servir a sus semejantes. Esta confianza en el ser humano junto con el espíritu crítico impulsará un nuevo método científico basado en la experimentación y supondrá la división de la Iglesia en católicos y protestantes.

El siglo XVIII comprende un periodo de optimismo, donde la pura razón, asentada sobre principios matemáticos y científicos, ejerce un dominio absoluto, sustituyendo a la tradición, fundamentada en la religión. Los intelectuales dieron a la Ilustración el nombre de “Siglo de las luces”: una visión ilusoria e ingenua, ya que si bien permitía ejercer libremente el comercio a la nueva burguesía, se mantuvieron los derechos tradicionales de los órdenes privilegiados dentro del sistema monárquico absolutista del Antiguo Régimen, que finalmente será abolido con la Revolución francesa, momento en el cual adquiere cierto significado político en Francia la idea de nación (Vior, 2011). Fruto del imperio de la razón científica e instrumental, la Revolución Industrial supone la materialización de un nuevo paradigma en la experiencia de la temporalidad, que vendrá marcada por la aceleración: de la concepción cíclica del tiempo propugnada por el Humanismo se pasa a la idea moderna de evolución y progreso ilimitado, donde no tiene cabida la degeneración. El vínculo entre el hombre y la naturaleza no es ya la contemplación, sino la técnica, que se presenta como paradigma del sistema económico capitalista. Con él surge un cambio en el eje de actividades, de sociedades fundamentalmente agrarias a sociedades urbanas. El poder y el control no se ejercen ya a través de la aceptación sumisa a un poder absoluto, sino a partir de distintas formas y dispositivos institucionales que permiten “disciplinar” a sus integrantes.

En el capitalismo, la actividad productiva y los beneficios económicos se convierten en finalidades en sí mismas al servicio de los poseedores de los medios de producción, prescindiendo del hecho de que contribuyan o no al bienestar del conjunto de los individuos que componen la sociedad. El trabajador es entonces un ser alienado es despojado del objeto de su actividad: aporta su esfuerzo, pero es privado de los frutos que con él se obtienen. En sus orígenes, el concepto de “alienación” no tenía connotaciones negativas, sino al contrario. Para F. Hegel era la manifestación del hombre a través del trabajo, una culminación triunfal y plena que respondía al optimismo creador del primer capitalismo. Fue K. Marx, deudor de la filosofía hegeliana, quien advirtió que la alienación suponía una deshumanización progresiva: la negación radical del hombre, ya que reflejaba las extremas tensiones de un capitalismo explotador, competitivo e individualista (Capriles, 2008). El término “alienación” (del latín “alienus”, que significa “otro”) enuncia el fenómeno por el cual el individuo se siente extraño a sí mismo, alejado de su conciencia y llevando a cabo acciones que no responden a sus intereses o deseos particulares. El proceso de alienación se inicia con la división del trabajo, donde el obrero, incluido en la cadena de montaje, no desempeña ninguna tarea en la que se realice como persona, ni puede considerar suyo el pro-

ducto en cuya elaboración participa. Se mueve en un determinado círculo de actividad, limitándose a la ejecución de una única tarea simple y elemental, subsidiaria de la máquina, que le impone ritmos y tiempos. El producto elaborado, al transformarse en mercancía, adquiere una significación abstracta y el trabajo pierde el carácter de finalidad, quedando degradado a un simple medio de subsistencia.

Deshumanización: la alienación en las sociedades de control

A partir del siglo XX, el impacto social que causó la mecanización durante la Revolución Industrial se ha ido suavizando con el tiempo y la lucha obrera ha favorecido un mayor equilibrio en la relación trabajo-capital. Sin embargo, la disminución de las horas de trabajo y el aumento del poder adquisitivo ha originado una nueva industria: la del ocio y la tecnología, que necesita de un movimiento constante para sobrevivir. Por consiguiente, la explotación organizada y programada de la sociedad que tenía lugar en las fábricas se ejerce ahora en todos los ámbitos a través del consumo, dirigido por la publicidad, y quienes antes pujaban por las materias primas ahora luchan por dominar la información. La racionalidad planificadora de la actividad productiva postulada por el marxismo ha desembocado en la organización y sistematización de la sociedad en general: de la producción industrial se ha pasado a la economía de información, de las estructuras jerárquicas a las redes descentralizadoras, y de los mercados locales a los globales. Las sociedades actuales son las “Sociedades de control”, donde ya no son necesarios los distintos dispositivos disciplinarios, sino que el poder se expresa a través de una omnipotente y totalizadora visión panóptica que semi-invisiblemente y de forma altamente tecnologizada observa, controla y dirige (Maya Franco, 2009).

Actualmente, el fenómeno de alienación que sufre gran parte de la sociedad occidental es fruto de un sometimiento a la opinión pública que el ser humano acaba aceptando para evitar los sentimientos de miedo, angustia e impotencia que implica la soledad y el rechazo. Este mecanismo consiste en adoptar el tipo de personalidad que fomentan los esquemas culturales vigentes con el fin de convertirse en un individuo perfectamente acoplado al molde estándar. De esta forma, desaparece toda oposición entre la persona y el mundo que le rodea, y el sujeto cree conseguir una plena adaptación al sistema. En este sentido, el concepto de “alienación” se aproxima bastante al de “conformidad pasiva” (Fromm, 1974). El ser humano vive con la ilusión de creerse libre, ha suplantado su personalidad original por otra ficticia. Rehúye la responsabilidad y el riesgo que implica el hecho de fijarse sus propias metas, convirtiéndose en un firme candidato a someterse a regímenes autoritarios que le proporcionen seguridad y decidan por él.

La raíz de esta problemática la analiza minuciosamente el periodista Rubén Dittus (2005) en su análisis de “La espiral del silencio” una teoría de finales de los años 70 según la cual el ser humano tiene tal miedo al aislamiento que no manifiesta abiertamente sus opiniones y sentimientos propios, sino que hace suyos los de la mayoría de la sociedad. En un principio esta teoría quedaba reducida a cuestiones políticas y Elisabeth Noelle-Neumann (1995) la ampliará al ámbito público. El temor al aislamiento es un sentimiento innato que al igual que otras emociones humanas se sigue desarrollando cuando el individuo se relaciona con la sociedad en la que está inmerso, por lo que es producto de una época y de una cultura, la cual dicta como debemos comportarnos y opinar para no ser despreciados. El conjunto de normas, hábitos y costumbres que rigen las pautas de comportamiento en la sociedad están cargadas de intención ideológica, se toman como universales y por tanto se encuadran dentro del concepto de “imaginario social” (Castoriadis, 1983). La opinión pública actúa como un tribunal de justicia ante el cual el individuo debe actuar de forma “correcta”, por lo que se eleva a la categoría de institución, con la misión de integrar la sociedad y asegurar un grado suficiente de cohesión de valores y objetivos. El poder de la opinión pública no es pues represivo porque queda legitimado por la mayoría, pero ejerce formas de dominación invisibles de gran eficacia en la medida en que son tolerables por la sociedad. Los medios de comunicación son “instrumentos de mediación” que actúan como “ob-

servadores de la realidad”: se informan de cuales son las opiniones dominantes y las simplifican, estereotipan y amplifican con el fin de crear una “mayoría silenciosa” incapaz de expresar públicamente su postura cuando la posición dominante aparece como opuesta.

En resumen, hemos pasado del concepto de “mecanización” de los siglos XVII-XVIII del hombre-máquina al de “deshumanización” de los siglos XX-XXI del hombre virtual-digital actual. Frente a las sociedades disciplinarias del siglo XIX y principios del XX organizadas en torno a la fábrica, concreta y controlada, bajo una estrategia rígida de larga duración, surgen las sociedades de control en plena era tecnológica, organizadas en empresas etéreas que actúan a corto plazo. El individuo se mueve por contraseñas que le permiten el acceso a la información hasta cierto nivel, participa en una economía fluctuante y abstracta que le lleva al endeudamiento resultado de la consonancia económica del siglo anterior entre monedas acuñadas y cantidad de oro en una sociedad. La finalidad del hombre es la de “ser visto” (idealizado), y su disfrute es mayor cuanto más envidia produzca en el resto, lo que supone una crisis de finalidad de un pensamiento abocado al vacío, hacia un futuro incierto donde todos los caminos llevan a ninguna parte y que los distintos autores han resultado en llamar deshumanización en sus facetas científica (Ponce del Castillo, 2006), enfermedad y muerte (Sanmartín Arce, 2004), tecnológicas (Ortega y Gasset, 1957), políticas (Ibáñez-Martín, 1974), ético-morales (Gago Guerrero, 1993), económicas (Dagognet, 1994).

El panóptico

En 1797 Jeremy Bentham, filósofo inglés fundador del utilitarismo, diseñó una cárcel en la que todos los prisioneros (*pan-*) eran observados día y noche por el vigilante de la institución penitenciaria (*-opticon*). La prisión consta de una torre de vigilancia en el centro de un edificio circular en el que se encuentran las celdas. Cada celda tiene un hueco para la entrada de la luz y otra para la vigilancia desde la torre por el observador oculto tras persianas y laberintos que impiden que sea delatado (Barton y Barton, 1993). No es necesario que los vigilantes estén trabajando permanentemente, puesto que no pueden ser vistos. Se trata de una tecnología nueva para dividir en zonas y controlar para hacer a los individuos más dóciles y útiles.

El modelo de Bentham fue tomado como ejemplo por Michel Foucault de la tecnología de la observación en el ejército, los hospitales, la educación y las fábricas. Compara la tecnología del castigo monárquica, mediante ejecuciones públicas y tortura (Foucault, 1986: 5-21) y el castigo disciplinario, practicado en la actualidad. Relaciona la arquitectura y el urbanismo con los problemas de la población y su salud. A finales del siglo XVIII se produce un cambio que va desde la manifestación del poder, la divinidad y la fuerza hasta los nuevos problemas. Foucault habla incluso de un estrecho vínculo entre la historia de los espacios y las historias de los poderes. Los psicólogos, guardias, médicos, profesores y empresarios tienen el poder sobre el prisionero (Foucault, 1979).

El panóptico de Foucault tiene su representación en distintos ámbitos de la sociedad actual. Las cámaras en los lugares públicos registran y almacenan las imágenes cotidianas de comercios. Ahora el fin no es disciplinar a sujetos peligrosos sino que el panóptico urbano-ojo que todo lo ve, convive con la exhibición-vitrina. El beneficio es mayor para la empresa que para la seguridad del estado puesto que las videocámaras graban ininterrumpidamente al mismo tiempo que las pantallas del mismo modo emiten publicidad explícita o encubierta corruptora y al mismo tiempo protectora. Los productos del mercado son en este caso el objeto de atención panóptica y son protegidos y publicitados al mismo tiempo, no en tanto porque sean delincuentes sino todo lo contrario, deportistas y cantantes famosos. El panóptico de la prisión se ha tornado en escaparate de productos – personas – objetos para ser vendidos u ofrecidos gratuitamente con la finalidad de la fama. Una casa de Gran Hermano perpetua en la que las imágenes son difundidas a tiempo real por la televisión constituye el panóptico mercantil; un youtube.com imagen de la sociedad desde diferentes ángulos expuestos en internet en todos los rincones del mundo (Castro Córdoba, 2013).

La suma de las imágenes de la privacidad son el espacio público y solo se actúa en lo privado cuando alguien nos ve. De este modo nos exponemos constantemente asegurándonos un amplio número de espectadores pasando a ser nosotros mismos la mercancía. El panóptico de Bentham que pretendía ser una medida disciplinaria ahora absuelve a los “delincuentes” por ser

objeto de diversión para la sociedad. Igualmente en las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones se pasan a sustituir los medios discursivos por los materiales y arquitectónicos. Esta vigilancia constituye un poder burocrático que permite mantener el orden sin rupturas (Carracedo, 2002). A diferencia del modelo disciplinario de Foucault, Deleuze cambia control continuo por examen y prisión por empresa, en la que el marketing actúa para una sobreproducción dentro del capitalismo (Raffin, 2008). Se crean simulacros y las comunidades virtuales irrumpen en la sociedad produciendo vacíos de representación (Baudrillard, 1989) hasta el punto de que la virtualidad domina a la realidad (Virilo, 1998).

Respuestas a las sociedades de control

Ante este panorama, muchas veces sólo el sentido del humor puede servir para relajar tanta tensión: un nihilismo en forma de comedia, una manera de reírnos de nuestras propias miserias, una vía de escape. El hombre contemporáneo tiene la tendencia a pensar que el mundo material le ofrece todo lo que necesita para conseguir todo aquello que se propone. Éste es el motivo por el cual, en muchos casos, esta evasión la intenta hallar en un objeto, sustancia o actividad determinada, que desencadena una dependencia obsesiva o adicción y una pérdida de control sobre los pensamientos, sentimientos o comportamientos, dirigidos hacia la satisfacción del deseo adicto, que no es otro que conseguir la felicidad. Cuando la persona toma conciencia de que no es posible con la cosa deseada, entra paulatinamente en un trastorno depresivo que, a su vez, intenta superar mediante un mayor uso o consumo del objeto de su adicción. Sentimientos hoy, desgraciadamente, tan familiares como frustración, inutilidad, pesimismo, desesperanza e impotencia son algunos que los síntomas comunes a la depresión que afectan tanto a individuos aislados, como al conjunto de la sociedad occidental.

La depresión en su grado máximo conlleva un estado de soledad y aislamiento que constituye un claro factor de riesgo para el autoabandono: la falta de sentido en la vida que desemboca en el vacío existencial y que supone el fin último de la deshumanización. “La vida humana, por su naturaleza propia, tiene que estar puesta a algo, a una empresa gloriosa o humilde, a un destino ilustre o trivial. Se trata de una condición extraña, pero inexorable, escrita en nuestra existencia. [...] Estos años asistimos al gigantesco espectáculo de innumerables vidas humanas que marchan perdidas en el laberinto de sí mismas por no tener a qué entregarse” (Ortega y Gasset, 1798: 110).

Todo ser humano necesita de un aliciente, un sentido vital. La persona adicta vive a la espera de su “dosis”, que domina sus pensamientos y deseos y dirige su comportamiento. La pretensión del objeto adictivo se convierte en la actividad más importante. Se mueve en torno a un fin, aunque dicho fin consista en asignar a sus adicciones la ilusión de un sentido. La persona adicta, de hecho, va profundizando el círculo *vacío existencial - adicción - deshumanización* en su vida. En cuanto a la depresión, se trata de un caminar con frecuentes altibajos en los que las recaídas se alternan con momentos de estabilidad emocional que alivian a la persona y la animan a seguir luchando. La pérdida definitiva del sentido de su lucha, por trivial que sea, conlleva inevitablemente al autoabandono o negación de la propia existencia: es en este momento cuando el significado de la palabra “(des)humanización” se vuelve literal.

Partiendo de la idea de que la pérdida del sentido de la vida es la principal causa de la deshumanización, surge la pregunta de si es o no posible una “(re)humanización” de la sociedad. Son muchos los autores que han reflexionado sobre el tema. E. Kant se plantea esta cuestión y encuentra tres posibles respuestas: que la humanidad va en regresión hacia lo peor, o que está en continuo progreso hacia lo mejor, o bien que permanece en eterno estancamiento, siendo esta última la más plausible porque “la activa necesidad es la característica de nuestra especie [...] el principio del mal en la naturaleza humana no parece estar precisamente amalgamado con el bien; sino que parece neutralizarse mutuamente, y el resultado sería la inercia” (Kant, 2003: 153-154).

El escritor Ernesto Sábato muestra en buena parte de su obra un severo pesimismo ante un mundo que se dirige irremediabilmente hacia la agonía y la deshumanización, conjuntamente

con una creciente pérdida de valores, como la solidaridad, la comunicación, la tolerancia y el respeto mutuo. Frente a este panorama no hay esperanza para las generaciones futuras. Sin embargo, en uno de sus últimos ensayos, *La Resistencia* (2009), ofrece cambio de perspectiva que ofrece un atisbo de esperanza.

La deshumanización del arte

Bien avanzada la Vanguardia en España, Ortega y Gasset publicaba en 1925 su polémico ensayo *La Deshumanización del Arte*, una de las obras de mayor calado intelectual inscrita en la tarea que se había impuesto el filósofo de interpretar la nueva época cultural del siglo XX, inmersa en una crisis que afectaba a todos los aspectos de la vida europea, dado que se ha producido una ruptura de los valores sobre los que se había venido sustentado la civilización occidental (Ortega y Gasset, 1981). *La Deshumanización del Arte* se centra en el análisis de las manifestaciones plásticas de la vanguardia, tomando como punto de partida la impopularidad del arte emergente respecto a la tradición, que genera una división en el público entre la “minoría selecta” y las “masas” (Ortega y Gasset, 1798). Este rechazo surge en el espectador no con base al descontento que pueda generar la obra en virtud de su composición, su temática o del manejo de la técnica, sino más bien debido a su incapacidad para comprender la propuesta que tiene frente a él. La dificultad de lectura se encuentra en lo que Ortega denomina “deshumanización del arte”, que se traduce en la estilización y eliminación progresiva de los elementos “humanos” (reales) con intención de convertir al objeto artístico en una creación puramente estética que no ha de explicarse como mimesis de la realidad, sino como una creación distinta y original.

Tradicionalmente, la función religiosa y moralizante que había desempeñado el arte obligaba a mantener un vínculo con la realidad, adquiriendo una función didáctica: debía ser capaz de narrar una historia a partir de imágenes a una sociedad analfabeta. El espectador-creyente reconocía en los cuadros y esculturas las mismas cosas que veía en la realidad, sin necesidad de adoptar ningún tipo de convención, sino de forma inmediata y sin esfuerzo mental alguno. Actualmente, el arte ha dejado de jugar su papel espiritual predominante en la sociedad y ha sido eclipsado por los métodos puramente racionales. Ha quedado liberado del peso de la responsabilidad y ha tomado conciencia de su autonomía, definida por “la libertad de elección y de producción” que no requiere un fundamento exterior a sí mismo. Es un arte “deshumanizado” que se reduce en muchas ocasiones al simple juego formal, con la función de hacer gozar y reflexionar sobre el propio arte. Sin embargo, como apuntaba Ortega y Gasset, esta desintegración del modelo clásico en favor de la autonomía y su desvinculación de la vida genera una crisis de recepción en el público, que busca un arte en el que se sienta identificado.

Del cubo blanco a la caja negra

Si hay un espacio que encarna los ideales para la exhibición de las manifestaciones plásticas del Arte Moderno es el llamado “Cubo blanco” (*White cube*), concepto museístico que alude a un espacio cuya neutralidad y ausencia de ornamento aísla la obra de todo tipo de “ruido” del mundo ordinario, a fin de que nada compita con su expresión e interpretación. Es una concepción estática del tiempo y del espacio desarrollada a lo largo del siglo XX que da por asumidas convenciones “por defecto” (dictadas por el museo) más que por la búsqueda voluntaria de un conjunto de efectos.

Artistas como Gloria Posada han reconocido que la “neutralidad” que lo caracteriza es uno de los aspectos de la asepsia generalizada en todas las instancias de la vida, que se instaura como metáfora de la nueva arquitectura a partir del desarrollo científico y los procesos de higienización de la medicina. “Que la Modernidad es anestésica y niega la preeminencia de los sentidos, a excepción tal vez de la vista y en segundo lugar de la audición, es una noción planteada por diversos autores. Que la intencionalidad del “cubo blanco” es que nada compita con la expresión e interpretación de la obra de arte, es una premisa museográfica desde hace varias décadas” (Gloria Posadas, 2006). En las últimas décadas el “Cubo blanco” ha sido vulnerado por nuevas propues-

tas que se plantean en contextos “reales”, fuera del ambiente protegido y controlable de la galería, exponiéndose a los imprevistos y a las reacciones del público. No estamos ya en un espacio neutral. El “Cubo blanco” que caracterizaba al mundo del arte ha sido finalmente reemplazado por su antinomia conceptual: la “Caja negra” (*Black box*).

Tras abandonar el territorio restringido de la galería, el arte ha ido acercándose y entremezclándose en el espacio abierto de la vida cotidiana, hasta tal punto que en las manifestaciones artísticas recientes es cada vez más frecuente la interacción entre arte y publicidad, la cultura popular y los medios de comunicación. Actualmente, la importancia del espectador dentro del entorno artístico es cada vez más recurrente en las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo. Es un arte menos contemplativo y más participativo, que requiere de nuevos planteamientos, estéticas y soportes.

Nuevas prácticas artísticas

La noción de “arte relacional”, puesta en circulación a mediados de los 90 por el curador francés Nicolas Bourriaud, hace referencia a la producción de trabajos focalizados en la esfera de las “relaciones humanas y su contexto social”, donde lo que prevalece es la experiencia de un encuentro, de una duración abierta hacia un intercambio ilimitado (Bourriaud, 2006). La presencia del factor relacional responde a una práctica que pretende fomentar, a través del arte, la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales. El potencial subversivo y emancipador de estas obras las convierte, según Bourriaud, en eficaces instrumentos de resistencia al dominio y a la alienación que sufren los individuos en las sociedades modernas, dado que el hombre contemporáneo se encuentra cada vez más aislado y reducido a la condición de consumidor pasivo. El análisis de Bourriaud aboga así por un arte que no tenga por finalidad “formar realidades imaginarias, sino constituir modos de existencia o modelos de acción en el interior de lo real existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”. Se trata de modos de creación marcados por la accesibilidad, característica hasta el momento ausente en un mundo artístico exclusivo y restringido. Pero lo más importante es la posibilidad de intervención en la propia obra, sustituyendo el concepto de “espectador” por el de “participante” o “usuario” que cambia la mirada de la Institución Arte por el panóptico anónimo que lo observa. El arte ya no es un objeto que podamos contemplar desde un punto de vista fijo, sino un acontecimiento que tiene lugar o un recorrido a experimentar que requiere de la participación del receptor, que es quien acaba determinando el resultado final.

El llamado “arte interactivo” es otro tipo de práctica artística que intenta un acercamiento del arte al gran público a través de la participación directa del espectador en la realización de la obra, no simplemente como intérprete de una obra teatral con un guión prefijado por el artista o como un receptor pasivo (Avila Valdés, 2003). En principio, toda activación de un proceso mental que se produzca durante la observación de un trabajo artístico podría ser considerada como interacción; es decir, cada obra de arte sería en cierto sentido interactiva, en tanto que genera algún tipo de reacción en el espectador. Sin embargo, si atendemos a una definición más ajustada del término, consideramos que una obra sólo es interactiva cuando capta y procesa las señales del exterior emitidas por el espectador y muestra el resultado de esa acción de forma perceptible. Por tanto, una obra interactiva nunca será pasiva, sino un sistema reactivo que reacciona y responde ante el recorrido o la acción del visitante, en un proceso de ida y vuelta, de diálogo bidireccional, e incluso multidireccional. En este sentido, el surgimiento de los nuevos medios permite que, una vez el artista crea su obra como un sistema de interacción y comunicación, sea posible un tipo de comunicación donde la máquina actúe como receptor, produciéndose en ocasiones una verdadera comunicación entre el individuo y la máquina.

Según lo expuesto, el concepto de interactividad no representa más que un reflejo del propio comportamiento humano aplicado a la tecnología y a la máquina, un tipo de “arte relacional” a través del cual realizamos una acción que nos es devuelta una respuesta, con la diferencia de que

se actúa siempre mediante un medio artificial. Muchas obras de net-art, software art y arte electrónico constituyen géneros interactivos de las últimas décadas, híbridos artísticos multimedia caracterizados por la interconexión y la contaminación mutua de medios, lenguajes, materiales y procedimientos que anulan cualquier intento de analizar la situación actual del arte acudiendo a las categorías clásicas de pintura, escultura y arquitectura. Se produce así una confusión a la hora de distinguir entre la alta cultura y la cultura de masas que trae como resultado la mezcla de códigos en la simulación, nihilismo, realismo y escepticismo (Featherstone, 1992).

Incluso, más allá de esta situación multimedial y de géneros híbridos, las artes se han extendido hacia la exploración de espacios transdisciplinares, como la filosofía, antropología, sociología, política, ecología, etnografía, medicina, biología, etc., que demandan nuevos modos de pensar acerca de nuevos problemas y que acaban con la división de las disciplinas artísticas en compartimentos estancos (Arte, Ciencia, Humanidades) y con los modos simplificadores de contemplar la realidad. Este hecho tiene su origen al rechazo de la tendencia a fragmentación del conocimiento que derivada en una ruptura del propio individuo, que se encuentra escindido el “Yo real” y el “Yo ideal” (Horney, 1950).

Desde esta multidisciplinariedad, y dentro de la metáfora del panóptico, son tres los nuevos centros de atención entorno a los que se construyen nuevos lenguajes artísticos. En primer lugar la ciudad como escenario en el que se desenvuelve el actor social moderno. Loulou Cherinet se centra en temáticas de identidad y de la relación entre lo público y lo privado con referencias al cine y al documental, explorando lo oculto y lo insinuado. En segundo lugar la iconografía símbolo de los referentes tecnológicos. Sergio Porlán reutiliza pinturas del siglo XIX como pantalla de proyección de tecnologías actuales haciendo confluír pasado y presente destruyendo la lógica consensuada y Zoé T. Vizcaíno detiene el tiempo en la imagen y expresa la sublimidad de la tecnología. Por último, el documento filmico y la videoinstalación descriptivos de imaginarios sociales. Artistas como Omer Fast establecen relaciones ambiguas con la realidad a través de representaciones de historias expuestas ante la cámara por personas que son observadas por la audiencia, e Irene de Andrés presenta en otro tiempo y otro lugar unas grabaciones utilizadas para vigilar costas. Distintas confluencias de disciplinas artísticas pero un mismo objetivo. Mirar el mundo de otra manera siempre en la vigilancia y a la espera de algo a sabiendas de que nunca va a pasar nada. Un modo de insumisión a la tecnologización panóptica y policial de la ideología para salvarnos a través del arte, mostrar el yo real por encima del yo ideal publicitario.

En un plano opuesto al poético, algunas propuestas artísticas, principalmente en video, critican la vigilancia y el control durante las últimas décadas. Artistas como Henry Colomer, Frank Thiel Chip Lord, Dan Graham, Thomas Ruff Bruce Nauman, Michael Klier, utilizan las mismas herramientas que la policía en el espacio público, o la vigilancia en las ciudades, tomando una postura crítica ante tal situación. Sus obras utilizan como material imágenes grabadas con cámaras ocultas en espacios monitorizados a través de circuitos cerrados de televisión y, posteriormente, en ellas se muestra al público que acude al espacio expositivo. Estas prácticas artísticas responden al rechazo a la continua observación, a pesar de los amplios espacios de los lugares públicos y cuestionan los límites de lo privado cada vez más inexistentes y que hacen sentir a la sociedad como en una prisión.

REFERENCIAS

- Avila Valdés, N. (2003). "Interactividad y arte interactivo. La realidad virtual inmersiva". *Arte, individuo y sociedad*, 15, 163-168.
- Barton, B.F. y Barton, M.S. (1993). "Modes of Power in Technical and Professional Visuals". *Journal of Business and Technical Communication*, 7, 138-62.
- Baudrillard, J. (1989). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Bidegain Ponte, G. "La utopía de Tomás Moro: una sociedad disciplinaria". *Revista Pléyade*, 6, 2-26.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Callejo Gallego, M. J. (2003). "La producción de estilos de vida desde la globalización del consumo". *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, 37-38, 29-50.
- Capriles, E. (2008). "En torno al concepto de alienación: Una reelaboración ecologista desde el siglo XXI". *Revista de Estudios culturales*, 2, 15-58.
- Carracedo, J. D. (2002). "La vigilancia en las sociedades de la información. ¿Un panóptico electrónico?". *Política y Sociedad*, 39, 437-455.
- Castro Córdoba, E. (2013). *El pacto visual. Fijación, publicidad y experiencia*. Murcia: Editorial Micromegas.
- Comenio, J. A. (1630). *Didáctica magna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets editores.
- Dagognet, F. (1994). "El consumo: una cuestión tratada con excesivo apresuramiento". *Revista de Occidente*, 162, 95-106.
- Deleuze, G. (2006). "Post-scriptum sobre las sociedades de control". *Polis: revista académica de la Universidad Bolivariana*, 13, 1-4.
- Dittus, R. (2005). "La opinión pública y los imaginarios sociales: hacia una redefinición de la espiral del silencio". *Atenea Digital*, 7, 61-76.
- Duez, C. y Inda, G. (2006). "La Teoría de la Estratificación Social de Weber un análisis crítico". *Revista austral de ciencias sociales*, 11, 5-24.
- Featherstone, M. (1992). "In the Pursuit of the Postmodernism". *Theory, Culture & Society*, 5, 203-207.
- Fromm, E. (1974). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Foucault, M. (1986). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1979). "El ojo del poder". En: Jeremías Bentham. *El panóptico* (pp. 9-27). Madrid: La Piqueta.
- Fortanet, J. (2008). "En torno a la 'Historia de la locura'; la polémica Foucault – Derrida". *Revista Observaciones Filosóficas*, 6, 1-18.
- Gago Guerrero, P. F. (1993). La transformación del hombre contemporáneo: de la libertad a la indiferencia. *Cuadernos de Trabajo Social*, 4-5, 105-128.
- García-Jiménez, L. (2012). "Elements for a Social Theory of Technologically Mediated Communication: from Modernity to Postmodernity". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18, 101-114.
- Gloria Posadas: Dentro y fuera del cubo blanco. (2006). Recuperado el 13 de mayo de 2013 de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=372>
- Horney, K. (1950). *Neurosis y desarrollo humano*. Buenos Aires: Psique.
- Ibáñez-Martín, J. A. (1974). "La manipulación y el hombre contemporáneo". *Revista de Estudios Políticos*, 195-196, 209-220.
- Kant, E. (2003). *El conflicto de las Facultades*. [Versión castellana y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo]. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Maffesoli, M. (2006). El vínculo imaginal. *Política y sociedad*, 43, 85-89.

- Maya Franco, C. M. (2009). “Las relaciones de poder en el contexto de las sociedades de control: Propuesta de una perspectiva para el análisis de la interacción virtual”. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, 8, 59-66.
- Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral de silencio. La opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós.
- Ortega y Gasset, J. (1798). *La rebelión de las masas*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.
- Ortega y Gasset, J. (1957). “Meditación de la técnica. Vicisitudes de las ciencias. Bronca en la Física”. *Revista de Occidente, S.A. Cap. II, El estar y el bienestar*.
- Ortega y Gasset, J. (1981). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parra, G. (2008). “Sociedad de la información, neo-subjetividad posmoderna y modelos organizativos en la era de la globalización”. *Entelequia: revista interdisciplinar*, 6, 193-206.
- Ponce del Castillo, A.M. (2006). “La deshumanización del hombre. Reflexiones de León R. Kass sobre la clonación humana”. *Cuadernos de Bioética*, 17, 193-205.
- Raffin, M. (2008). “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad”. *Lecciones y Ensayos*, 85, 17-44.
- Torres, E. (1997). “Nuevas pantallas: cultura o negocio, creación o alienación”. *Cultura y Educación: Revista de teoría, investigación y práctica*, 5, 37-44.
- Sabato, E. (2009). *La resistencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Sanmartín Arce, R. (2004). “Muerte, límite y necesidad frente a la imagen cultural del hombre”. *Teoría de la Educación*, 16, 145-168.
- Soengas Pérez, X. (2009). “Los vínculos entre la información y el poder en la sociedad actual”. *Icono* 14(7), 1-12.
- Vior, E. J. (2011). “El afianzamiento de la idea de nación en la revolución francesa y sus consecuencias para la modernidad”. *Passagens*, 3, 239-263.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

SOBRE NC AUTORC

Gloria Lapeña Gallego: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Murcia con Premio Extraordinario de Licenciatura 2011-12 por máximas calificaciones. Becaria de Investigación en el grupo Arte y Políticas de Identidad, cursa el Master Producción y Gestión Artística. Ha obtenido premios de investigación y en diferentes artes plásticas y ha realizado diferentes exposiciones colectivas. Sus líneas de investigación se centran en arte y espacio público con herramientas muy distintas que van desde el dibujo hasta audiovisuales y diferentes plataformas tecnológicas.

Repatriados, deslocados ou refugiados? A descolonização da África portuguesa (1974-1977)

Alexandra Marques, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal

Resumo: Este artigo centra-se na hipótese dos portugueses de Angola e de Moçambique (nascidos nesses territórios ultramarinos ou neles domiciliados) não se terem sentido repatriados nem retornados à pátria de nacionalidade, por terem sido forçados a deixar as duas antigas colónias antes das respectivas independências devido ao estado de violento conflito armado em Angola e de emergência social vigente em Moçambique. O acelerado processo de descolonização e a transferência de poderes para os governantes africanos tornou insustentável a permanência da esmagadora maioria dos ex-colonos. Muitos nacionais que deixaram a África portuguesa assumiram-se (e alguns ainda se assumem) como deslocados de guerra, transportados involuntariamente para um país com o qual tinham poucas ou nenhuma afinidades. Não se sentiram repatriados, mas “outsiders”, como estrangeiros indesejados numa nação que, falando a mesma língua e aplicando a mesma legislação, lhes era estranha nos costumes e na mentalidade.

Palavras-chave: deslocado, repatriado, descolonização, Portugal

Abstract: The hypothesis of this article focus on the Portuguese former settlers from Angola and Mozambique (who were born or settled in the overseas territories) have not been felt as returnees in their nationality country because they having been forced to leave the two former colonies before independence due to the violent armed conflict in Angola and the social emergency state occurred in Mozambique. Many of those Portuguese who left Africa defined themselves as displaced persons who were involuntarily transported to a country with which they had little or no affinities. They did not feel as repatriated, but as unwanted foreigners, a kind of “outsiders”, despite they spoke the same language and knew the legislation. Portugal was a strange place to them, where their behavior and mentality were negatively pointed to remark that they were different from the others Portuguese.

Keywords: Displaced, Returnee, Decolonization, Portugal

Introdução

O artigo apresentado nesta conferência corresponde a uma parte de um capítulo final da tese de doutoramento: “Deixar África (1974-1977) Experiência e Trauma dos Portugueses de Angola e Moçambique”, que será defendida em Julho de 2014 na Universidade de Lisboa. Na linha dos debates actuais da historiografia internacional, esta tese insere-se na vertente transversal da história social e antropológica em contexto pós-colonial; na história e sociologia das emoções (o estudos dos sentimentos de algum modo desencadeados ou relacionados com factos históricos), na perspectiva das pessoas comuns (Hobsbawm, 1988), podendo de uma perspectiva mais abrangente ser incluída na história das migrações pós-Segunda Guerra Mundial.

Sendo esta dissertação sustentada por largas dezenas de relatórios produzidos pelas autoridades militares portuguesas sediadas nos territórios ultramarinos e na metrópole (Lisboa), a sua principal base documental é composta por excertos de mais de quinhentas cartas publicadas em publicações periódicas, compiladas em livros ou endereçadas às autoridades portuguesas. Para este artigo em concreto foram escolhidas outras fontes de análise, segundo um enfoque teórico e empírico, sem ter sido realizada uma análise quantitativa. Privilegiando o conteúdo dos testemunhos em detrimento da sua quantidade, não foi deliberadamente usado qualquer método de análise usualmente empregue pelas ciências sociais. Foi seguida a recente linha de investigação da



história por dentro¹, tal como é sentida e descrita pelos sujeitos participantes através das suas representações discursivas acerca do que sentiram durante uma dada experiência, neste caso, a partida de África durante o acelerado processo de descolonização (menos de 12 meses) imprimido pelo novo regime político de Portugal, em fase de transição para a democracia. Esta abordagem histórica – como realça o docente da Universidade de York e psicólogo, Jeremy T. Burman – sendo recente, é uma herança natural nas novas correntes historiográficas que estudam populações ou grupos envolvidos e afectados por um acontecimento, cujas histórias de vida não foram privilegiadas nos estudos políticos e institucionais contemporâneos. Depois da história vista debaixo (*history from below*) ter dado voz aos mais negligenciados cidadãos de todas as sociedades e épocas (Hobsbawm, 1988), a historiadora norte-americana, Lynn Hunt desafiou em 2007 com a sua obra “A Invenção dos Direitos Humanos” os seus pares a interessarem-se pelos sentimentos das minorias, dos indivíduos anónimos e de todos os que são subestimados pelos poderes instituídos. É esta a perspectiva subjacente à minha dissertação doutoral e a que guiou este artigo.

A metodologia adoptada consistiu na recolha de depoimentos pessoais escritos, postados em blogs, em redes sociais ou enviados por correio electrónico para a autora, por alguns portugueses que nasceram ou viveram durante mais de uma década nas antigas colónias portuguesas de povoamento em África: Angola e Moçambique. Tendo sido esta partida considerada pelos visados como uma “migração involuntária”² e indesejada, quis saber como se sentiram (ou se consideraram) os antigos colonos desses territórios quando chegaram à metrópole: repatriados, deslocados ou refugiados? Esta pergunta serviu de base à hipótese que me interessava explorar: seria possível detectar nos documentos discursivos colocados na Internet ou em declarações escritas como se identificavam? Categorizados pelo Estado português à época (1975-1976) como “retornados” (sinónimo de repatriados), os nacionais que deixaram as antigas colónias aceitaram este rótulo institucional “imposto de cima” ou identificavam-se mais com outras designações, de acordo com a sua experiência? Haveria uma tendência para uma autocategorização uniformizada ou encontravam-se nesses escritos classificativos diferenciados?

Passado e presente

Para se entender o contexto histórico em que ocorreu a partida de África, importa explicar que a descolonização que pôs fim ao Império ultramarino português aconteceu após a queda do regime autoritário de Marcelo Caetano (sucessor de Salazar no cargo de Presidente do Conselho de Ministros), no dia 25 de Abril de 1974. Tendo sido um golpe militar perpetrado pelas Forças Armadas, a descolonização foi uma das prioridades do novo regime – assim como a democratização e o desenvolvimento do país – decorrendo logo após a Revolução até à independência de Angola no dia 11 de Novembro de 1975.

Uma das consequências directas da descolonização – ainda que das menos estudadas (Pires, 1984:15) – foi o êxodo em massa dos portugueses que viviam em África, o último provocado pelo fim dos impérios europeus ultramarinos, pós-1945. O tema continua a ser tabu para grande parte da classe militar e política, apostadas em transmitir uma ideia de sucesso do processo descolonizador, evitando por vários meios que novos estudos tragam à superfície algumas decisões controversas tomadas durante o chamado Período Revolucionário Em Curso (PREC), designado juridicamente como pré-constitucional. “O maior inimigo da verdade é a maioria” refere o autor Zerubavel, quando de forma subtil tece uma «conspiração do silêncio» em torno de um determinado tema. Como neste caso. Nos últimos 35 anos em Portugal, três instituições relevantes: os partidos políticos, as universidades e os militares concordaram tacitamente em ignorar o que

¹ Ver Jeremy Trevelyan Burman, “History from within? Contextualizing the New Neurohistory and Seeking Its Methods”, in *History of Psychology*, 2012, Vol. 15, No. 1, pp. 84-99.

² A socióloga Andrea Smith considera que os êxodos provocados pelas descolonizações pós Segunda Guerra Mundial se trataram de “migrações involuntárias” ou forçadas quando ocorridas em territórios em estado de sítio ou de guerra.

sentiram os “retornados”, evitando que o assunto fosse discutido ou estudado. Mesmo sendo uma «verdade incómoda escondida à vista de todos», os estudantes graduados ou os jovens investigadores são aconselhados a fazer outras teses, na tentativa de evitar o que ainda é um estudo académico e politicamente incorrecto (Zerubavel, 2006: 3, 38-39). Apenas recentemente devido a séries de ficção televisivas o tema da descolonização ganhou visibilidade pública, como assinalaram dois psicólogos sociais da Universidade do Minho:

After the Carnation Revolution, the decolonization process provoked a huge migration movement from the former African colonies to Portugal. This traumatic return [...] became a very sensitive issue, since the African colonized people, formally Portuguese, were now treated as foreign invaders, and the Portuguese colonials also experienced strong hostility from the metropolitan Portuguese, who saw them as a threat to scarce jobs and a moral danger, as they brought new values and lifestyles. For about twenty-five years there was a “period of mourning,” where speaking about the Colonial War and the decolonization process was taboo. Only recently have people started to speak more easily about these issues. (Cabecinhas, Feijó, 2010: 31)

Em França, nas últimas duas décadas historiadores e cientistas sociais têm dedicado parte substancial ou a totalidade da sua investigação a este tema. São de Jean-Jacques Jordi (2009, 2000, 1995), Jim House e Neil Macmaster (2009), Bernard Droz (2009) e Emanuelle Comtam (2009) as obras mais recentes sobre a descolonização da Argélia, ao mesmo tempo que foram promovidas numa série palestras e publicações e realizados por algumas investigadoras – como Joëlle Hureau (1987), Michèlle Baussant (2002) e Dominique Fargues (2008), entre outras – estudos memorialistas com base em testemunhos e fotografias dos “pieds-noirs”. Se em termos absolutos o maior repatriamento da segunda metade do século XX causado por uma descolonização foi protagonizado pelos cerca de um milhão e 600 mil franceses (“pieds-noirs”) que deixaram a Argélia em 1962 – produzindo um acréscimo de 3,5 por cento na população francesa –, a entrada em Portugal de cerca de meio milhão de portugueses do Ultramar traduziu-se num aumento de cinco por cento na demografia nacional. Pelos cálculos de 1973 viviam 552,000 portugueses nas duas maiores colónias africanas: 342,000 em Angola e 190,000 em Moçambique.³

No Recenseamento Geral da População Portuguesa de 1981, para aferir quantos nacionais tinham chegado dos territórios ultramarinos, foi perguntado aos inquiridos onde residiam em Dezembro de 1973. Quase meio milhão (449,500) respondeu ter nessa data domicílio permanente em Angola e Moçambique, representando 95 por cento dos “repatriados”. A maioria (61 por cento) era proveniente de Angola. Importa, contudo, assinalar que mais de um terço (220,000) destes indivíduos “não tinha redes familiares em Portugal”. (Miège, Dubois, 1994: 231). Embora a maioria tenha nascido em Portugal continental, muitos deles tinham vivido tantos anos em África – para onde tinham ido na infância ou juventude – “que sabiam muito pouco da metrópole” (Cooper, 2003: 181). Também não terá sido um “regresso a casa” para os 75 por cento de jovens com menos de 20 anos, nascidos em África e com poucas ou nenhuma ligação ao país dos seus familiares.

Segundo a legislação produzida, eram oficialmente “retornados” os que chegaram a Portugal depois de Setembro de 1974 e antes de Dezembro de 1976. A designação teve origem no nome do Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (I.A.R.N.) criado em Março de 1975. A categorização institucional perdurou, não obstante as entidades oficiais terem adoptado o termo “desalojados” em Setembro de 1976, por lhe estar inerente um carácter transitório e não possuir uma conotação tão estigmatizante como a anterior. E, contudo, ainda hoje são chamados pela comunicação social e pela opinião público de “retornados”. O termo não é minimamente adequado para descrever os milhares de sujeitos que desembarcaram pela primeira vez num país que não era sentido como pátria. Poderia ser “retornado” o cidadão nascido em Portugal continental, mas não

³ Cf. C. Conim: *Estimativas da população 1941-1975*, Lisboa, INE, 1977.

os seus descendentes (filhos, netos, bisnetos, etc.) ou os africanos naturalizados portugueses por casamento, filiação ou assimilação.⁴

Até os estrangeiros de outras etnias casados com portugueses foram absurdamente rotulados de “retornados”, como atesta este depoimento: “Detestava que lhe chamassem retornada, logo ela que nascera em Cabo Verde, passara a vida em Angola e viera para Portugal à força. Bem lhes dizia que era refugiada, mas os da metrópole nem queriam saber: ela era apenas mais uma a querer roubar- lhes emprego” (Garcia, 2012: 138). O termo teve para os visados (e nalguns casos, ainda tem) uma natureza pejorativa: durante os primeiros anos na metrópole ser “retornado” era sinónimo de colonialista, explorador de negros, gente que enriquecera ilicitamente e que trouxera para Portugal comportamentos desviantes, como o consumo de drogas e a prostituição, roubando o trabalho aos residentes.

Migrantes forçados

Tratou-se de uma saída forçada ditada pelas condições de ruptura política e social, tal como Sztompka as caracteriza. Quando um novo sistema político-social se instala gerando desequilíbrios, divergências, confrontos, conflitos, crises ou guerras, é legítimo questionar o efeito que os macro-acontecimentos têm no microcosmos social, ou por outras palavras, como «a revolução muda a vida familiar»(Sztompka, 1996: 6-7) . Perante o colapso do antigo *habitus* – no sentido atribuído por Pierre Bourdieu), muitos dos antigos colonos sentiram-se desprotegidos, abandonados, receosos e desesperançados no futuro. Confrontados com uma mudança social abrupta e o desmembramento da sociedade em que sempre tinham vivido, estes indivíduos tendem a manter uma lembrança benigna do passado através de memórias saudosistas ou meramente evocativas, encarando o futuro próximo de forma fatalista ou pró-activa, consoante o evento em causa perturbou e transformou, em maior ou menor grau, a vida do indivíduo e do seu núcleo familiar (Sztompka, 1996: 48-49).

Para a maioria dos portugueses, a partida de África terá constituído uma experiência traumática, motivo pelo qual muitos destes sujeitos se assumiram como deslocados ou refugiados de guerra no seu próprio país de origem ou de nacionalidade (Lucassen, Lucassen, 1999: 12). No entanto, a categoria mais adequada à sua condição é a de “migrantes da descolonização”, criada pela antropóloga social norte-americana, Andrea Smith.⁵ Esquecidos pela produção académica – cujos estudos incidem, por norma, na subcategoria dos repatriados –, o migrante da descolonização é um cidadão nacional que chega ao país de origem dos antepassados, sendo simultaneamente um “outsider”/“insider”. É visto como estranho por ser de fora e ter sido expulso da terra de adopção. Trocara a sua terra-mãe por uma outra pátria exótica, fora obrigado a voltar dependente de subsídios estatais para viver, tinha hábitos diferentes dos compatriotas da metrópole e encontrava-se num meio social adverso, cujos códigos culturais desconhecia. Por nunca ter estado em Portugal ou por ter saído do país há tantos anos que não reconheceu a nação de outrora. “Muitos estavam radicados no ultramar há várias gerações e não conheciam outra terra senão aquela – para eles, Portugal era um território longínquo e imaginário, com o qual haviam perdido a ligação e onde nem sequer tinham família para os acolher” (Garcia, 2012: 29).

No entanto, compartilhavam a mesma nacionalidade e etnia, a mesma religião (católica), falavam a mesma língua – embora com diferenciações de vocabulário devido à aculturação linguística africana⁶ e possuíam algumas ligações (ainda que ténues) a familiares directos residentes nas

⁴ O termo “assimilado” designa todos os africanos que se tinham alfabetizado, aprendido português e adoptado o vestuário do povo colonizador, desempenhando funções em trabalhos da Função Pública.

⁵ A obra referida resultou da conferência: *Europe’s Invisible Migrants: Consequences of the Colonists’ Return*, realizada em Abril de 1999, em Nova Iorque.

⁶ Os colonos usavam expressões próprias: maca (confusão); machibombo (autocarro); Puto (Portugal); geleira (frigorífico); chuinga (pastilha elástica); matumbo (estúpido); etc.

comunidades de origem, o que o distinguia dos verdadeiros imigrantes estrangeiros, com outra cor de pele ou crenças (Smith, 2003: 18-19, 22-23).

A ruptura com o espaço geográfico e a vivência africana aos quais estavam ligados afectivamente, a mudança do regime político seguido de um período revolucionário conturbado, sem haver garantias de ocorrer uma transição pacífica para a democracia em Portugal assim com a perda do património pessoal (casa, terra, fábrica, o negócio) foram factores determinantes para que estes nacionais não se tenham sentido “repatriados”, mas deslocados num país, cujas fronteiras e o regime (que sempre tinham conhecido) deixara de existir. A legitimidade que lhes era conferida pelo Portugal intercontinental de Minho a Timor desaparecera e as visitas temporárias que (alguns) realizavam à pátria oficial, para investir parte das poupanças em terras ou casas ou em depósitos na Banca converteram-se numa chegada definitiva, sem glória nem honra, numa condição de sobrevivência ou até de pobreza que constituía um duplo estigma social. Nos diferentes tipos de estigma encontram-se as avaliações de carácter e as que decorrem de uma dada situação: ter sido colono era uma delas (Gofmann, 1990: 14).

Também não terão sentido a chegada a Portugal como um regresso devido às abissais diferenças existentes entre a paisagem, o clima, as oportunidades de trabalho e de ascensão social que os territórios ultramarinos propiciavam e a antiga metrópole lhes negava, por atravessar um período de convulsão política e de recessão económica, em grande parte, provocada pela crise do petróleo que se fazia sentir desde 1973. Se num passado recente eram considerados “africanistas” de passagem, à sua derradeira chegada tornaram-se “retornados” empobrecidos que iriam agravar a frágil situação económica do país, e como tal foram, com desdém tratados como estranhos indesejados. “Os residentes tinham a ideia generalizada de que os que estavam em África eram ricos e exploravam os autóctones” (Brettel, 2003: 101). Por isso, tiveram uma recepção pouco calorosa. Num relatório elaborado em Julho de 1977 por um grupo de assistentes sociais era escrito: “A imagem que entretanto vinha sendo dada por certas forças da opinião pública era que se tratava de pessoas que tinham explorado os territórios e as populações negras e, por isso, não tinham direitos nem deveriam merecer o apoio das estruturas nacionais” (Garcia, 2012: 36).

Apesar de se ter esbatido com a passagem dos anos, a categorização institucional de “retornado” prevaleceu intacta até ao presente. Na verdade, como escreveu Frederick Cooper, o Estado pode ser “um poderoso identificador; não porque cria identidades mas porque possui recursos materiais e simbólicos para impor categorias” (Cooper, 2005: 72). Ao utilizar nos documentos oficiais o termo “retornado”, o Estado português evitou propositadamente usar a designação de repatriado, deportado, expulso ou deslocado, responsabilizadora ou mais culpabilizante dos sucessivos Governos provisórios que exerceram funções ao longo de dois anos consecutivos (de Maio de 1974 a Maio de 1976). No entanto, estas designações surgem frequentemente nas cartas particulares e em documentos militares e diplomáticos antes de se iniciar o êxodo em massa.

Em Angola e Moçambique eram considerados deslocados ou desalojados, mas desde que em Portugal lhes começaram a chamar retornados, o rótulo colou-se-lhes à pele como um adesivo. Era mais uma vez a perspectiva da metrópole que se impunha à realidade dos territórios ultramarinos. Todos estes termos com uma carga politicamente mais forte, foram evitados pelos governantes de todas as antigas metrópoles para caracterizar esta camada migrante: refugiado era quem tinha sido expulso ou deportado do seu país durante a Segunda Guerra Mundial ou eram expressões usadas na definição de quem pedia asilo político, era exilado ou perseguido por motivos políticos.

Sem direitos cívicos na realidade pós-colonial sentiram-se estranhos, indesejados e/ou abandonados no país de destino. A sua ilegitimidade identitária advinha do facto do mundo a que pertenciam ter terminado. Jamais voltariam a ter o mesmo estatuto nem as mesmas posses. Essa condição “deixou de ter legitimidade no mundo descolonizado: eram pessoas que não tinham direito a existir” e “tinham fracos argumentos para reclamar um lugar de honra no novo Portugal” (Cooper, 2003: 169, 178). Estes migrantes assemelhavam-se em muitos aspectos a outros refugiados: tiveram de deixar o território onde viviam num curto espaço de tempo ou, nalguns casos, repentinamente, perante uma situação de caos social, e sem poderem voltar. Em 1977, cerca de 45,000 portugueses que se tinham mantido em Moçambique, a maioria dos quais funcionários públicos que aceitaram ficar a trabalhar por mais dois anos após a independência com o

estatuto de cooperantes, foram expulsos do país, por recusarem abdicar da nacionalidade portuguesa. O desejo de ter a dupla nacionalidade é uma variante comum nos testemunhos consultados: estes portugueses julgavam ter direito à dupla cidadania por se sentirem também cidadãos dos estados africanos recém-independentes.

Estranhos no seu país

Ao estudar a problematização do conceito de identidade e a sua popularidade devido ao prestígio e à autoridade cognitiva adquirida pelas ciências sociais em finais da década de 1960 bem como aos inúmeros estudos críticos do pós-guerra sobre o carácter nacional e as sociedades de massa da era pós-colonial, Gleason encontrou numa nova problematização sobre a identidade que é gradualmente forjada pela “relação do indivíduo com a sociedade” onde vive e com a qual se identifica (Gleason, 1983: 922). Os antigos colonos portugueses em África eram, por isso, portadores de uma identidade euro-africana que assumia aspectos dualistas. Tinham interiorizado ser portugueses ultramarinos, porque os seus costumes quotidianos, a maior liberdade de expressão e de consumo através da importação de produtos ocidentais vendidos na África do Sul, a sua gastronomia e *modus vivendi* em permanente contacto com a natureza e o clima tropical, contrastava enormemente com o modo de vida de um Portugal isolado, pobre, com uma implacável censura às liberdades cívicas, sem a multiculturalidade que se encontrava em Angola e Moçambique devido à presença de comunidades cabo-verdianas, santomenses, indianas (goesas, hindus e muçulmanas).

O *habitus* nas sociedades coloniais afro-portuguesas era substancialmente diferente do que vigorava num país recém-saído de uma ditadura de quarenta e oito anos. Segundo o historiador e antropólogo português José Manuel Sobral ao conceito de *habitus*, como sistema adquirido e orientado para funções práticas, deve acrescentar-se a abordagem de Tim Edensor de “construções não reflectidas da identidade nacional”, incorporadas no quotidiano (Sobral, 2007: 12-15). Uma concepção convergente com a do mundo social de Bourdieu que resulta da fusão entre o familiar e o nacional. A organização do quotidiano – a toponímia, a configuração dos arruamentos ou das lojas, os estilos arquitectónicos das casas, a composição dos jardins e dos quintais, etc. – são apenas alguns aspectos de uma identidade dual construída pela experiência da diferença – através dos aromas, dos sons, das paisagens, da comida, dos espaços de convívio e até das noções de público e privado (Edensor, 2002: 21-51).

Além de os portugueses de Angola e Moçambique não terem laços afectivos com a metrópole nem com ela uma relação de proximidade porque viajar amiúde entre as duas “pátrias” – a de origem e a de adopção – era dispendioso para quem tinha menos rendimentos, identificavam-se com os territórios ultramarinos (de pertença afectiva), estavam apegados ao património possuído (os bens adquiridos), tinham uma forte ligação emocional e simbólica a pessoas e locais – a casa onde se nasceu; a igreja onde se foi baptizado, o cemitério onde os ascendentes mais próximos estavam sepultados (Smith, 2003: 26). Portugal já não era a sua terra. Para um antigo colono chegado a Portugal com mais de 50 anos de idade, “aquilo que mais o indignava era que lhe chamassem retornado. “Não retornei de parte alguma, fui empurrado para aqui”, repetia enfurecido” (Garcia, 2012: 113).

A vivência social e cultural destes actores sociais e a conjuntura histórica em que se processou a descolonização portuguesa associada às mudanças repentinas ocorridas durante a transição para as independências (de insegurança e violência, escassez de bens de primeira necessidade, o colapso do sistema de distribuição alimentar, rodoviário, de saúde e ensino bem como as condições do repatriamento e a recepção hostil em Portugal (por parte dos compatriotas da metrópole e das entidades oficiais) acentuou nestes cidadãos o sentimento de estranheza e deslocamento semelhante à que experimentam os indivíduos que integraram processos de diáspora. Recorrendo ao conceito de “estranheza” de Richard Werbner (1989), pode defender-se que após a chegada a Portugal estes nacionais foram tratados como “estranhos internos” (Lubkemann, 2003: 76). “Ti-

nham sido ultramarinos durante tantas gerações que tinham poucas ligações com a sua pátria significante” (Rocha-Trindade, 1995: 339).

As condições em que ocorreu o repatriamento e o subsequente acolhimento na metrópole foram momentos de difícil gestão de emoções, devido à situação de carência em que a maioria se encontrava. Sem comodidades, dependendo do auxílio familiar, do Estado ou de organizações humanitárias civis e eclesiais, a maioria confrontou-se com dificuldades de recuperação do anterior estatuto social. Não obstante as redes de apoio criadas e os subsídios atribuídos, as estruturas improvisadas pelo Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), estes mecanismos foram insuficientes para dar resposta às necessidades de milhares de pessoas, sem emprego, nem habitação e cuja retaguarda familiar nem sempre se revelou benemérita. Como escreveu a jornalista Rita Garcia: “Quem ainda tinha família na metrópole partiu ao seu encontro, à procura de ajuda para recomeçar. Mas no aeroporto, havia cada vez mais refugiados a dormir no chão, à espera, sem alguém que lhes desse um tecto” (Garcia, 2012: 41).

Para Ricardo Ovalle-Bahámon, “eles não eram verdadeiramente portugueses porque pertenciam a um Portugal diferente; eram vistos como intrusos, exploradores e até estrangeiros”. Como confirmam algumas frases extraídas dos testemunhos recolhidos por este investigador: “Nasci em Angola, vivi lá toda a minha vida, excepto os poucos anos que passei no liceu em Lisboa, e nunca conheci outra casa. Eu não deixei Angola, fui expulso”/ “Quando cheguei sofri um choque porque a minha presença não era desejada por ninguém”/ “As pessoas tratavam-nos como se fossemos de outra raça”/ “Como eu tinha nascido lá, disseram-me que não me podiam dar novos documentos”/ “Quando regressámos em 1976, nem os nossos familiares nos queriam” (Ovalle-Bahamón, 2003: 162-168). A este propósito, uma das assistentes do I.A.R.N. que contactou as famílias de alguns dos desalojados, relata: “Fiz muitos telefonemas para familiares de retornados que me diziam abertamente: ‘Que fiquem por onde andaram. Nós por cá já estamos mal’” (Garcia, 2012, 85).

Eram considerados “portugueses de segunda” (designação criada durante o regime do Estado Novo⁷ e usada informalmente) ou “euro-africanos” (distinção oficial inscrita nos boletins escolares ou documentos de identidade dos portugueses já nascidos em África). Eram apelidados de colonialistas, africanistas, cúmplices de um regime político deposto, sendo para a opinião pública cidadãos privilegiados pelo anterior Poder político que não tinham direito a qualquer indemnização ou compensação por terem deixado terras que, à luz do Direito Internacional vigente, não lhes pertenciam.

Traçada a contextualização sociocultural em que ocorreu o refluxo migratório para a metrópole mais ocidental da Europa, vejamos de que forma alguns destes portugueses definiram a sua condição à chegada a Portugal. Se para *corpus* documental da minha dissertação foram escolhidas fontes primárias em suporte-papel (constituído por conteúdos discursivos da época em causa), para este artigo foram seleccionados testemunhos mais recentes, temporalmente mais distanciados do acontecimento, concedidos presencialmente a investigadores ou a jornalistas e outros disponibilizados em páginas digitais dos autores ou de grupos de amizade. Uma antiga colona de 53 anos confessa ter-se habituado a Portugal, mas nunca ter ao longo destes anos feito amigos, “esses serão sempre os de África”, co os quais “comunica todos os dias através do Facebook” (Garcia, 2012: 200). Recorrer às mensagens electrónicas ou colocadas na Web ajudou a colmatar a dificuldade em obter depoimentos presenciais: muitos dos potenciais entrevistados recusam ainda (por não quererem ou não conseguirem) falar da fase da sua vida. Preferem descrever as emoções após a chegada à Portugal por escrito ou em relatos gravados, por lhes ser mais fácil transmitir certos pormenores sem serem confrontados com um olhar ou uma câmara de filmar.⁸

Num depoimento a um jornal português – antes da visita do chefe de Governo, José Sócrates a Moçambique em Março de 2010 – Eduardo, nascido na Beira em 1959 contou: “Quando eu cheguei a Portugal, em Novembro de 1975, tinha 18 anos. A metrópole, para mim, não era nada,

⁷ “Estado Novo” - ditadura ou regime autoritário (consoante os autores) protagonizado pelo presidente do Conselho, Oliveira Salazar, entre 1926 até à sua morte em 1969, que se prolongou com Marcelo Caetano até 25 de Abril de 1974.

⁸ Em 2013, o programa “Começar de Novo” da rádio pública Antena 1 já recolheu 26 histórias de vida de antigos colonos

nunca lá tinha ido. Tínhamos de sair daqui, não havia condições para criar os filhos. Tínhamos consciência de que tudo tinha acabado”.⁹ Em Portugal, ele e os irmãos foram obrigados a largar os estudos e começar a trabalhar. Em 2011, no livro *SOS Angola* era transcrita a seguinte declaração: “À chegada a Lisboa, colocaram-nos em fila e deram-lhes um saco de plástico com umas sandes e uma maçã. O casal que foi para o Algarve chegou a 24 de Outubro de 1975. Pediu papéis nas lojas que “serviam de cama para as crianças nos primeiros tempos [...] ao menos protegiam do frio de Novembro” (Garcia, 2011: 201-203).

Francisco Silva (hoje um adulto) chegou com 10 anos à cidade de Coimbra no dia 5 de Setembro de 1975: “Ninguém da família nos aceitou à excepção de uma prima, também ela com vida em África muitos anos antes. Mas sem estudos e sem trabalho não podíamos lá continuar. [...] Olhavam para mim como se fosse um bicho. Oh retornado... vai-te embora que não queremos aqui animais. Recordo não haver quem brincasse comigo. Não foi fácil mesmo para uma criança” (email, 19.09.2011). Jorge, nascido em 1961 em Luanda, também era um adolescente quando chegou em 1975 a Coimbra. Tinha 14 anos de idade e nunca tinha estado em Portugal. Custou-lhe, em particular, o Inverno “a que não estava habituado”. “Procurar novos amigos numa cidade nova e numa escola diferente. E ter de viver com a minha mãe e irmã durante quatro anos aproximadamente, numa garagem. Nas ruas e nos empregos faziam-nos sentir que éramos estrangeiros e que não pertencíamos a Portugal. Que estávamos a mais. E acabamos por nos sentir assim” (email, 25.08.2011). José Nuno Faria era já um homem quando desembarcou na metrópole, mas não foi apenas o clima que estranhou: “Fui com 10 anos para Loureço Marques¹⁰, em 1964. Regressei a Portugal em 1975 ainda não tinha 21 anos. O clima que era muito frio; as cidades, especialmente o Porto. E as pessoas pareciam-me muito sombrias e interesseiras!... Custou a adaptar-me, a habituar-me, a entrosar-me com estas formas de ser e estar! Mas tive de me adaptar (email, 23.06.2011).

Maria Almeida nasceu em 1959 no Norte de Angola, na província de Santo António do Zaire (hoje Soyo). Chegou a Portugal no dia 12 de Julho de 1975, antes de completar 16 anos de idade, acompanhada pela mãe e pela irmã que tinha cinco filhos. Os homens tinham ficado em África. «Não conhecia a metrópole porque nunca tínhamos vindo de férias», conta, mas mantinham contacto com alguns familiares de lá. “Durante uns tempos permanecemos em casa de uma prima que nos arranjou uma casa, mas pouco tempo depois tivemos de a deixar e fomos colocados no campo de férias onde estivemos durante três anos. [...] O facto de sermos retornados impedia que alguém nos quisesse alugar uma casa. Ter nascido em Angola era como se fosse um estigma. Era apelidada de branca de segunda, de retornada” (email, 11.06.2013).

Sem que a diferenciação de género seja objecto de análise, há contudo que referir o carácter mais intenso e emocional dos testemunhos femininos. Ainda que os homens mencionem as dificuldades, evocam-nas como obstáculos a ultrapassar. As mulheres exteriorizam com mais frequência os seus sentimentos e em poucas palavras resumem a sensação captada num momento marcante da sua vida: “Abandonei Moçambique, em Março de 1975, com destino a Lisboa. Vim com o meu marido e um filho de quatro meses na minha barriga. No aeroporto esperavam-me quatro rostos que eu conhecia de fotografias: os meus sogros e os meus cunhados. Nesta cidade cinzenta e fria não tinha um amigo, um conhecido” (email, 23.11.2011).

Presencialmente apenas duas mulheres aceitaram contar (e sucintamente) o que sentiram após chegarem a Portugal. Lígia, nascida na Gabela, na província angolana do Cuanza Sul e que fala o dialecto local – proferiu a única frase quando soube que o meu livro se recém-publicado se chamava “Segredos da Descolonização de Angola”. Olhou-me de frente e disse simplesmente: “Eu sou uma refugiada de guerra”.¹¹ A outra deponente apenas verbalizou o que lhe acontecera e como se sentira, mas recusou a gravação do testemunho, transcrito após a nossa breve conversa

⁹ Semanário Sol, 26.02.2010.

¹⁰ Lourenço Marques era a capital de Moçambique durante o período colonial. Hoje, Maputo.

¹¹ Frase proferida à autora no dia 18.06.2013.

no Arquivo de Defesa Nacional: “Só fui duas vezes à metrópole: a primeira vez com três meses de idade e a segunda com seis anos. Não me lembrava de nada e quando me diziam que era retornada, perguntava: “retornada a quê?” Quando chegámos a Portugal deram-nos um autocolante para pormos na roupa, que nos identificava como retornados de África. [...] Dormi meses em cima de um cartão, sem dinheiro. Fui uma refugiada, não uma retornada» (testemunho recolhido em 25.08.2012). Para o jornalista Júlio Magalhães (pivô de uma estação televisiva privada portuguesa) um dos aspectos que mais o indignou foi a associação que os portugueses residentes fizeram entre os compatriotas ultramarinos e todos os problemas sociais que o país atravessava: «Senti que olhavam para nós, retornados, como origem de tudo o que havia de mau: o álcool, os vícios, a libertinagem... Andávamos de calções e as mulheres de saias...”¹²

A artista plástica, Margarida Campelo, nascida em Angola em 1960, foi obrigada com 15 anos a deixar pai, mãe, irmãos, amigos e o namorado para ficar em Portugal em casa de um parente do lado paterno que não conhecia. Somente ao fim de 559 longos dias (contados com ansiedade) recebeu um telefonema da mãe e soube que a família estava viva. Os pais tinham conseguido fugir para a África do Sul, foram depois a Portugal buscá-la e fixaram residência em Porto Seguro, no Brasil. Tantos anos depois, desabafou: “Perdemos tudo! Nossas casas, nossos bens, nossos amigos, nossa identidade, nossa raiz!” (Post, 31.05.2010).¹³ Num dos blogues de retornados mais visitados, o seu criador escreveu: “A História magoa. A independência das colónias forçou meio milhão de portugueses a partir numa ponte aérea que os desembarcou em Lisboa trazendo a amargura na bagagem e tendo de se adaptar a uma terra que, em muitos casos, não conheciam”.¹⁴ Num outro blogue foi escrito: “Os portugueses foram obrigados a optar entre a morte ou a fuga. Foi assim que muitos vieram para “a Pátria Lusa” e foram apelidados de retornados! Esse termo tinha na altura uma forte carga discriminatória e humilhante! Se muitos retornaram, muitos outros não! Os que tinham nascido e crescido nas colónias acabaram por vir parar a Portugal e não a retornar!”¹⁵

No espaço cibernauta, o anonimato pode ser uma forma de protecção. Esta mulher preferiu usá-lo ao identificar-se como Maria de Angola: “Maria de Angola, retornada me chamam, mas vendida fui. Comecei a chorar de raiva, não por mim mas pelos meus filhos que, na minha fecundidade lusitana de séculos, fui gerando brancos, mestiços e negros”. No blogue “Diário de uma professora”, a autora Olinda Gil escreveu: “Sou uma retornada. Comecei a ouvir esta palavra em 1975 na escola. “És uma retornada, volta para a tua terra!”. Eu, que obviamente me via como portuguesa ficava atónita com a acusação. Tinha onze anos e vinha de uma terra que se dizia ser Portugal Ultramarino”.¹⁶ Através de um poema exprimiui: “Chamaram-nos RETORNADOS/ Regressámos com a mesma mala de cartão/ Outros nas mãos trazendo nada/ Vínhamos assustados olhando o chão/ Todos com a vida destroçada/ Um ficou perto outro emigrou/ Na procura do pão aqui negado/ Aos poucos a triste lágrima secou”.¹⁷ Deslocados foi o termo identificativo escolhido por uma mulher que conseguiu refazer a sua vida em Portugal: “Os filhos de portugueses que nasceram nas ex-colónias sentiram-se deslocados do seu habitat natural, da sua terra-natal devido à guerra. Esperavam pela paz para poderem regressar, ser angolanos e, se possível, obter a dupla nacionalidade. Repatriados foram os nascidos na antiga metrópole que voltaram ao país de onde partiram. Refugiados creio ser um termo demasiado forte” (email, 17.06.2013).

¹² Entrevista ao diário lisboeta *Correio da Manhã*, em 24.02.2008.

¹³ Palestra de Margarida Campelo em Agosto de 2006 no Colégio Sartre em São Salvador da Baía. <http://retornadosdafrica.blogspot.com/2010/05/retornados-expoliados-de-angola-guidha.html>

¹⁴ <http://retornadosdafrica.blogspot.pt>

¹⁵ Blogue Faroeste postado em 17.06.2007.

¹⁶ <http://retornadosdafrica.blogspot.pt>

¹⁷ <http://comunidade.sol.pt/blogs/olindagil/archive/2010/05/16/Retornados-como-eu.aspx>. Postado a 22.12.2010.

Conclusão

Sem ter a pretensão de extrair qualquer tipo de conclusão definitiva, e apenas com base nos testemunhos recolhidos para este artigo, poderá reconhecer-se que o termo “retornado” foi considerado ofensivo e rejeitado pelos portugueses ultramarinos de diversas faixas etárias ou género. Os que sentiram maiores dificuldades iniciais de adaptação ao novo meio (o país de recepção) ou ainda assumem possuir uma identidade cultural euro-africana interiorizada nos anos vividos no ultramar tendem a referir-se a si mesmos como refugiados à chegada, a um país estranho e que não os acolheu como compatriotas. A hostilidade ou discriminação que experimentaram nos primeiros meses ou anos após a chegada contribuem para que se tenham sentido humilhados e tenham projectado essa sensação na convicção que a sua pátria era África, mas desaparecera. O choque provocado pela partida parece ter sido mais forte para aqueles que não tinham família próxima em Portugal ou, tendo-a, não foram por ela recebidos amistosamente, mas como um “fardo” por não terem casa nem emprego e desconhecerem por quanto iriam viver sob a dependência caritativa dos familiares. Também se denota que os mais jovens, ainda a cargo dos pais, não se sentiram tão desprotegidos. As mulheres, jovens ou de mais idade, mães e/ou viúvas, que viajaram sozinhas como filhos deixando nas ex-colónias os maridos transmitem nos seus depoimentos uma sensação mais intensa de desconforto, abandono e receio quanto ao futuro.

Indesejados na pátria adoptiva, tendo-lhes sido rejeitada a possibilidade de ter dupla nacionalidade nem podendo regressar aos territórios onde viviam, as condições mencionadas coincidem com as de um refugiado, embora oficialmente não pudessem reclamar esse estatuto por terem sido acolhidos no seu país de nacionalidade. Ao Estado português também interessava que não fossem reconhecidos como deslocados de guerra (no caso de Angola) nem de desalojados (no caso de Moçambique) por, de acordo com as convenções internacionais, tal implicar a obrigação legal de serem compensados ou ressarcidos pela perda de bens ou pelos danos morais que fossem provados. Apenas começaram a ser chamados de “retornados” na metrópole, rótulo social menos incómodo aos poderes decisórios por “retorno” significar literalmente regresso e ser assim interpretado pelo Estado como uma migração voluntária.

Se tinham regressado de livre vontade, o Estado não teria de se responsabilizar nem de pagar indemnizações ou compensações. Esta categorização “imposta de cima”, extremamente estigmatizante, perdurou até ao presente como identificativo deste colectivo na comunicação social, na opinião pública e até no meio académico, sendo uma forma desrespeitosa de designar um grupo que sempre rejeitou este termo. Se ainda hoje há quem de cabeça erguida diga nos nossos olhos: “Eu sou uma refugiada da guerra” em Angola, por ter sido a guerra e o clima de insegurança e ameaça aos ex-colonos as principais causas evocada para a partida indesejada, também há quem tenha reconstruído a sua vida e se apresente agora, orgulhosamente, como “retornado”. Numa forma ostensiva de demonstrar que, depois de terem sido escorraçados de África e mal recebidos em Portugal, recuperaram o seu anterior estatuto social. Ser “retornado” significa presentemente para muitos destes portugueses motivo de orgulho: recomeçaram do zero e provaram o seu valor na metrópole que não os queria. Continuando ainda a diferenciar-se dos portugueses que nunca viveram no continente africano: o “retornado” é, antes de mais, um português de África.

REFERÊNCIAS

- Burman, Jeremy Trevelyan (2012). “History from within? Contextualizing the New Neurohistory and Seeking Its Methods”. *History of Psychology*, Vol. 15, nº.1, pp. 84–99.
- Brettel, Caroline (2003). “Repatriates or Immigrants? A commentary”. Andrea Smith (ed.). *Europe's Invisible Migrants*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Cabecinhas, Rosa, Feijó João (2010). “Collective Memories of Portuguese Colonial Action in Africa”, *IJCV*, Vol. 4
- Conim, C. (1977). *Estimativas da população 1941-1975*. Lisboa: INE
- Cooper, Frederick (2003). “Postcolonial Peoples: A Commentary”, pp. 169-183. Andrea Smith (ed.), *Europe's Invisible Migrants*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Cooper, Frederick (2005). *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Edensor, Tim (2002). *National Identity: Popular Culture and Everyday Life*, Oxford. New York: Berg
- Garcia, Rita (2012). *Os que vieram de África*. Alfragide: Oficina do Livro
- Garcia, Rita (2011). *SOS Angola: Os Dias da Ponte Aérea*. Alfragide: Oficina do Livro
- Gleason, Philip (1983). “Identifying Identity: A Semantic History”. *Journal of American History* 69/4, March, pp. 910-931.
- Goffman, Erving (1990). *Stigma, notes on the Management as Spoiled Identity*. London: Penguin Books
- Hobsbawm, Eric (1988). *Uncommon People*. New York: New Press
- Lubkemann, Stephen (2003). “Race, Class, and kin in the Negotiation of ‘Internal Strangerhood’ among Portuguese Retornados 1975-2000”. Andrea Smith (ed.). *Europe's Invisible Migrants*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Lucassen, Jan; Lucassen, Leo (1999). “Migration, Migration History, History. Old Paradigms, New Perspectives”. Vol. 4. *International and Comparative Social History*. New York, Bern: Peter Lang
- Miège, Jean Louis; Dubois, Colette (1994). *L'Europe Retrouvée: Les Migrations de la Décolonisation*. Paris: L'Harmattan
- Ovalle-Bahamón, Ricardo (2003). “The Wrinkles of Decolonization and Nationness: White Angolan's as Retornados in Portugal”. Andrea Smith (ed.), *Europe's Invisible Migrants*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Pires, Rui Pena et al (ed.) (1984). *Os Retornados: Um Estudo Sociológico*. Lisboa: IED, nº 14
- Rocha-Trindade, Maria Beatriz (1995). *Sociologia das Migrações*. Lisboa: Universidade Aberta
- Sobral, José Manuel Sobral (2007). “Pierre Bourdieu e o Estudo da Identidade Nacional”. José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira (eds.). *Pierre Bourdieu, a Teoria da Prática e a Construção da Sociologia em Portugal*. Porto: Afrontamento
- Smith, Andrea (ed.) (2003). *Europe's Invisible Migrants*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Szompka, Piort (1996). *The Sociology of Social Change*. Oxford, Cambridge: Blackwell
- Zerubavel, Eviatar (2006). *The Elephant in the Room: Silence and Denial in Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press

SOBRE A AUTORA

Alexandra Marques: Nascida em Lisboa (em Janeiro de 1968), é licenciada em História e jornalista de Política Nacional desde 1991. Em Fevereiro de 2010 ingressou no Programa de Doutoramento Interuniversitário em História no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, enquanto bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia do Estado português. Autora da narrativa história *Segredos da Descolonização de Angola*, publicado em Portugal em Maio de 2103, a sua dissertação

Deixar África (1974-1977): Experiência e Trauma dos Portugueses de Angola e Moçambique (cuja defesa está prevista para o Verão de 2014) dará origem ao livro homónimo a publicar na Primavera de 2015. A área de interesse académico foca-se no estudo dos deslocados de guerra do século XX, em três fases cronológicas: os deportados do Holocausto (1933-48), os migrantes da descolonização (1945-75) e os refugiados da África Central (1975-2000).

O animal no humano

Michel Mingote Ferreira de Azara, UFMG/Université Paris- Sorbonne (Paris IV), França/Brasil

Resumo: O conto “Meu tio, o lauretê” (1962), de Guimarães Rosa, problematiza a fronteira entre o homem e o animal, através de uma escrita intensiva, que busca desvelar o animal no humano. Dessa forma, pensar a animalidade em Guimarães Rosa, significa pensar aquilo que o filósofo francês Gilles Deleuze denominaria “Devir-animal”, conceito presente no texto 1730-Devir- intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível..., e que seria da ordem de uma conjugação de um homem com um animal, sendo que nenhum deles se assemelharia ou até mesmo imitaria o outro, ou seja, não seria uma questão de metamorfose, mas de devires, atravessamentos e curto-circuito entre reinos. Nesse sentido, a filosofia de Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Georges Bataille servirão como escopo básico para que se reflita sobre a questão do eu e do outro, do homem e do animal, da identidade e da diferença. A problematização dessa questão, através da literatura, visa demonstrar como se dá, na narrativa literária, na linguagem, o questionamento do antropocentrismo, nas palavras de Derrida os “próprios do homem”, o que acarretaria na subsunção da potência da vida, pura, imanente.

Palavras-chave: animalidade, devires, literatura brasileira

Abstract: The story “Meu tio, o lauretê” (1962), from Guimarães Rosa, discusses the boundary between man and animal, through intensive writing, which seeks to unveil the animal in man. Thus, thinking animalism in Guimarães Rosa, means thinking what the French philosopher Gilles Deleuze would call “Becoming – Animal” which concept is present in a text from 1730 - Becoming - Intense, Becoming - Animal, Becoming – imperceptible..., and would be an order of combination of a man with an animal, none of which would be similar or even copy each other, in other words, it would not be a matter of metamorphosis, but becomings, crossings and short circuit between kingdoms. In this sense, the philosophy of Gilles Deleuze, Jacques Derrida and Georges Bataille serve as a basic scope to reflect on the question of self and other, man and animal, identity and difference. The questioning of this issue, through literature, aims to demonstrate how to give, in literary narrative, language, questioning of anthropocentrism, in the words of Derrida’s “own man”, which would result in the subsumption on power of life, pure, immanent.

Keywords: Animality, Becomings, Brazilian Literature

Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça.

Guimarães Rosa, *O Espelho*

Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”.

Guimarães Rosa

O filósofo francês Gilles Deleuze, ao questionar o antropocentrismo em seus conceitos, também se deparou com a questão do animal, dos confins do homem, e também da possibilidade de se pensar a relação homem/animal para além do antropomorfismo. No texto 1730-Devir- intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível..., o filósofo apresenta o conceito de devir-animal. Ainda que, segundo ele, não se deve atribuir aos devires-animais uma importância exclusiva, uma vez que para além deles, encontram-se os devires-elementares, moleculares, im-



perceptíveis, a questão da animalidade, pensada na literatura, na linguagem, possibilita que se pense a própria vida, nua, imanente.

O devir-animal não seria da ordem da imitação, da representação, da mimese, mas de uma zona de indiscernibilidade, de vizinhança entre o homem e o animal, onde é impossível demarcar uma fronteira, um limite: é um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa. Pensar o devir-animal do homem, nesse caso, significa se instalar nesse inter-reino, nessa contaminação mútua (homem/animal), nessa zona indeterminada, e não na passagem de um estado a outro, de uma forma a outra:

O ator De Niro, numa sequência de filme, anda “como” um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém torna-se animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular (Deleuze, 1995: 66-67).

Uma das assertivas de Deleuze é a de que é pela escrita que nos tornamos animais. A escrita, em si, é um caso de devir, uma “linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (Deleuze, 1997: 12), um devir-negro da língua, devir-mulher, devir-índio, devir-outro, imperceptível. Ao sair “de seus próprios sulcos”, a linguagem tende a um limite assintótico, e o escritor inventa na língua uma nova língua, uma outra língua. Nesse sentido, é possível considerar o conto *Meu tio o iauaretê*, de Guimarães Rosa, através de um Devir-onça do protagonista, de uma contaminação entre homem e animal, da animalidade vista como potência, como vida.

O conto de Guimarães Rosa, escrito em 1962, apresenta um narrador em primeira pessoa, o onceiro, enviado à determinada região para matar onças, e que acaba sendo contaminado, arrastado por um devir-onça, ao entrar em contato com um interlocutor estranho à região. No ensaio *A linguagem do Iauaretê*, de 1962, Haroldo de Campos demonstra como o onceiro, ao contar histórias de onça, está também falando a linguagem desse animal, uma vez que “tupiniza” a sua própria linguagem:

“Eh, catu, bom, bonito, porá-poranga!” (onde: “catu” = bom; “porá” ou “poranga” = bonito) é a transcrição do “pensamento” da onça, por exemplo. Como explica o onceiro: “onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, com-prido, sempre a mesma coisa só...”. (Campos, 2006: 61)

Pensar o devir-animal no texto de Guimarães Rosa significa pensar na contaminação da própria linguagem do onceiro, que ao lançar mão de interjeições, “resmungos onomatopéicos” e monossílabos tupi interpolados na fala do onceiro, de acordo com Haroldo de Campos, corrobora a metamorfose do onceiro em onça, vista por dentro, de um ponto de vista lingüístico. Além disso, a “metamorfose” também se daria no enunciado:

O caçador que não gostava de mulher mas tinha zelos de macho pela canguçu-fêmea Maria-Maria, acaba, arrastado por sua própria narrativa protéica, transformando-se em onça diante dos olhos de seu interlocutor (e dos leitores), como num filme de Val Lewton a protagonista se converte em pantera diante dos espectadores mediante um expediente de superposição de imagens. A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem iauaretê o revólver que sua suspicácia manteve engatilhado durante toda a conversa) (Campos, 2006: 61-62).¹

¹ Certamente Haroldo de Campos se referiu aqui ao filme “Sangue de Pantera” (Cat People), de 1942, dirigido por Jacques Tourner, produzido por Val Lewton e estrelado por Simone Simon, Kent Smith e Ton Conway. No filme, a protago-

Essa metamorfose, no plano do enunciado, entretanto, pode ser pensada de outra forma. Retomando as formulações de Gilles Deleuze, o devir-animal estaria numa conjugação de um homem com um animal, sendo que nenhum deles se assemelharia ou até mesmo imitaria o outro. A impossibilidade de atingir uma forma, uma identificação, implicaria na impossibilidade de uma metamorfose, da passagem de uma forma a outro, do homem ao animal. É a essa passagem de um estado a outro, de uma metamorfose, que o conceito Deleuziano se contrapõe, ao propor uma outra simbiose, uma outra relação entre homem e animal que passa pelos devires, atravessamentos, contaminações mútuas. O final do conto *Meu tio o iauretê*, chega ao limite do assintótico, resmungos onomatopéicos, gemidos, indicam esse “curto-circuito entre reinos” que Gilles Deleuze mencionara, o “onçar” do protagonista se dá nesse apagamento de fronteiras, nessa indiscernibilização homem/animal:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Ui ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Ói, tou pondo a mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio (...)
Ói a onça! (...) Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhên... Heeé!... Hé... Aar-rrã...
Aaãh... Cê me arrhóu... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê...
êê... êê... êê... (Rosa, 2001: 235)

Quando o onceiro coloca as mãos no chão, antes de imitar uma onça, ele é arrastado por uma vizinhança, por um curto circuito entre reinos e entra em uma outra relação com o animal:

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma *vizinhança*, uma *indiscernibilidade*, que extrai do animal algo comum, muito mais do que qualquer domestificação, qualquer utilização, qualquer imitação: “a Besta”. (Deleuze, 1995: 72)

A questão da animalidade, pensada através do conceito Deleuziano, pode ser pensada enquanto potência: uma outra simbiose entre o homem e o animal:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são os seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (Deleuze, 1995: 43)

Compor um corpo mais potente, no caso do conto de Guimarães Rosa, quer dizer dar um outro estatuto ao corpo do onceiro, que é contaminado pela potência animal da onça, que compõe, com o corpo da onça, esse outro corpo, que surge dos atravessamentos, trocas, devires.

O devir-animal é, de acordo com o filósofo francês, apenas um entre outros devires, porque o que está em questão não é a transformação, a identificação, a mimese, mas sim um descentramento do sujeito, do homem² o encaminhar-se em direção a um devir-imperceptível, a um “mundo das velocidades e lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto” (Deleuze, 1995: 77). Aqui também se encontra o que Gilles Deleuze vai chamar de “plano de imanência”, que escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. O que ocorre é um processo de singularização, a individualidade dá lugar a uma vida singular imanente, pura potência, neutra, experiência sem consciência nem sujeito: “A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e entretanto singular, que

nista Irena Dubrovna (Simone Simon) se casa com Oliver Reed (Kent Smith) e passa a sofrer com uma suposta maldição, que é a descendência de uma raça de mulheres-felinas que, quando estão emocionalmente fragilizadas, se transformam em panteras assassinas. Na película de Jacques Tourner, ocorre a superposição de imagens mencionada por Haroldo de Campos, quando a personagem se transforma em uma pantera, sob o olhar dos espectadores.

² Nesse sentido é que não haveria um “devir-homem”, uma vez que este, nas palavras de Gilles Deleuze, é “majoritário por excelência”, enquanto que os devires são de outra ordem, são minoritários, devires menores. O escritor é aquele que cava uma espécie de língua estrangeira dentro da própria língua, uma minoração dessa língua maior que traz à luz novas potências gramáticas ou sintáticas.

desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (Deleuze, 1995: 2-3). Esse apagamento do humano, essa zona pré-individual, desvela a vida, pura potência, imanência absoluta.

De acordo com Georges Bataille, a animalidade é o imediatismo, a imanência. O animal está no mundo como a água está na água, e essa situação é dada quando um animal come o outro; “Não se trata de um semelhante conhecido como tal, mas do animal que come ao animal comido não há transcendência” (Bataille, 1995: 20). O animal que come e o comido não se distinguem, eles pertencem ao mesmo meio como a água na água. Ainda de acordo com o filósofo, a poesia seria uma das vias possíveis para se abordar o animal, uma vez que este, não sendo simplesmente coisa, também não é para nós totalmente, “fechado e impenetrável”: “Ou melhor, a maneira correta de falar dele só pode ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível” (Bataille, 1993: 11). O pensamento de Gilles Deleuze se aproxima da teoria de Georges Bataille quando aquele afirma que é através da escrita que nos tornamos animais, e também quando apresenta o conceito de imanência. No entanto, para o filósofo francês, esse conceito vai um pouco além da questão da animalidade, ao evocar essa zona pré-individual, neutra, impessoal, ou seja, a própria vida:

Pode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não existe em nada também é uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência completa, beatitude completa. (Deleuze, 1995: 3)

A escrita, em seu processo de devir, sempre inacabado, em processo, consegue captar essa potência da vida, de uma vida, que já não diz respeito a um sujeito, mas a uma potência singular, uma vida singular imanente. Nesse sentido é que os devires animais dão lugar aos devires intensivos, imperceptíveis, moleculares. E é na escrita, na linguagem que ocorre esses atravessamentos, essa potência da própria vida. Como salienta a pensadora Maria Esther Maciel, com relação aos textos das escritoras Clarice Lispector e Astrid Cabral,

O encontro/identificação com o animal aponta para um movimento que não é necessariamente o da imitação, o da alegoria ou da transformação física do humano em animal não humano, mas um trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existência. (Maciel, 2011: 92-93)

Esse “trespassamento íntimo de fronteiras” pode ser observado no conto de Guimarães Rosa. O onceiro, encarregado de desonçar determinada região, acaba sendo contaminado, arrasado por um devir-onça que, como fora dito anteriormente, aflora na superfície da linguagem, na fala do onceiro que se autodenomina “bicho do mato”, parente de onça, “onça é meu tio, o jaguarretê” e até ele mesmo como onça: “Eu sou onça...Eu-onça!”:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dóida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas...Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. (Rosa, 2001: 223)

O sujeito sem lugar, confinado no meio da mata, atinge certo imanentismo no seio da natureza, devém-onça, intensifica o liame do homem com o animal, ou melhor, já não se distingue quem é animal e quem é humano, uma vez que: “só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação (...)” (Deleuze, 1992: 225).

REFERÊNCIAS

- Bataille, Georges (1993). “A Animalidade”. In: *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática.
- Campos, Haroldo de (2006). “A linguagem do iauretê”. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles (1992). *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34.
- (1995). 1730-Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível. In: *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, Rio de Janeiro: editora 34.
- (1995). *A imanência: uma vida*. Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira. Disponível em: <http://www.lettras.ufjf.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>. Acesso em: 2/1/2012.
- (1997). *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34.
- Maciel, Maria Esther (org) (2011). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis, Editora da Ufsc.
- Rosa, João Guimarães (2001). “Meu tio o iauretê”. In: *Estas histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SOBRE O AUTOR

Michel Mingote Ferreira de Azara: Sou Doutorando em literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possuo graduação em Letras pela Ufmg (2007) e mestrado em teoria da literatura, literatura e outros sistemas semióticos, também pela Ufmg (2010). Pesquisa, dentre outros temas, as relações entre literatura, cinema, artes plásticas e fotografia, além da questão do espaço urbano, das deambulações e flâneries. Minha Tese de doutorado reflete acerca da apreensão das paisagens urbanas, através do olhar dos personagens, mas também tenho escrito e pesquisado sobre a questão da animalidade, tanto na literatura quanto no cinema.

La palabra dibujada: la poesía visual y su aplicación en la didáctica del arte y de la imagen

Salvador Conesa Tejada, Universidad de Murcia, España
José Mayor Iborra, Universidad de Murcia, España

Resumen: El propósito de esta investigación se centra en la propuesta de una práctica artística sobre “poesía visual” en la asignatura de Ilustración del Grado en Bellas Artes. El objetivo principal de esta actividad será la de mostrar los paralelismos existentes entre la ilustración y la poesía verbal. Con él se pretende el alumno conozca y domine los elementos del lenguaje visual, además de favorecer la comprensión crítica al desarrollar el propio trabajo artístico. En el proceso de elaboración el estudiante aplicará las técnicas y conocimientos adquiridos en las clases teóricas, además de documentarse de diversos trabajos previamente realizados por profesionales. Los ejercicios finales serán clasificados y analizados en función de los contenidos teóricos propuestos, el lenguaje y la retórica visual. A partir de esta primera clasificación se investigará sobre el impacto expresivo de la poesía visual y la nuevas dimensiones “paragramaticales” que suscita la imagen de un poema verbal. Las conclusiones extraídas mostrarán las nuevas asociaciones mentales que surgen más allá de la desviación de la norma gramatical, es decir, la imagen modifica la percepción de lo escrito y activa una nueva interpretación del texto.

Palabras clave: forma, percepción, poesía visual, imagen, dibujo

Abstract: The purpose of this research focuses on the proposal of an artistic practical regarding “visual poetry”, which forms part of the Fine Arts Bachelor Degree of the University of Murcia. This academic investigation began with the intention of developing new practical activities in the subject of Illustration capable of reinforcing the theoretical content, in this case: illustration, typography and visual language. The main objective will be to show the parallels existing between illustration and verbal poetry; we will go from image and the written word to the drawn word, from a verbal language to a visual one. In the preparation process, the student will apply techniques and knowledge acquired in the theoretical classes, as well as researching different works carried out previously by professionals. The final exercises will be classified and analysed according to the proposed theoretical content. From this first classification, the expressive impact of visual poetry and the new “paragrammatical” dimensions raised by the image of a verbal poem will be investigated. The drawn conclusions will show the new mental associations that arise beyond the deviation of the grammatical standard, in other words, image modifies the perception of what is written and activates a new interpretation of the text.

Keywords: Shape, Perception, Visual Poetry, Image, Drawing

Introducción

Este artículo, enmarcado en el campo de la investigación didáctica y artística, recoge una experiencia docente en la asignatura de Ilustración. La actividad propuesta intenta abordar la naturaleza expresiva y evocadora de la ilustración gráfica explorando las conexiones entre la palabra y la imagen.

En esta actividad la ilustración no acompaña al texto, ya que es el texto el que se convierte en una ilustración. Se plantea crear imágenes creativas a partir de poemas, aforismos, palabras o incluso letras. De un poema, hecho con letras y preparado para ser leído, se pasa a un poema visual, tomando el código escritural como base para transformarlo en imagen. En muchos casos, como la creación de caligramas, el texto se lee y la silueta que forma el poema nos muestra la imagen. En otras ilustraciones, de la letra sólo conservaremos un esbozo de su forma, perdiendo todo significado verbal.



El objetivo principal de esta tarea será el de mostrar los paralelismos existentes entre la ilustración y la poesía. En la poesía verbal su poder de transmisión, más allá del sentido literal de sus palabras, provoca en el lector una segunda lectura en busca de un significado distinto al puramente referencial. De igual modo, la ilustración dispone de mecanismos similares, capaces de activar un pensamiento reflexivo en el espectador. La misma desviación de la norma gramatical que activa el lenguaje metafórico en la poesía verbal se extrapola a la poesía visual. Es decir, las mismas figuras retóricas que surgen al leer una poesía (metáfora, metonimia, hipérbole se aplicarán en la ilustración.

Antes de la implementación de la actividad, y con la idea de establecer criterios críticos respecto a las metas propuestas, se propone comparar los objetivos de la actividad con las expectativas del alumno. En muchas ocasiones el estudiante trata de adaptar el ejercicio a sus condiciones e inquietudes. Este hecho, lejos de obviarlo, se considera un dato de estudio para elaborar futuras propuestas. La motivación del alumno al afrontar una tarea debe estar en los niveles más altos, por lo tanto, cualquier aspecto que pueda despertar su interés será de gran utilidad.

El estudio del desarrollo y la implementación de la actividad servirán extraer las conclusiones relacionadas con los objetivos propuestos y los resultados conseguidos. Estos datos deben ser analizados para adaptar la tarea, si así se considera, en la guía docente de la asignatura. Se dará una gran importancia a la capacidad de trabajo del alumno fuera del aula, así como a los plazos propuestos y a los resultados finales.

Propuesta inicial

Desde hace algún tiempo la enseñanza de las bellas artes se caracterizan por su capacidad para incorporar distintas disciplinas a la creación artística. Lo que hace que la literatura, como en este caso, tenga un papel protagonista en muchos de los procesos de aprendizaje artístico. Pero se debe incidir en el carácter plástico del ejercicio, convenciendo a los alumnos de la importancia de su papel como creadores y no como meros traductores del mensaje poético. Los estudiantes deben transmitir con la poesía visual del mismo modo que lo hace la poesía verbal, formando, con las imágenes, propuestas capaces de evocar nuevas poéticas.

La poesía visual, que forma parte de la poesía experimental, la podríamos considerar como un género en sí mismo. Dentro de las posibles definiciones y manifestaciones existe una combinación entre el lenguaje visual y el verbal, aunque puedan participar otro tipo de lenguajes. El lenguaje visual interviene en la poesía verbal mediante valores plásticos como el color, la forma, las texturas, etc. formando un metalenguaje, es decir, a través del lenguaje visual hablamos de la poesía verbal. Dichos valores los utilizará el alumno al elaborar una poesía visual, factores como el uso de una determinada fuente, de la caligrafía, del espacio, del color o su ausencia, etc. Estos recursos, utilizados para establecer el diálogo entre los dos tipos de lenguajes, se suelen combinar de manera equilibrada. Sin embargo, en esta actividad, el estudiante deberá afrontar la realización de un poema visual incrementando el valor plástico de la imagen sobre el verbal.

Los caligramas del uruguayo J. Campal suponen un buen punto de partida para explicar el mecanismo de transformación de un texto en una poesía visual. Campal utilizó como soporte una página de ABC¹, sobre la que trazó un texto en otra dirección. La imagen final evoca un discurso visual previo antes de acometer la lectura del texto, es decir, la percepción inicial indica que el valor plástico prima sobre el gramatical. En este caligrama se utiliza el texto tradicional de un periódico, formado por tipos móviles, como soporte para otro texto caligráfico. La contraposición de estos dos factores, la palabra escrita sobre la impresa, altera el orden lógico y provoca una segunda lectura, dos mensajes ocupando un mismo espacio, el gesto manual sobre los tipos mecánicos. La experiencia estética inicial se anticipa, en esta obra, a la lectura de la poesía verbal.

¹ Este caligrama de Julio Campal, dibujado sobre la página del diario español en 1967, fue el único en blanco y negro de una colección de 7 caligramas.

Una desviación similar a los dibujos de Campal la encontramos en algunas de las obras de León Ferrari en su "serie de errores". A pesar de los 38 años de diferencia que separan las dos obras, el mensaje y la estética visual coinciden plenamente. La caligrafía de estas obras pierde por completo la forma de las letras que la componen, formando una caligrafía visual. El deterioro casi infinito de estos textos los hace ilegibles verbalmente pero perfectamente comprensibles a nivel visual.

Otro valor de suma importancia, antes de afrontar la realización de un poema visual, es el empleo correcto de los valores plásticos que intervienen en la imagen. Debemos recordar que el mensaje que se pretende transmitir a través de una imagen se ve potenciado al utilizarse sólo los recursos necesarios. En nuestro caso, con el objetivo de reducir los valores que intervienen en la lectura de la imagen, el ejercicio propuesto se realizará en blanco y negro.

Objetivos

Los objetivos del ejercicio, ligados a las competencias del título de grado y de la asignatura de Ilustración del Grado de Bellas Artes pretenden potenciar aquellos aspectos necesarios en la formación del alumno. Todos los objetivos, los generales y los específicos, han sido introducidos en cada una de las actividades propuestas durante el curso de manera gradual.

Objetivos generales

1. Desarrollar habilidades de iniciación a la investigación.
2. Conocimiento y dominio de métodos, materiales, técnicas y procesos derivados de creación y/o producción artísticas.
3. Capacidad de reflexión analítica y autocrítica en el trabajo artístico propio y ajeno.
4. Desarrollar estrategias de proyección de la creación artística más allá de su campo de actuación.
5. Comprensión crítica de la responsabilidad de desarrollar el propio trabajo artístico.

Objetivos específicos

1. Capacidad para provocar un estímulo de "pensamiento" en el receptor de la obra.
2. Analizar, estudiar y comprender los nuevos modos de creación artística basados en la aplicación de figuras retóricas en la ilustración.

Metodología docente

El método de esta investigación didáctica se basa en contextualizar los conocimientos desde las vivencias personales de los alumnos. La actividad propuesta ofrece al estudiante la oportunidad de elegir el texto que transformará en ilustración. Desde ese momento el alumno filtra, a través de su experiencia, aquellos poemas sobre los que proyectar un significado, un sentido. Con ello se pretende fortalecer el discurso artístico del alumno con propuestas válidas para cualquier tipo de disciplina artística.

La actividad propuesta, como el resto de tareas, se publicará en primera instancia a través de Aula Virtual². El alumno dispondrá desde ese momento, antes de la explicación en clase de los contenidos específicos, de los datos suficientes para comenzar a idear propuestas al respecto. La ficha publicada recogerá el número de la práctica, el tamaño, el formato de entrega, los plazos y una breve propuesta de la misma.

Es requisito indispensable que el alumno alimente su creatividad aplicando las técnicas y conocimientos adquiridos, así como documentarse en los diversos trabajos previamente realizados por profesionales. En el caso de esta práctica, y con el fin de desarrollar las competencias propias

² Aula Virtual es un espacio en el cual los profesores y alumnos de la UM pueden encontrar diversas herramientas telemáticas que facilitan una comunicación más flexible y el acceso a información y recursos digitales de asignaturas.

de la materia, la metodología a seguir estará basada en clases teóricas, clases prácticas y tutorías académicas.

Clases teóricas

El ejercicio se enmarca en el bloque de actividades del segundo cuatrimestre, siendo el segundo de ellos. El contenido teórico facilitado al alumno se divide entre el específico y el general.

La teoría general persigue que se alcancen todos los conocimientos expuestos en la guía docente, ya sea a través de clases magistrales o mediante trabajo autónomo. Al comenzar esta actividad, los bloques de contenido teórico se han impartido casi en su totalidad. El alumno conoce aspectos básicos de la ilustración como la morfología del lenguaje visual, los géneros y tipos de ilustración, los procesos básicos de creación y las herramientas necesarias para crear y modificar un objeto digital.

El contenido específico de cada ejercicio se divide a su vez en dos partes. En la primera, basada en una clase magistral, se explican las teorías sobre poesía visual, historia y estado actual del tema. En una segunda sesión, más participativa, se plantean situaciones problemáticas sobre el tema en cuestión, tratando de provocar en el alumno un estímulo “reflexivo”. Además, esta clase se resuelven dudas y se amplía la información aportada en el ejercicio. Durante estas sesiones se intenta orientar la búsqueda de información y ocasionar el debate en grupo sobre las cuestiones básicas de la actividad.

Clases Prácticas

En el comienzo de estas sesiones el alumno debe traer, como parte de su trabajo autónomo, material previo en forma de bocetos. Estos esbozos se analizan con el profesor de modo individual y en grupos de tres o cuatro personas, con el fin de favorecer el aprendizaje cooperativo. Las aportaciones encadenadas facilitan la aparición de nuevas ideas sobre un tema o problemas concretos.

Tutorías académicas

En estas sesiones se realizará un seguimiento personalizado de los alumnos supervisando y orientando más directamente el proceso a seguir en cada una de las actividades propuestas.

Durante estas sesiones el estudiante podrá preguntar al profesor, tanto de forma presencial como a través de Aula Virtual, todas aquellas dudas que no hayan podido ser solucionadas durante las clases presenciales teóricas.

Evaluación

La evaluación tendrá en cuenta la adquisición de competencias por parte del estudiante. Para obtener una calificación final positiva se necesita que el ejercicio propuesto y el proyecto final tenga una calificación igual o superior a cinco puntos sobre diez posibles.

Los criterios utilizados para evaluar esta práctica se dividen en tres: En primer lugar, la presencia y participación en las clases teórico prácticas y sesiones de tutoría, demostrando el dominio y coherencia en la formulación de argumentos. En segundo lugar, valores como el desarrollo técnico, el compositivo y la originalidad y creatividad. Y en tercer lugar, el correcto funcionamiento del trabajo autónomo del alumno, es decir, que el alumno ha seguido las pautas adecuadas en la revisión y las entregas.

Resultados y conclusiones

Una vez implementada y finalizada la práctica "Poesía visual", se consideran satisfactorios los resultados obtenidos en el desarrollo de la misma. Los alumnos han sido capaces de asimilar los conocimientos específicos y de plasmarlos en las ilustraciones presentadas.

En lo referente a la evaluación, en líneas generales, el trabajo creativo del alumno ha sido valorado de manera positiva, lo cual denota su capacidad para afrontar este tipo de ejercicios. De igual modo, la participación en clase y el interés del alumno ha sido valorada muy positivamente. El problema lo encontramos en el bajo rendimiento del alumno fuera del aula. En la Tabla 1 se evidencian los bajos resultados en el trabajo autónomo del alumno. Los problemas, tratados de un modo individualizado, son de diversa índole, casi ninguno relacionado con cuestiones académicas. No obstante, si analizamos la nota media del trabajo autónomo del alumno a lo largo del curso se confirma una dinámica positiva, es decir, la implicación y el hábito del alumno aumenta en el transcurso del curso.

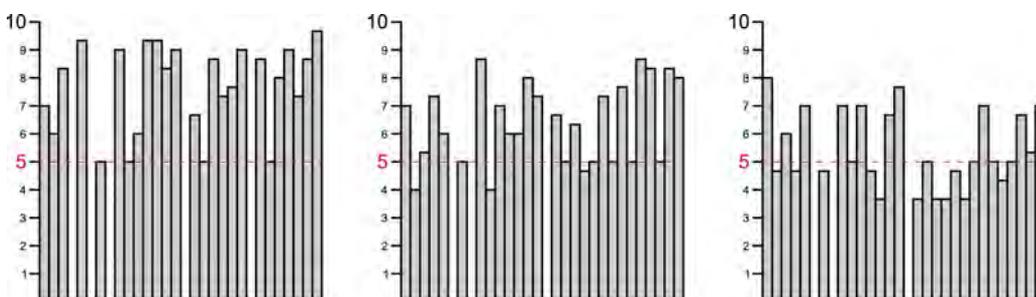


Tabla 1. Desglose de los tres criterios de evaluación: Participación, desarrollo técnico y trabajo autónomo del alumno.

Si estudiamos las conclusiones artísticas en base a las propuestas presentadas por los alumnos, los resultados son notables. Los ejercicios destacan por su variedad, creatividad y desarrollo técnico. La Figura 1 muestra tres de las ilustraciones propuestas por los estudiantes. Estas imágenes son un ejemplo del modo en el que los alumnos han interpretado el texto elegido por ellos mismos.



Figura 1. Poemas visuales de Cristina Ursachi, Ana Tirado y María Luz Ruiz.

La primera de las ilustraciones, de Cristina Ursachi, la podemos comparar, por ejemplo, con los “Textchones” o textos tachados de la obra de Millán, dibujados en 1965. La obra de Millán, más plástica que la de Ursachi, tacha textos escritos previamente de manera que la visión final sea un bloque de líneas que a su vez conforman figuras cuadradas y rectangulares. En la imagen de Ursachi, sin embargo, los tachones no hacen más que velar el contenido, obligándonos a esforzarnos en conocer el mensaje completo, el permitido y el prohibido.

La poesía visual de Tirado y Ruiz (Figura 1) son, por otro lado, un claro ejemplo de abstracción, en el que la imagen prevalece sobre un texto difícilmente legible. Ninguna de estas imágenes invitan a la lectura, todo lo contrario, el sometimiento que sufre el texto lo relega a un segundo plano, tomando sólo la forma de éste como si de un pincel se tratase.



Figura 2. Poemas visuales de Daniel Soriano, Gloria Guirao, Elvira Jiménez.

En las ilustraciones de la Figura 2 el texto, al contrario que las anteriores, encuentra un protagonismo compartido con la imagen. A pesar de la poderosa primera percepción de la imagen, el texto mantiene su legibilidad intacta, permitiendo la posterior lectura del espectador.

Así pues, destacamos los resultados gráficos y académicos obtenidos en esta actividad. La mayor parte de los trabajos presentados por los estudiantes han sabido dotar de sentido a las ilustraciones, a la vez que combinarlos con adecuado desarrollo técnico y creativo. Por lo tanto, proponemos prácticas similares basadas en la metodología del sentido, en las que poder transformar experiencias vitales en propuestas creativas.

REFERENCIAS

- Fernández Serrato, J. C. (2003). *Como se lee un poema visual?: retorica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Alfar.
- López Gradoli, A. (2007). *Poesía visual española: antología incompleta*. Madrid: Calambur Editorial.
- Muriel Durán, F. (2000). *La poesía visual en España, siglos X-XX: antología*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Dondis, D. A. (1995). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. México.
- Zeegeen, L. (2005) *Principios de ilustración*. Barcelona: G. Gili.
- Cohen, J. (1973). *Sensación y percepción visuales*. México: Trillas.
- Gattengo, C. (1979) *Hacia una cultura visual*. México: Editorial Diana.
- Swann, A. (1993). *La creación de bocetos gráfico*. Barcelona: G. Gili.
- Satue, E. (1988). *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.

SOBRE LOS AUTORES

Salvador Conesa Tejada: Desde el curso 2007/2008 formo parte de la Facultad de Bellas Artes de Murcia. Hasta la fecha he impartido varias asignaturas de grado, licenciatura y máster. Además he participado de manera activa en el grupo de investigación Zeus en el departamento de Bellas Artes desde 20/12/2010. He colaborado en proyectos de investigación docente relacionados con dibujo perspectivo y la fotografía. El 18 de mayo de 2011 defendí la tesis doctoral “Perspectiva naturalis y perspectiva artificialis. El espacio perspectivo en la pintura primitiva italiana. Propuestas para la creación artística”, dirigida por Roberto Giménez Morell, obteniendo la calificación de sobresaliente “cum laude” por unanimidad. Podemos destacar de mi tarea investigadora varias exposiciones en ferias de arte como ARCO, ART MADRID o INTER ARTE, además de diversas exposiciones en galerías como Val i 30, Galería la Aurora, Galería la Clave, etc. Publicaciones de interés: *Espacios Pseudo-perspectivos en el Trecento italiano* (Ed. Vision Libros, Madrid, 2011), *Artificios* (Ed. Subsecretaría de promoción cultural, 2003). Cap. de libro: “la perspectiva naturalis y el origen de la perspectiva “correcta” (páginas 37-67); *Investigación y docencia en las artes plásticas* (Ed. Musi-visual. 2011, 256 páginas.

José Mayor Iborra: Títulos académicos: Título de Licenciado. Título de Doctor. Puestos docentes desempeñados: Contrato Ayudante. Contrato Contratado Doctor Interino. Contrato PROFESOR Contratado Doctor permanente. Puestos docentes desempeñados: Contrato Ayudante. Contrato Contratado Doctor Interino. Contrato PROFESOR Contratado Doctor permanente. Actividad docente desempeñada: Certificado Docencia Becario F.P.U. Certificado Docencia Universidad de Murcia . Actividad investigadora desempeñada: Credencial de Becario F.P.U. Miembro de Grupo Investigación Movfigma. UPV. Investigador principal Grupo Investigación Zeus. UMU. Certificado Investigador Contrato CTM. Dirección trabajo fin de master. Director de dos tesis en fase de realización. Publicaciones de libros más destacados: Libro *Cuadernos de Anatomía Artística. Representación de movimientos básicos de la figura humana en movimiento*. Libro *Representación de movimientos básicos de la figura humana. Cuadernos de anatomía artística nº 1*. Libro “Atlas de biomecánica. Dibujos del cuerpo humano en movimiento”. Capítulo Libro “Investigación en las bellas artes. Experiencias docentes. Grupo ZEUS”. Libro *Anatomía Animata. Gabinete de dibujos*. Capítulo Libro “Entorno al arte”. Capítulo Libro “Imágenes. La antigüedad en las artes escénicas y visuales”. Capítulo Libro “4 acentos: entorno al arte”. Capítulo Libro “4 acentos: entorno al arte III”. Capítulo Libro “4 acentos: entorno al arte IV”.

¿Qué nos pueden enseñar los antiguos? Instrucción y conocimiento en la Grecia y China antiguas

César Guarde-Paz, Universidad de Barcelona, España

Resumen: La actual crisis pedagógica que vive Occidente, constatada por todos aquellos educadores que deben enfrentarse diariamente a unos estándares cada vez más bajos y al consecuente perjuicio en lo que a la autoridad del profesorado se refiere, fue ya profetizada en su momento por Hannah Arendt (“The Crisis in Education”). La educación es uno de los factores más importantes para definir la calidad de vida de un país y, desde esta perspectiva, una crisis educativa es una crisis en todos los ámbitos sociales, económicos y, en última instancia, políticos. El presente artículo intenta exponer cómo la educación y el conocimiento fueron concebidos en la antigüedad a través de dos modelos, Grecia y China, para mostrar así en qué medida los autores clásicos pueden todavía enseñarnos con sentido común a afrontar los problemas metodológicos actuales. Mediante una exposición comparativa, se analizarán las teorías clásicas griegas, así como la epistemología y pedagogía en el confucianismo clásico y tempranomedieval, destacando cómo estos autores confrontaron relativismo, opinión y acumulación vacía de conocimiento, frente a la búsqueda de la verdad y la selección cuidadosa y científica de saber. En última instancia, destacaremos la necesidad de recuperar nuestra tradición clásica para mantener un nivel educativo adecuado.

Palabras clave: educación y formación, filosofía clásica, filosofía china

Abstract: The pedagogical crisis that the West faces today, so brilliantly foreseen by Hannah Arendt in this essay “The Crisis in Education”, is now confirmed by all those educators who must confront daily the result of diluting pedagogical standards and the loss of moral and professional authority. Education is essential in defining a country's quality of life and, therefore, a crisis in education is also a crisis in all spheres, including social, financial and, last but not least, political. The present paper seeks to explore, through two different models –Greece and China–, how education and knowledge were understood in antiquity and to what extent classical philosophers can still teach us, with common sense, how to deal with such methodological problems. Using a comparative approach, we will analyze Greek theories of knowledge and epistemological and pedagogical issues in classical and early medieval Confucianism, emphasizing their strategies to defend against relativism, opinion and empty accumulation of wisdom, and to advocate truth and scientific and meticulous selection of knowledge. Finally, we will stress the urging necessity of recovering our classical heritage in order to properly improve educational standards.

Keywords: Education and Training, Classical Philosophy, Chinese Philosophy

Todo pueblo que alcanza un cierto grado de desarrollo se halla naturalmente inclinado a practicar la educación. La educación es el principio mediante el cual la comunidad humana conserva y trasmite su peculiaridad física y espiritual. (Jaeger, 1962: 3)

La actual crisis pedagógica que recorre Occidente, constada por todos aquellos educadores que deben enfrentarse diariamente a la pérdida de autoridad en su profesión, así como a unos estándares educativos cada vez más bajos, fue ya profetizada por Hannah Arendt en su ensayo “La crisis en la educación”. Arendt reconoció ya entonces el importante papel que la pedagogía juega para mantener y definir la calidad de vida de un país, siendo una crisis educativa, a su vez, una crisis en todos los ámbitos sociales, económicos y, finalmente, políticos. Los planteamientos arendtianos en materia educativa esbozan una crítica a los postulados pragmático-funcionalistas introducidos por John Dewey –a quien la filósofa nunca se refiere directamente–, cuyas teorías habrían rechazado “todas las normas de la sensatez humana” siendo aceptadas acrí-



tica y servilmente en Estados Unidos (Arendt, 1996: 190). Los tres puntos fundacionales, de gran actualidad ahora en la Vieja Europa, pueden resumirse así:

1. el alumno es concebido en términos socialistas como oprimido por la autoridad del profesor, equiparable al obrero o la mujer, siendo necesario liberarlo para convertirlo en un ser autónomo e independiente (192-193, 199, 202);
2. el profesor sólo ha de estar “una hora por delante de sus alumnos en cuanto a conocimientos”: no es tan importante saber lo que se enseña como saber enseñar, pudiéndose enseñar sin hacer referencia al objeto de estudio (193-194);
3. únicamente puede aprenderse lo manipulado, lo que uno mismo ha hecho, aumentando el valor del “juego” como medio para extender la infancia/adolescencia y proteger al infante del mundo adulto (194), banalizando así la realidad no experienciada.

Estos tres puntos convergen, en primer lugar, en una pérdida de autoridad: del profesor primero, que ya no es una figura ejemplar erudita a la que el alumno deba obediencia (esfera pública infantil), de la autoridad paterna después (esfera privada infantil) y, finalmente, de la autoridad política (esfera pública adulta). En segundo lugar, esta banalización del conocimiento como algo que sólo es válido en cuanto que “jugado” por un sujeto autónomo subordina la realidad (el mundo adulto transmitido por la tradición) a la opinión del infante e instituye un desprecio por el mundo objetivo, por los datos y por la realidad en sí misma. En este desdén hacia lo real subyace, apuntamos, uno de los gérmenes de esta crisis pedagógica.

El presente artículo intenta exponer cómo la educación y el conocimiento fueron concebidos en la antigüedad clásica para mostrar en qué medida ese “conocimiento muerto” puede todavía enseñarnos a afrontar los problemas metodológicos enunciados por Arendt. Se presentarán dos perspectivas diferentes: la tradición griega que tanto ha influido sobre la formación de las instituciones occidentales y cuyo conocimiento sigue siendo esencial para comprenderlas, y el pensamiento chino confuciano, eje axiomático de China hasta la caída de la dinastía Qing. Mientras la primera ha recibido gran atención, los estudios paralelos en relación a China no sólo son comparativamente más escasos sino que, en lengua española, prácticamente inexistentes. Mediante una exposición comparativa, se analizarán las teorías clásicas griegas, así como la epistemología y pedagogía en el confucianismo clásico y tempranomedieval, destacando cómo estos autores confrontaron relativismo, opinión y acumulación vacía de conocimiento, frente al respeto por la realidad que reclamó Arendt. Se dejará, pues, de lado la cuestión más técnica de cómo reformar los planes de estudio, intentando mostrar qué podemos todavía aprender de lo que la educación pragmática ha excluido de las escuelas.

De Homero a Teognis: la formación del ἀνήρ ἀγαθός

Al hablar de “instrucción” o pedagogía es inevitable referirse a la *paideia* o excelencia educativa cuya finalidad era la adecuada incorporación de los jóvenes a la *polis* como individuos dentro de un orden social complejo y profundamente aristocrático. Este ideal de excelencia se basaba asimismo en un concepto central, la *areté*, desde el que se pretendía posicionar al hombre en el cosmos como ente histórico moldeado por el ideal de belleza transmitido desde la antigüedad, ideal éste no limitado al ámbito estético sino perteneciente a todos los aspectos de la vida helena. El resultado de este proceso educativo era la formación de un ser “antropoplástico”, como Jaeger lo denomina siguiendo la metáfora prometeica elaborada por Goethe (Jaeger, 1962: 2)¹, capaz de automoldearse a través de su espíritu desafiante. La *paideia* no era pues un simple proceso con el que “domesticar” al individuo para convertirlo en un “animal político”, sino que constituía una praxis teleológica (Jenofonte, *Memorabilia*, I.2.20-21) orientada hacia la creación de un tipo de

¹ Su origen debe buscarse en Weiske (1842: 497-499) y remite al poema *Prometheus* de Goethe.

ser humano digno de ese nombre y, frente a la tendencia moderna a entender cultura y antigüedad como extintas ruinas de un pasado que nada puede enseñarnos, canalizada hacia el desarrollo de nuevas actividades de carácter estético.

La cultura es para el pueblo heleno, desde este punto de vista, esa “force vivante qui anime et modè le présent” (Stravinsky, 1942: 39) sin la cual es imposible realizar nada nuevo. El hombre, por su parte, no constituye un ente terminado sino que, para llegar a ser lo que es en sí mismo, debe convertirse en un “varón perfecto” (ἀνὴρ ἀγαθός). El lector moderno no obviará la íntima relación entre la terminología nietzscheana, el superhombre de férrea voluntad, no degenerado, y el concepto de “varón perfecto” defendido por los griegos a través de la *areté*². No en vano Aulo Gelio, hablando de la *paideia*, traduce el término por el latino “humanitas”, no como “filantropía” sino “como educación y formación en las buenas artes”, añadiendo: “quienes sinceramente anhelan y buscan estas artes, esos son sobre todo los más humanos (*humanissimi*)”³.

La idea del ἀνὴρ ἀγαθός tal y como ha sido transmitida por su más ferviente crítico, Sócrates, evidencia cuán importante era Homero para la pedagogía helena. Jenofonte recoge en su *Banquete* una conversación con Nicerato en la que éste asegura que “mi padre, que se preocupaba de que llegara a ser un buen hombre, me obligó a aprender todos los versos de Homero, y aun ahora sería capaz de recitar enteras de memoria la *Ilíada* y la *Odisea*” (III.5-6)⁴, a lo que Antístenes reprocha que los rapsodas, siendo el pueblo más estúpido, son capaces de recitar a Homero. De igual forma Platón define en las *Leyes* a este “varón perfecto” como aquél que “alcanza la excelencia de alma propia del ser humano” (VI.770d), excelencia que debe cultivarse desde la infancia (*Rep.* 558b4).

Esta “excelencia” es particular a un determinado *ethos* que, como sucederá con la filosofía china, es aristocrático y marcial por ser éste el estamento que podía permitirse el registro y composición oral de sus tradiciones y *modus vivendi*. Un *ethos* relacionado en Homero con el valor en el campo de batalla: el ideal del guerrero que le permitía consumir la gloria. Por extensión, siendo el valor lo propio del guerrero, su *areté*, el término se aplicó *mutatis mutandis* a la expresión máxima del propósito del hombre como “ideal agonístico”: el alma helena sólo era feliz cuando alcanzaba el grado superior en aquello que realizaba⁵, algo que en Homero se lograba a través de la “destreza” (ἀπιζῆα) que, compartiendo raíz con *areté*, designaba el momento más álgido de excelencia del guerrero, su enfrentamiento final contra su igual (Menelao-París, Héctor-Áyax, Aquiles contra los troyanos)⁶. Esta *aristeía*, a su vez, era producto de la diosa Discordia, Eris, que más tardíamente designará en Hesíodo a una “discordia buena” que produce la emulación surgida de la envidia en el perezoso ante el éxito de su vecino y lo mueve al trabajo y al esfuerzo⁷. La finalidad de la acción bélica como fenómeno estético y moral es la elegía que cante las virtudes del “varón perfecto” y eleve con el ejemplo al hombre común a imitar sus actos de gloria, educándolo (Svendro, 1976: 141-172). Homero sienta así las bases sobre las que Hesíodo, Tirteo o Teognis podrán reflexionar paidéuticamente sobre el hombre y su papel en el cosmos.

Dentro de la mentalidad helena el segundo gran educador será el beocio Hesíodo y su *Erga*, en donde la *areté* deja de ser una virtud marcial para convertirse en la fuerza del trabajo con la que imponerse sobre la naturaleza, alcanzar la sabiduría y liberarse de la servidumbre. En muchos aspectos los *Erga* son una etiología de la condición humana, mas su función educadora es innegable: el hombre ha descendido a lo largo de diferentes edades hasta el estado actual de sufrimiento y sólo puede recuperar su excelencia a través del trabajo que titula la obra. Como

² Nietzsche subtítulo muy adecuadamente su *Ecce Homo* (1888) adaptando la *Pítica* II.73 de Píndaro: “Wie man wird, was man ist”. Cf. *La gaja ciencia* (FW 270; KSA 3.519).

³ Aulo Gelio, XIII.17 (traducción en Gaos, 2000).

⁴ Para los autores griegos seguimos las traducciones de Biblioteca Clásica Gredos, modificándola cuando el texto reclama una lectura más literal del griego. Si no se indica lo contrario, las restantes traducciones son nuestras.

⁵ Píndaro, *Ístmica*, VI.10. Cf. el consejo de Peleo a su hijo Aquiles, *Ilíada*, VI.208: “descollar siempre, sobresalir por encima de los demás”. Marrou (1957: 26) habla de un “agonistische Lebensideal” esencial para el heleno.

⁶ Estas gestas se detallan en los libros III, VII y XX de la *Ilíada*. Cf. Jaeger (1962: 56)

⁷ Hesíodo, *Erga*, 24. Cf. Jaeger (1962: 73); Walcot (1970: 77). Un ejemplo en Homero es la competición propuesta por Odiseo a Eurímaco (*Odisea*, XVIII.366).

Homero (*Od.*, XIV.508), la poesía hesiódica cumple su función a través del ejemplo, del αἶψορ, convirtiendo y adaptando los valores de la *paideia* clásica a un modelo popular.

Frente a la novedad introducida por Hesíodo encontramos todavía dos figuras de imprescindible mención en relación al “varón perfecto”: Tirteo y Teognis. Tirteo, que escribe en la segunda mitad del s. VII a.C., destaca por haber sido exaltado por Platón en sus *Leyes* (II.660e) como modelo educativo. Es autor de varios cantos bélicos (Πολεμιζήπια) de los que se conservan únicamente unos pocos fragmentos pero que, ya en la antigüedad, le ganaron un destacable puesto junto a Homero (Noussia-Fantuzzi, 2010: 74-77). La *areté* defendida en las Πολεμιζήπια debe ser entendida en el contexto de las guerras mesénicas y el intenso sistema educativo-militar espartano establecido por Licurgo: la ἀγυγή o “dirección/guía”, calificada por Jaeger como una “bürgerlichen Arete” (Jaeger, 1962: 94). El “varón perfecto” es descrito por Tirteo como el “hombre bueno/perfecto” (ἀνδρ’ ἀγαθόν) que muere por la patria (fr. 10), capaz de soportar la sangrienta matanza del campo de batalla arremetiendo contra el enemigo (fr. 12). Conceptualmente, el ideal homérico se mantiene: un guerrero sólo es bueno si alcanza su excelencia, que es realizar aquello que su nombre denota conforme a su naturaleza. El guerrero, por tanto, sólo es tal si soporta la matanza y se enfrenta a su igual. Esta lección será inmediatamente retomada por Teognis.

Nacido la ciudad de Megara, de Teognis se conservan 1389 versos en dos libros: *Musa Paedica*, que contiene 159 versos de temática homosexual (Calame, 1992: 96, n. 21), y la *Theognidea*, versos paraenéticos dirigidos a su erómenos Cirno (Jaeger, 1962: 184) que pronto será ciudadano griego. Teognis escribe ahora en una época en la que la *areté* se encuentra en crisis. La aristocracia se mide en función de la acumulación de bienes y no a través de los ideales homéricos (vv. 699-700), por lo que el vulgo (κακόρ), hacinadas sus riquezas, está adquiriendo un *status* equiparable al del ἀγαθός mientras éste se hunde en la pobreza o se ve obligado a contraer matrimonio con mujeres del vulgo (vv. 1109-1112, 1117-1118). Para Teognis el “hombre vulgar” jamás podrá alcanzar ese estado moral aristocrático porque su naturaleza, su raza (γενός, vv. 183-193), le impide adquirir la educación y moderación propias del ἀγαθός (vv. 429-438, Cerri, 1968). La *areté* experimenta así un giro copernicano y abandona los excesos homéricos (vv. 885-890) para impregnarse del “buen orden” (εὐνομία) solónico propio del “de buena raza” (εὐγενής). Será precisamente en los simposios en donde el verdadero varón revele su nobilidad al no dejarse controlar por la bebida. La moderación, pues, junto a la justicia y el conocimiento ético, serán las tres cuestiones centrales que vertebrarán la concepción teognidea de la *areté* como desarrollo del hombre en cuanto hombre.

Concordando con Hesíodo, Teognis entiende la justicia como la expresión máxima de la *areté* que todo “varón perfecto” sigue y con la cual se constituye como “justo” (vv. 147-148). Siendo justo, se actuará con moderación y prudencia caminando “como yo, por el camino del medio” (v. 331), sin excesos y con circunspección (vv. 331, 614, 635; Porubjak, 2013). Atrás queda la inclemencia y el distanciamiento homérico. Con Teognis el poeta se convierte en modelo de mesura y conocimiento, en un pedagogo que no sólo canta la *areté* sino que la ejerce en primera persona: su misión es “buscar, iluminar y crear” con su *sofia* (vv. 769-772) y consagrarse como “varón perfecto”, guía de la ciudad:

A nadie similar a mí puedo, buscando, encontrar
que sea fiel compañero libre de arideses;
puesta a prueba como a fricción con el plomo
el oro, la huella de la preeminencia está sobre mí. (vv. 1164E-H)

La censura heraclítica al πολυμαθής clásico

Con Heráclito se inicia una corriente que arremeterá contra muchos aspectos de la *paideia* clásica, reformulándola y transformándola hasta culminar en las figuras de Platón y Aristóteles: el filósofo sustituye al poeta como educador de la *polis*. El enfrentamiento parece consciente: Heráclito acomete contra poetas y teógonos calificándolos de ignorantes por no representar el auténtico

co conocimiento. De Homero afirma que “merecía que lo expulsaran de los certámenes y que lo apalearan” junto al poeta Arquíloco⁸; Hesíodo y Pitágoras son atacados en sendas ocasiones, el primero por desconocer que día y noche son lo mismo (fr. 57) y el segundo por inventar “malas prácticas” (fr. 129); a ellos se unen Jenófanes y Hecateo, de quienes, a pesar de compartir cierto escepticismo hacia la tradición, Heráclito se desmarca⁹.

No obstante lo dicho, lo que el efesio critica aquí no es la tradición como realidad ontológica sino el modo en que ha sido construida por sus predecesores como una repetición acrítica de conocimiento acumulado (rapsodas) y no cuestionado que les permite extraer aquello que más conviene a su ἀλήθεια personal (Pitágoras, Jenófanes, Hecateo). Esta pretensión de conocimiento se cristaliza en el “polímata” (πολυμαθήρ), antítesis epistemológica del “varón perfecto”: “La polimatía no instruye sensatez (νοόν), pues se la habría enseñado a Hesíodo” (fr. 40), quien a pesar de ser “maestro de la mayoría [...] que sabe que mucho conoce”, “no discernía el día y la noche: pues son uno” (fr. 57). Heráclito establece tres momentos epistemológicos: ἐπίζημαι, relacionado con la *episteme*, que correspondería a la seguridad gnoseológica del vulgo; por encima se hallaría Hesíodo, quien simplemente “sabe” (οἶδα); por último se encuentra el discernimiento (γινώσκω; Nussbaum, 1972: 13-14), la percepción del principio oculto tras las diferencias aparentes del mundo percibido por los sentidos (fr. 18, 22, 123). Existe una conexión no aparente (fr. 54) entre todas las cosas que dimanan en última instancia de una ley divina (*logos*) que, frente a Teognis, no sólo es común a todos los hombres (fr. 113-114), sino que existe en el hombre como necesidad ontológica para alcanzar el autoconocimiento y pensar debidamente (fr. 116).

El problema radica, reconoce Heráclito, en que el vulgo no ejerce su capacidad cognitiva (θρονέυ) siguiendo lo que los sentidos nos muestran *realmente* a través de la experiencia (fr. 55), sino que se entretiene en sus propias opiniones (fr. 17) creando un conocimiento peculiar a ellos mismos (fr. 2), es decir, otorgando más importancia a la opinión particular que al saber general empírico. El ser humano sólo puede constituirse como tal, como sabio (fr. 41), cuando acepte que “moderarse es la más grande *areté* y conocimiento; actuar y hablar lo que es verdadero, percibiendo las cosas por su naturaleza” (fr. 112)¹⁰. La acumulación de conocimiento propia de poetas, teólogos, filósofos o historiadores resulta insuficiente sin atenerse a qué debe conocerse y a cómo debe adquirirse ese conocimiento (Leshner, 1983: 56). Una aproximación interesante a este proceso epistemológico en Heráclito y sus ambiciones pedagógicas ha sido planteado por Leon en su tesis doctoral (2007: 39 ss.), en donde, siguiendo al Nietzsche filólogo, identifica la figura del sabio con lo sabio (τὸ ζῶθον), de tal forma que, siendo lo sabio idéntico a, al mismo tiempo que diferente de, el Zeus que todo lo abarca (fr. 32), la idea heraclítica de “indagar en uno mismo” (fr. 101) remitiría al conocimiento del *logos* del alma a través del dios interior que, según el oráculo de Delfos, se halla en cada uno de nosotros (ἐνθεορ)¹¹.

Platón frente a la revolución pedagógica de la sofística

Si bien Heráclito fue el primero en desafiar las concepciones paidéuticas tradicionales, serán los sofistas los que sienten las bases definitivas del nuevo modelo pedagógico. Ya hemos tenido ocasión de comprobar en qué medida las vicisitudes sociales alteraron los matices de la *areté*. Heráclito, al presentarnos una visión positiva del conocimiento, se enfrenta a la creencia general de que sus límites circunscriben a los mortales al ámbito de lo sensible. El escepticismo de Parménides en su poema, así como las afirmaciones de los poetas trágicos¹², no volverán a cuestionarse hasta que Platón y Aristóteles vuelvan a defender que “debemos, en la medida de lo posible, immortalizarnos y hacer todo esfuerzo para vivir de acuerdo con lo más excelente que

⁸ Fr. 42 (traducción en Bernabé, 2008).

⁹ Kahn (1979: 97) vincula esta crítica a Hecateo, *FGrHist* 1 F1a.

¹⁰ Nuestra traducción. Considerado espúreo por algunos autores (Kahn, 1979: 310, n. 90).

¹¹ Cf. F. Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, § 9 (KSA 1, 835) y Gorgias, fr. 6, sobre la adquisición para uno mismo de la ἐνθεον...ἀρετήν.

¹² Eurípides, *Bacantes*, 395-397; Sófocles, *Traquinias*, 473.

hay en nosotros” (*Et.Nic.* 1177b 31-34). Y si bien los sofistas afirmarán que “lo primero, pienso, es para los hombres la *παίδεξις* (“proceso educativo”) [...] y que en el cuerpo joven se siembre un proceso educativo noble” (Antifón, fr. 60), el modo en que se lleve a cabo difiere *in toto* de la respuesta heraclíteica: el conocimiento no es posible, sólo caben opiniones.

La cambiante sociedad helena experimenta un tránsito entre el modo aristocrático de *paideia* y la necesidad de responder ante una nueva sociedad urbana. La educación era el “arte” (*ἔσθη*) de la aristocracia en la misma medida en que un agricultor ejercía su propio “arte” transmitiéndolo de padre a hijo. El hombre de la *polis* requiere un nuevo educador y los sofistas van a satisfacer esta exigencia con un “arte” político (Jaeger, 1962: 263-264). De todos estos profesores itinerantes que vendían sus servicios pronunciando locuaces discursos en grandes ciudades para atraer nuevos alumnos, nos interesa la figura de Gorgias, a cuya filosofía Sócrates responderá con su voto a la ignorancia.

Los dos fragmentos que de su *Sobre el no-ser* conservamos comienzan estableciendo la posición gnoseológica del sofista:

el primero es que nada existe; el segundo, que, aún en el caso de que algo exista, es inaprehensible para el hombre; y el tercero, que, aún cuando fuera aprehensible, no puede ser comunicado ni explicado a otros. (fr. 3)

Habiendo rechazado toda posibilidad de conocimiento y enseñanza, Gorgias establece que el único modo viable es la persuasión del orador: si bien sus palabras distorsionan irremediablemente la comprensión de la verdad produciendo una imagen imperfecta, la mente humana únicamente puede captar tales impresiones inferiores, es decir, permanecer en un estado perpetuo de opinión. Esta opinión, aunque inestable y fraudulenta, es el único procedimiento epistemológico viable. Es, en su estado natural, una droga que causa alucinaciones sobre la realidad, siendo función del educador imponerla adecuadamente como una medicina sobre la masa para dirigirla correctamente en lo que al orden de la *polis* se refiere.

La noción de que la “naturaleza gusta de ocultarse” es un *topos* común a todo pensador del período clásico¹³, pero el modo en que cada uno de ellos aborda el problema no podría ser más antitético. Platón en su *Timeo* (51e) acepta por igual la existencia de un conocimiento verdadero inamovible y de un sistema de creencias sujeto a la persuasión, pero frente a Gorgias, el ateniense no puede conformarse con la opinión. Platón desafía también la concepción clásica del conocimiento humano que representa Gorgias: “de la inteligencia sólo los dioses y un género muy pequeño de hombres” disfrutaban. El diálogo platónico se enfrenta así a la sofística rechazando las apariencias como entorno gnoseológico del verdadero educador de la *polis*. En su lugar, Sócrates asume la ignorancia como instrumento de estímulo para que el ciudadano se esmere en aumentar su acervo cultural (Gulley, 1968: 69)¹⁴ e instituye, a través de la voz que le proporciona su discípulo, su célebre división de los distintos ámbitos del conocimiento.

La denominada alegoría de la línea dividida concluye el libro sexto de la *República* y se sitúa exactamente entre la metáfora del sol (VI.507d-509c) y la alegoría de la caverna (VII.514a-520a). En ella Sócrates establece una jerarquía ontológico-epistemológica de los estados de la mente humana, dividiendo en dos segmentos de diferente proporción los grados de conocimiento: primeramente, el reino de lo conjetural (*ἡ δόξα*), que corresponde a la opinión y al mundo físico sensible (Crombie, 2013: 101; Guthrie, 2000: 489); a continuación, lo que es objeto del intelecto suprasensorial (*ἡ νοητόν*), lo inteligible, correspondiéndole el conocimiento (*ἐπιζήμημα*) o el entendimiento (*νόησις*, 533c7). A su vez, cada uno de estos reinos se subdivide según su claridad y verdad (511e4) siguiendo una proporción epistemológica: (1) imaginación/conjetura (*εἰκαζία*), el grado más básico y defectuoso en el que se encuadran las sombras y reflejos de los objetos sensibles, definido como la incapacidad de discernir entre el objeto y la imagen del mis-

¹³ Heráclito, fr. 123; Demócrito, fr. 117; Platón, *Timeo*, 51e.

¹⁴ La presunción de ignorancia socrática es irónica, pues el conocimiento moral se acepta en *Apología*, 29b y *Gorgias* 486e (Vlastos, 1985).

mo; (2) creencia/confianza (πίστις), “el estado de mente del iletrado que cree en discursos orales sin ser capaz de dar razones para su creencia” (Dodds, 1965: 120) sobre los objetos sensibles cuyas sombras se proyectaban en la imaginación; (3) pensamiento/conocimiento abstracto (διάνοια), cuyo objeto es la ciencia teórica de la matemática y la geometría; y (4) entendimiento (νόησις) o conocimiento (ἐπιζήμιον, 533c7), cuyo objeto es la divinidad, lo que la razón aprehende por sí misma gracias a su habilidad para la dialéctica (511b).

Si bien estas formas de saber no se corresponden *vis-a-vis* con los niveles ontológicos de la metafísica platónica (Mariño et al., 2008: 79), puede afirmarse que Platón sitúa la ciencia empírica, basada en nuestros defectuosos sentidos, en el reino de la “creencia”, de lo probable (*Tim.* 30b), frente a la ciencia teórica matemática, que pertenece a la *dianoia*. Esto último es así porque los que estudian estas ciencias hacen uso de formas geométricas o numéricas visibles a pesar de no estar interesados en lo sensible (510d5). Al no contar en su tiempo con los instrumentos de verificación moderna, Platón no puede sino humildemente situar la ciencia en un reino intermedio como preámbulo al modelo más perfecto de sabiduría: la filosofía. A este respecto, Aristóteles se desmarcará de su maestro desplazando estos principios matemáticos al reino la *nóesis*: son inmutables, axiomáticos y por ende obvios en sí mismos (*Metaf.*, 1051b31-1052a).

Paideia, polimatía y opinión en las escuelas escéptica y estoica

En último lugar nos referiremos a las concepciones que sobre *paideia* y *polimatía* mantuvieron Demócrito, su discípulo Anaxarco¹⁵ y los estoicos Aristón de Quíos y Hérido de Cartago, ambos seguidores de Zenón. Demócrito ha sido presentado ocasionalmente como un escéptico radical cuya filosofía constituiría una metafísica de la sofística contra la que Platón reacciona. Esta idea parte de una lectura literal del fr. 117, en donde el abderita afirma que “en realidad nada sabemos, pues la verdad se halla en lo profundo”, sentencia que tiene su paralelo en el fragmento 123 de Heráclito. No obstante, para entender en qué consiste exactamente este escepticismo es necesario enfrentarse a los fragmentos epistemológicos conservados.

De forma similar a Gorgias, el conocimiento es una medicina que cura el alma de los excesos de las pasiones (fr. 31). El proceso gnoseológico está íntimamente ligado a su teoría materialista de la concepción del mundo, como evidencia un fragmento conservado en Sexto Empírico (VII.135-139), quien nos informa de la creencia del abderita de que los átomos constituyen la verdad, frente a las apariencias percibidas por los sentidos según la opinión. A ésta la denomina “sombria”, frente al conocimiento “genuino”: las características diferenciales captadas por los sentidos son una convención artificial fruto de la agrupación de los átomos, que en sí mismos carecen de ellas. Esta percepción es fenoménica (Reinhardt, 1959: 82-88) pero real, pues los objetos están constituidos por átomos y no forman parte de un mundo secundario: constituyen la representación de una realidad que sólo puede ser alcanzada a través de un proceso de inferencia.

Este escepticismo suave es, como ha señalado Curd (2001: 116), una particularidad propia del pueblo heleno: lo encontramos en el aire de Anaxímenes (fr. 1-2) o en los elementos de Empédocles (fr. 8). El conocimiento no es sencillo pero sí accesible, como en Heráclito, a través de la razón (fr. 64), y así criticará Demócrito al *polimata*: “debe ejercerse la *polinoia*, no la *polimatía*” (fr. 65). *Polinoia* (πολινοίη) es un *hapax legomenon* que forma parte del vocabulario técnico del abderita y debe entenderse a la luz del fragmento inmediatamente precedente, en el que Demócrito acusa a los *polímatas* de carecer de razón. La educación no depende de la acumulación de *máthesis* sino de la administración correcta de la *nóesis* en la juventud y en el correcto tipo de ser humano: “Sin duda hay una perspicacia de los jóvenes y una no-perspicacia de los ancianos: pues el tiempo no enseña a pensar, sino la oportuna crianza y naturaleza” (fr. 183). Demócrito recupera así la *paideia* como educación del joven (παῖς) que está dispuesto *por naturaleza* a ella y que a través del esfuerzo físico-espiritual (Vlastos, 1993: 344, n. 84) alcanza a realizar “bellas empresas” (fr. 178, 182). Esta idea evoca la concepción teogónica y su rechazo a

¹⁵ Situamos a Demócrito como escéptico antes por comodidad expositiva que por convicción. Curd (2001) realizó un excelente trabajo demostrando, frente a Kirk y Raven, que no fue el adalid del escepticismo radical de sus sucesores.

las clases adineradas, reivindicando una aristocracia de sangre antes que acaudalada. No en vano Demócrito arremeterá contra esos “ricos ignorantes” (fr. 185), defenderá la justicia como “la ocupación del pensar” (fr. 193) y la prudencia como ejemplo para la juventud (fr. 208).

Un escepticismo más radical defenderá Anaxarco, quien desde postulados atomistas afirmará que lo percibido por los sentidos es un escenario onírico pintado (Warren, 2002: 75, n. 9). Para que la razón no sea obstaculizada por las pasiones hay que buscar un criterio interior que libere al educando (fr. 58) de la esclavitud de la “opinión vacía” (fr. A3). Anaxarco sostiene que la *polimatía* no es necesariamente perjudicial (fr. 1) sino que, ejercida sin moderación y sin la razón como guía, el conocimiento apropiado es inalcanzable (fr. 2).

Finalmente, dos estoicos heterodoxos, los “indiferentistas” (Brunschwig, 1999: 241), nos interesan por su visión de la condición de sabio y el propósito de la existencia humana: Aristón (fl. 260 a.C.) y su contemporáneo Hérilo. Del primero conserva Diógenes un lacónico aforismo: “el sabio está libre de opiniones (ἄδόξαζον)” (fr. 347), en clara referencia a Platón (*Fedón*, 84a), para quien las Ideas son consideradas alimento “inopinable” del alma. El sabio debe aspirar a tener un conocimiento del mundo tal que sea capaz de alcanzar a visualizar la estructura interna de la materia y sus principios conductores. Pero la cuestión epistemológica adquiere relevancia en relación con las posibilidades de adquisición de conocimiento moral, a las que Aristón opone un antiprescriptivismo radical: el carácter general de los preceptos morales impide su aplicación *ad singula*, pues cada situación es irreductible a sí misma requiriendo su propio precepto “kairórico”, contextual (fr. 261, 359). Por ello, será el juicio adecuado vicisitudinario y no el aprendizaje preceptual lo que constituya un “conocimiento moral”: “[el sabio] sabe *qué debe hacer* en cada caso y puede aportar razones para sus acciones” de forma tanto natural (impulsiva) como racional (Porter, 2000: 181-182).

Hérilo parece haber compartido con Aristón esta visión escéptica del conocimiento moral (Cic., *de Officiis*, I.6). Nos, dice, además Cicerón que eran para él conocimiento y ciencia los fines mayores de la vida humana (fr. 413), situándose por encima de la virtud como condición *sine qua non* para ella: sin conocimiento del cosmos es imposible realizar acciones racionales y, por tanto, virtuosas (Zeller, 1870: 57-58). De forma similar a Aristón, Hérilo establece dos fines diferentes en el hombre según su especie: al sabio le corresponde el “fin” propiamente dicho, idéntico al conocimiento, mientras al ignorante el “fin subordinado” (fr. 411), que según un pasaje de Estobeo sería “sin *logos*”, cercano al estado de un ser irracional (*Ecl.*, II.47.12-14), opuesto al conocimiento que situaría al hombre en comunión con la divinidad: “Sobre la comunión entre los dioses y las almas surgió cierta disputa [sobre qué la hacía posible] ... según Hérilo, el conocimiento” (fr. 420).

A pesar del rechazo a la forma más radical de *paideia* homérica, fundamentalmente guerra, los neoplatónicos posteriores no pudieron evitar recurrir al poeta jonio para comprender a Platón y su escuela en su debido contexto heleno. La educación, a pesar de las diversas aportaciones de los pensadores del período clásico, “estuvo basada siempre en el estudio exhaustivo de Homero y los demás poetas griegos”. La integración del joven neófito en la sociedad civil a través de la lectura de textos clásicos y, especialmente, de Homero sobrevivió al propio Sócrates, como atestigua Jenófanes (*Banquete*, III.5.6). Ni siquiera el platonismo consiguió cambiar este hecho, como bien señala Jaeger:

La filosofía permaneció encerrada tras los muros de las escuelas filosóficas. Las personas comunes y corrientes no se vieron afectadas por ella. Así, pues, el tipo literario de educación superior [homérica] permaneció intacto aun después de la época de Platón. (Jaeger, 1965: 111, n. 19)

Cultura y educación en la China clásica

La China del periodo anterior a Confucio (551-479 a.C.), si bien no contó con una figura equiparable a Homero que cantase gestas heroicas como preparación para la ciudadanía, sí poseyó, sin

embargo, una tradición oral y heroica (*Lunyu* 19.22/56/3-5)¹⁶ de carácter paraenético que se remonta al s. X a.C. (Shaughnessy, 1997: 221). Los restos de estas prácticas perduraron a través de numerosos textos transmitidos que, en la misma época en que Heráclito reflexionaba sobre el *logos*, fueron presumiblemente recopilados y editados por Confucio: el *Clásico de Rituales (Liji)* y el *Clásico de Poesía*, a los cuales se sumaban el *Clásico de Cambios*, de *Historia*, los *Anales de Primavera y Otoño* y el desaparecido *Clásico de Música*.

El principio central alrededor del cual confluye esta filosofía es el *li*, concepto íntimamente ligado a la ética confuciana, traducido como “ritualidad” o “costumbres”, aquello performativamente apropiado, irreductible a un determinado entorno cultural que conforma un patrón detallado de esa “gran ceremonia que es el encuentro social, la vida humana” (Fingarette, 1972: 20). Los textos propiamente filosóficos, como las *Analectas (Lunyu)* de Confucio, son mudos en lo que a una definición de *li* respecta (3.15/6/1, 3.22/6/22-23), pero a partir de las referencias al “conocimiento de los ritos” (*zhili*) dispersas en otros escritos podemos reconstruir su papel y en qué medida intervenían en el proceso educativo.

Así, el *Liji* afirma que “de lo que a las gentes les permite prosperar, los rituales son lo más importante”, pues sin ellos “no habría con qué regular los servicios a los espíritus”, “discriminar las posiciones de soberano y súbdito” o “separar el afecto entre hombres y mujeres” (28.1/135/4-6). Definen, pues, cómo deben consumarse los distintos roles (3.61/17/12-13) y cómo debemos comportarnos para separarnos de las bestias (1.6/1/18-19), evitando comportamientos “caóticos” (*Xunzi* 23/114/21-23). Los *li* son también relativos al entorno cultural (*Liji* 10.3/64/23-27), no existiendo unas normas de conducta que puedan aplicarse prescriptivamente a todo el conjunto de sociedades pero conservando un sustrato común que permite su desarrollo: “para que los estados perezcan, las familias sucumban y las personas fallezcan, es necesario eliminar primero sus ritos” (9.34/63/22).

Todo este constructo cultural, creado por los antiguos sabios para sacar al hombre de su estado animal y convertirlo en un ente social, organizado y capaz de acumular y transmitir su conocimiento, recaía sobre el “hombre ejemplar” o *junzi* (18.1/96/14), ideal de hombre perfecto confuciano –antiguamente este nombre se habría referido al linaje aristocrático (Chin, 2007: 35)– cuya función era enseñar a las gentes según su capacidad (28.1/135/6, 18.7/97/15) para que ocupasen, como en Grecia, su función dentro de la sociedad, completando o corrigiendo aquello que por naturaleza eran (*Xunzi* 2/8/1-5).

Estos *li*, no obstante, no eran algo estático, un *consensus gentium* al que someter al individuo, como atestiguan numerosos pasajes en los que Confucio acepta o rechaza normas establecidas (*Lunyu* 2.23/4/18-19, 3.14/5/30, 17.18/49/23, 9.3/20/10-11). Los rituales se discutían en escuelas al estilo académico griego (Creel, 1960: 23, 78-79), estableciéndose una relación personal maestro-estudiantes semejante a la reflejada en la *Carta Séptima* de Platón (340b-341c)¹⁷. Numerosos pasajes evidencian que la educación era vista como una *techné* por los antiguos chinos. Así, el *Liji* compara al estudiante con un leñador (18.9/97/25-28) y un jade no pulido (18.2/96/16), metáfora que recupera Confucio (*Lunyu* 19.7/54/20). Como ha resaltado Thompson (2007: 332), “los confucianos otorgaban idéntico énfasis a lo performativo, a lo pragmático”.

Numerosos textos resaltan la importancia del estudio en general y del estudio de los *li* en particular. El *Liji* repite en varias ocasiones como “los antiguos reyes establecieron estados y gobernaron pueblos anteponiendo la educación” y como los hombres sin educación son como un jade en bruto con el que nada útil puede hacerse (18.2/96/16). Si bien la “moderación” es uno de los pilares del confucianismo, como atestigua la conocida *Doctrina del Medio (Zhongyong)*, no parece haber existido moderación en la enseñanza ni una crítica a la acumulación exagerada de conocimientos, tal vez porque, hasta la dinastía Han, el número de textos y el acceso a los mismos era limitado en compa-

¹⁶ Los textos clásicos chinos se citan según su referencia en la edición canónica de Lau (1992-2002).

¹⁷ Cabe destacar la importancia de la música en la educación platónica (*República* III.400a, IV.424c) y confuciana (*Lunyu* 3.3/4/29, 8.8/18/30)

ración con Grecia¹⁸. Al contrario, es costumbre hablar de “estudiar amplia” (32.19/145/22) y compulsivamente, “como si el estudio no pudiese alcanzarse” (*Lunyu* 8.17/19/18).

En última instancia los *li* no eran sino una réplica del orden superior reflejado en la tierra, denominado Gran *Dao* o simplemente *dao* (*Liji* 9.1/59/27-28). La idea de este principio oculto tras la realidad se fue consolidando hasta convertirse en el tegumento del daoísmo. Aunque difícil su adquisición para el hombre ordinario –ya en plena dinastía Han y en réplica al cada vez más supersticioso daoísmo, Wang Chong afirmaría que nadie lo había alcanzado (*Lunheng* 24/99/20)–, el hombre superior debe establecerse como objetivo central estudiar el *dao* (*Lunyu* 15.32/44/9) y enseñarlo al pueblo, fijar sus intenciones en aquél (7.6/15/3) y no dejarse persuadir por fantasías discursivas (13.25/36/18-19).

La “rectificación de los nombres” y el concepto de verdad

Antes de continuar con los planteamientos pedagógicos confucianos resulta imperativo conocer algunas de las controversias con las que los sofistas chinos sacudieron los cimientos de la educación tradicional, así como la respuesta confuciana. Xunzi (312-230 a.C.) relata cómo estas figuras prosperaban ya en sus días, “sin seguir a los reyes antiguos, sin afirmar rituales y justicia, deleitándose en extraños discursos, jugando con insólitas palabras [...] para engañar a las masas ignorantes” (6/22/4-6). De ellos destacan dos personajes contemporáneos a Confucio: Deng Xi, que ejercía su labor en el estado de Zheng, y Shaozheng Mao, condenado a muerte por el mismo Confucio (28/138/17-24)¹⁹. El primero de ellos es especialmente interesante por ser Zheng un estado que Confucio criticaba de forma habitual (15.11/42/27, 17.18/49/23). De Deng Xi se nos dice que “hacia lo falso verdadero, lo verdadero falso, no teniendo [estos] medida alguna” (*Lüshi Chunqiu* 18.4/112/28). Contra estas ideas Confucio habría introducido la “rectificación de los nombres” o *zhengming* (Hansen, 1992: 65), cuyo *locus classicus* es el siguiente pasaje:

Si los nombres no se rectifican, las palabras no se respetarán; si no se respetan, los asuntos no se completarán; si no se completan, rituales y música no florecerán; si no florecen, las sanciones y los castigos no serán coherentes; si no son coherentes, el pueblo no tendrá en dónde poner manos y pies. Así, el hombre superior, al nombrar, necesita que puedan comunicarse, al comunicarse que puedan usarse. El hombre superior, en sus palabras, no descuida nada. (13.3/33/31-13.3/34/3)

La idea central de este pasaje es similar al planteamiento del *Crátilo* platónico (Yu, 2002): los nombres deben ajustarse a los objetos referenciados para evitar hacer de los discursos inútiles juegos de palabras propios de sofistas. Pero el correcto gobierno también requiere que la función desempeñada por el gobernante sea coherente con el nombre que recibe, de tal forma que si no la ejerce correctamente no puede ser considerado como tal. En la filosofía posterior, y en especial con Xunzi primero y Xu Gan (170-217) después, la teoría de la “rectificación de los nombres” adquiere relevancia frente a los conceptos de “actualidad” (*shi*) y “nombre”. Hasta Xu Gan la filosofía china se va a caracterizar, superficialmente, por un prescriptivismo nominal (Makeham, 1992: 7), considerando que los nombres poseen una fuerza performativa que determina la realidad, no porque la alteren, sino porque ésta sólo es aprehensible a través del entendimiento.

Bien sea por la cada vez más creciente admiración hacia todo relativismo epistemológico que parece recorrer los estudios interculturales, bien por una lectura incompleta de las fuentes tomando como base el pragmatismo inmanentista y anti-metafísico de John Dewey, numerosos autores han cuestionado la posibilidad de una aletología y, por ende, de una epistemología china, intentando imponer sobre ésta una visión no trascendentalista de la conciencia. Así, parafraseando a Hall y Ames (1987: 57), Lenk afirma que “el conocimiento y su representación lingüística

¹⁸ Hay que esperar al escéptico confuciano Wang Chong y su *Lunheng* (80 d.C.) para una crítica a los “libros falsos” (16/45/1-16/54/9).

¹⁹ Sobre estos personajes véase Chin (2007: 203) y Lu (1998: 133).

no pueden identificar cosas independientes [...] sino estructurar la realidad a través de formas representacionales [...] interpretativamente impregnadas”, de tal forma que “los significados no pueden existir [...] independientemente de los procesos conceptuales” más allá del nivel cognitivo (1993: 5). El resultado de esta afirmación es:

1. “la filosofía china es pragmática, no busca el conocimiento por el bien del conocimiento” (Harbsmeier, 1993: 14);
2. “frente a los griegos, los chinos [...] no mostraron ningún interés por identificar un sustrato permanente de realidad” (Geaney, 2002: 9).

Ambas conclusiones pueden ser fácilmente refutadas ateniéndonos a los textos: “Los que antiguamente estudiaban lo hacían para sí mismos, los que ahora estudian lo hacen para otros” (14.24/39/17), nos dice Confucio escribiendo contra el utilitarismo de los eruditos de su tiempo. Igualmente, ese supuesto sustrato de realidad trascendente con que comparar nuestro conocimiento remite a una dicotomía platónica. El confucianismo se halla más próximo al planteamiento de Demócrito: la realidad, aún estando oculta (*Fayan* 5/12/1-2), no deja de ser completamente *material*. La idea contra la que se compara la realidad percibida es la realidad en sí, por lo que los nombres deben ser rectificadlos para adecuarlos a sus “actualidades”, pues son el único medio para conocer el mundo²⁰.

Varios pasajes demostrarán cuán relevante era el concepto de “verdad” en la filosofía china. Zhuangzi, al anunciar los defectos humanos, afirma que “concertar [con otros] al hablar, es adular; hablar sin seleccionar lo cierto y falso, es lisonjear; [...] con estos] el hombre ejemplar no se aviene, el gobernante sabio no los emplea” (31/93/18-20). Mencio, por su parte, define el conocimiento sobre la misma dicotomía cierto-falso: “La sabiduría germina en un corazón que discrimine lo cierto y falso” (3.6/18/9). Finalmente, Yangzi afirmaba a principios de nuestra era que si “al practicar lo falso se vence lo verdadero, ¡cuánto más al practicar lo verdadero se vencerá lo falso! ¡Ay! ¡El estudiando debe examinar la verdad!”. “¿Cómo conocer lo verdadero y practicar-lo?”, se pregunta el filósofo: “Observando al sabio, conociendo la insignificancia de los dichos de la multitud” (*Fayan* 1/2/4-5).

Como ha mostrado Fraser (2011), los filósofos chinos aceptaban también la existencia de errores perceptivos, pero nunca imputaron estos a un defecto de los sentidos sino a sucesos externos que causaban confusión en el observador. De esto se sigue inequívocamente que debe existir una realidad exterior que se percibe, aprehende y, finalmente, comprende, pues de lo contrario no habría necesidad de una dicotomía entre errores perceptivos y lo percibido. La distinción entre lo real y falso se hace incluso más clara desde las críticas de Wang Chong a la superstición: este filósofo habla del *Dao* fraudulento (24/93/22 ss.), de la invención y transmisión de falsedades (23/99/17-18) y de como frente al concepto de “falsedad” (*xu*), definido como “carencia de actualidad” (23/96/4-5) de un objeto, se opone la realidad (*ran*): “Los que se deleitan en el *Dao* y estudian la inmortalidad, todos la toman por real. Pero ésta es una historia falsa” (23/95/6-8).

Entre lo real y falso Wang Chong distingue una tercera esfera: lo confiable (*kexin*). Así, hablando de Xiang Mandu, un inmortal que habría ascendido temporalmente a los cielos, Wang Chong sentencia:

[L]o que puede ascender posee alas con las que ascender y regresar conservándolas. Si viésemos que el cuerpo de Mandu tiene alas, se podría confiar en sus palabras; pero como su cuerpo no tiene, sus palabras son falsas y absurdas. (23/98/8-9)

Lo opinable, esos “insignificantes dichos de la multitud” de Yangzi, fue un ámbito discutido en la filosofía china. Confucio afirma, como Aristón, que conocimiento es aceptar los propios límites sin juzgar o mantener opiniones: “tomar lo que se sabe como conocido, tomar lo que no se sabe como desconocido, esto es conocimiento” (2.17/4/1). La importancia de la distinción

²⁰ La ciencia moderna también compara sus hipótesis con la realidad sin necesidad de remitir a lo trascendente. Véase la crítica de Roetz (1993) a Hansen.

entre conocimiento y opinión no se limita al terreno filosófico. Hanfei (280-233 a.C.) critica como las masas relativizan el valor de las palabras:

Si se escucha sin examinar no se podrá supervisar a los súbditos, si se habla sin analizarlos, los discursos falaces llegarán a los superiores. Las palabras son tales que muchos las creen, si algo no real es dicho por diez personas, se dudará, por cien, se tomará por real, por mil no se podrá distinguir. (48/144/11-12)

Confucio es incluso más rotundo todavía en lo que respecta al estudio de la política, aconsejando “escuchar mucho y eliminar las dudas” (*Lunyu* 2.18/4/3), pues el hombre ejemplar “ante la duda piensa en preguntar” (16.10/46/24), mientras otro texto recuerda que “los asuntos dudosos no tienen sustancia” (*Liji* 1.3/1/8), que “un sólo ángulo [del *Dao*] no basta para sacar conclusiones” (*Xunzi* 21/103/11-12).

Mayéutica frente a heurística en Xunzi y Zhu Xi

El descubrimiento en 1993 de diversos manuscritos en Hubei permitió recuperar un texto inestimable para comprender el pensamiento confuciano: el *Wuxing*, atribuido al nieto de Confucio y educador de Mencio, Zisi. Se trata de un texto esotérico de difícil interpretación, probablemente basado en uno más antiguo sobre “la relación entre conocimiento y sagacidad” (Csikszentmihályi, 2004: 65), virtud ésta consistente, según la obra, en la adquisición de una sabiduría introspectiva (mayéutica). La idea general del *Wuxing* es que esta sagacidad es el resultado de la amplia autoreflexión del filósofo a través de su mente, controlando con ella lo percibido por los sentidos (22.1)²¹ para así discriminar los diversos *dao* de la realidad (20.2) y alcanzar el *Dao* del “hombre superior” (6.2-3). Los sentidos son “sirvientes” de la mente –compárese con Teognis, 1163-1164–, una concepción epistemológica que el *Wuxing* comparte con textos posteriores. Xunzi, por ejemplo, denomina a la mente “señor celeste”, por gobernar sobre los “administradores celestes”, esto es, los cinco sentidos (*Xunzi* 17/80/10), mientras Yangzi afirma que “el estudio es con lo que se cultiva la naturaleza” y los sentidos “constituyen la naturaleza que por el estudio se rectifica y sin él se desvía” (*Fayan* 1/1/26).

La importancia de esta discriminación del *Dao* reaparece en Xunzi, que a pesar de criticar la teoría contenida en el *Wuxing* (6/22/8-11), comparte con él numerosos aspectos epistemológicos. En este texto la discriminación del *Dao* forma parte de una teoría política vinculada a las penalizaciones judiciales, las mismas de las que hablaba Confucio en relación con la necesidad de rectificar los nombres (13.3/34/2). Xunzi reconoce igualmente una disparidad en la realidad: “diferentes formas centrífugas a la mente se comunican, diferentes objetos, con nombre y actualidad, oscuramente entrelazados”. Frente a esta oscuridad, “el sabio realiza distinciones con las que hacer que los nombres señalen sus actualidades” a través de la “verificación de la mente” (22/108/12-22/109/3), consistente en reconocer con los sentidos aquello que entre en contacto con ellos según su tipo (sonido en los oídos, vista en los ojos) y examinándolo introspectivamente:

El sabio conoce los problemas del arte mental, ve las calamidades de la obstrucción intelectual, por lo que, sin deseos, aversiones, premisas, conclusiones, acercamiento, distanciamiento, profundidad, superficialidad, antigüedad, contemporaneidad, dispone las cosas correspondiéndose a su balance. [...] ¿Qué es el balance? El *Dao*. [...] ¿Con qué se conoce el *Dao*? Con la mente. ¿Cómo conoce la mente? Vacíandose, alcanzando unicidad y tranquilidad. (21/103/16-26)

Esta tendencia a la introspección experimentará un giro copernicano cuando, durante la dinastía Song (960-1279), el confucianismo tempranomedieval reaccione contra el creciente esoterismo creando un sistema racional con el que explicar la realidad. Zhu Xi (1130-1200) es indu-

²¹ Las referencias al *Wuxing* se encuentran en Csikszentmihályi (2004).

dablemente la figura más notable del período. Si bien sutilmente influenciado por algunos aspectos del budismo (Ernest, 1936: 111), Zhu Xi desarrolla un sistema organizado alrededor de la idea de una realidad racional cuyo conocimiento cualitativo proporciona al que lo obtiene el más alto logro de la filosofía, la sabiduría (Okada, 1986: 199-200): “Lo importante en el conocimiento no es la cantidad, sino examinar cuidadosamente lo que se sabe” (Harbsmeier, 1993: 18).

Si bien la realidad, denominada *Li* (“principio”), se oculta tras múltiples manifestaciones, al igual que una luna reflejándose en múltiples ríos (Huang, 1999: 134), los patrones de esta realidad pueden ser aprehendidos a través de la claridad y la técnica, con las que el observador “crea respuestas adaptativas a situaciones cambiantes complejas” (Thompson, 2007: 330). En el terreno moral esto constituye una armonización del observador/agente con la realidad, de tal forma que éste sabe cómo responder adecuadamente a nuevas situaciones gnoseológicas o éticas. Pero lejos de hacer de este ejemplarismo pedagógico-educativo un particularismo semejante al de Xunzi, Zhu Xi criticará el misticismo de su época, en el que la mente era la única guía del conocimiento: “El egoísmo del hombre ordinario, la introspección del budista, son el mismo egoísmo”, nos dice Zhu Xi, “alcanzar el *Dao* a través de la Meditación [...] es incorrecto” pues si los budistas lo alcanzasen realmente “¿por qué deberían actuar de forma contraria y confusa, apartándose y destruyéndolas, oscureciendo sus mentes y perdiendo el conocimiento de sí mismos?” (Ernest, 1936: 118). Para Zhu Xi el conocimiento introspectivo no sólo es insuficiente, sino defectuoso, pues lleva al hombre a un estado egoísta equiparable a la opinión o la ignorancia. Siguiendo a Mencio, el filósofo neo-confuciano afirma que el ejercicio de la mente tan sólo proporciona un discernimiento previo del *Li* mental necesario para saber cómo conocer las cosas y extender nuestro conocimiento (Huang, 2008: 130), pero no el conocimiento en sí mismo, que sólo puede ser percibido por los sentidos.

Conclusión

Tras casi seis decenios las consideraciones expuestas en el ensayo de Arendt son más actuales que nunca. En el terreno educativo las humanidades han perdido terreno y los estudios clásicos, en especial el aprendizaje de lenguas clásicas, son poco más que una ampulosidad arrastrada de la cual hay que liberarse para acceder al mundo moderno. Así lo demuestran las reformas educativas en secundaria en Occidente²². Pero dejando de lado el efecto estético que en sí mismo produce la lectura en griego o latín, ese “conocimiento muerto” de la pedagogía moderna constituye no sólo la base estructural de nuestras lenguas y un excelente vehículo para su adquisición, sino que es el cimiento de todas las ramas de la educación actual, desde el lenguaje científico o jurídico hasta la historia política del pasado, que siempre gusta en repetirse, o la interpretación de dos milenios de arte y literatura. Todavía más importante, conocer la lengua que está en el origen de la nuestra mejora vocabulario, expresión y redacción, y su intrínseca complejidad obliga al desarrollo de un pensamiento más complejo, racional y crítico con la realidad, creándose así una relación de deferencia hacia la tradición recibida.

La autoridad del texto y del maestro en las tradiciones griega y confuciana es, como en la escolástica, condición *sine qua non* para la educación: la existencia de una figura versada en un saber que debe transmitir a sus educandos. En la actual sociedad del conocimiento la acumulación masiva y acrítica de información ha convertido a educadores y discípulos en polímatas aquejados de margitismo, ese antihéroe homérico que conocía muchas obras, pero las sabía todas mal (*IEG* 2.69-76). A su vez, esta situación de confusión masiva, al emanciparse de la autoridad del *magister*, ha hecho de la opinión el más alto grado de conocimiento, otorgándole a la misma más derechos que a los propios seres humanos.

²² Y la incapacidad docente de pronunciar un discurso filosóficamente relevante con el que defender la educación tradicional, como evidencia la presentación “En defensa de la Filosofía a Secundaria”, celebrada en el Ateneo de Barcelona el 14 abril de 2012, en la que ni el decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, Dr. Norbert Bilbeny, ni el presidente de la Sociedad Catalana de Filosofía, Dr. Ignaci Roviró alcanzaron a argumentar en favor de la filosofía.

Frente a este avispero de nuevos sofistas y polímatas consumidos por su propia *hbris*, los antiguos nos recuerdan que existe un conocimiento efectivo de la realidad y que el sabio no debe limitarse a las opiniones ni a la *máthesis* acumulativa, sino al saber mismo, a la *dianoia*. Los alumnos no son, pues, como se pretende desde la moderna pedagogía, esclavos oprimidos por el profesorado, sino esclavos de la opinión que, como en la caverna platónica, les impide ver la realidad y, por ende, disfrutar de su libertad y de su capacidad de realización, lo que en términos arendtianos se traduciría en una falta de respeto hacia sí mismos, hacia su condición de seres humanos y, finalmente, hacia el mundo. La banalización de la realidad conduce en última instancia a la relativización de la existencia y del valor del mundo, que deja de ser apreciado y, por tanto, no requiere ser preservado. Es por ello que tanto la *paideia* como su equivalente confuciano, el “conocimiento de los ritos”, no buscan sino educar a los jóvenes para su incorporación a la *polis*, para proteger el mundo (ordenado, razonado) del apasionado infante (Arendt, 1996: 198) y hacer de ellos, como pedía Cicerón, hombres “dignos de sus antepasados” (*Sestio*, 9.21).

En su tercera consideración intempestiva, “Schopenhauer como educador”, Nietzsche defiende que el verdadero educador es aquél que descubre el más alto potencial del individuo, permitiéndole en su madurez liberarse por fin de la servidumbre hacia su maestro. En *El viajero y su sombra* continúa esta reflexión:

Cuando, después de mucho tiempo, hemos sido educados según las opiniones del mundo, acabamos un día por descubriarnos a nosotros mismos: entonces comienza la tarea del pensador; entonces es el momento de pedir su ayuda, no como educador, sino como alguien que se ha educado a sí mismo y tiene experiencia. (Nietzsche, 1999: § 267)

Agradecimientos

El autor desea expresar su agradecimiento al personal de la Biblioteca de la Universidad de Hong Kong, en especial a Vivian So, por su asistencia en la localización de algunos documentos.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península.
- Bernabé, A. (2008). *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza.
- Brunschwig, J. (1999). "Introduction: the beginnings of Hellenistic epistemology". En K. Algra et al. (eds.), *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy* (pp. 229-259, Ch. 1), Cambridge: University Press.
- Calame, C. (1992). *The Poetics of Eros in Ancient Greece*. Princeton: University Press.
- Cerri, G. (1969). "La terminología sociopolítica di Teognide: 1. L'opposizione semantica tra ἀγαθόν-ἔξθλόν e κακόν-δειλόν". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 6, 7-32.
- Chin, A. (2007). *El Auténtico Confucio*. Barcelona: Península.
- Creel, H. G. (1960). *Confucius and the Chinese Way*. Nueva York: Harper.
- Crombie, I. M. (2013³). *An Examination of Plato's Doctrines. II. Plato on Knowledge and Reality*. Nueva York: Routledge.
- Csikszentmihályi, M. (2004). *Material Virtue*. Boston: Brill.
- Curd, P. (2001). "Why Democritus Was Not a Skeptic". En A. Preus (ed.), *Before Plato* (pp. 149-169, Ch. 8), Albany: SUNY.
- Dodds, E. R. (1960). *Los Griegos y lo Irracional*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1965). *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*. Cambridge: University Press.
- Ernest, W. (1936). "Chu Hsi's Theory of Knowledge". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 1, 109-127.
- Fraser, C. (2011). "Knowledge and Error in Early Chinese Thought". *Dao* 10/2, 127-148.
- Gaos, A. (ed.) (2000). *Aulo Gelio. Noches Áticas. Volumen I*. México: UNAM.
- Geaney, L. (2002). *On the Epistemology of the Senses in Early Chinese Thought*. Hawai'i: University Press.
- Gulley, N. (1968). *The Philosophy of Socrates*. Londres: Macmillan.
- Guthrie, W. K. C. (2000). *A History of Greek Philosophy. IV. Plato: The Man and His Dialogues: Earlier Period*. Cambridge: University Press.
- Hall, D. L. y Ames, R. T. (1987). *Thinking Through Confucius*. Albany: SUNY.
- Hansen, C. (1992). *A Daoist Theory of Chinese Thought*. Oxford: University Press.
- Harbsmeier, C. (1993). "Conceptions of Knowledge in Ancient China". En H. Lenk y G. Paul (eds.), *Epistemological Issues in Classical Chinese Philosophy* (pp. 11-30, Ch. 1), Albany: SUNY.
- Huang, S. (1999). *Essentials of Neo-Confucianism*. Westport: Greenwood.
- Huang, C. (2008). "Nakai Riken's Interpretation of Mencius". En C. Huang et al. (eds.), *The Book of Mencius and its Reception in China and Beyond* (pp. 117-145, Ch. 7), Göttingen: Harrassowitz.
- Jaeger, W. (1962). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.
- (1965). *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México: FCE.
- Kahn, C. H. (1979). *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: University Press.
- Lau, D. C. (1992-2002). *The Pre-Han and Han Concordance Series*. 62 volúmenes. Hong Kong: University Press.
- Leon, N. E. (2007). *Heraclitus and the Work of Awakening*. Stony Brook: Tesis doctoral.
- Lenk, H. (1993). "If Aristotle Had Spoken and Wittgenstein Known Chinese". En H. Lenk y G. Paul (eds.), *Epistemological Issues in Classical Chinese Philosophy* (pp. 1-10, Ch. 1), Albany: SUNY.
- Leshner, T. H. (1983). "Heraclitus' Epistemological Vocabulary". *Hermes* 111/2, 155-170.
- Lu, X. (1998). *Rhetoric in Ancient China*. California Sur: University Press.
- Makeham, J. (1992). *Name and Actuality in Early Chinese Thought*. Albany: SUNY.
- Mariño, R. M. et al. (2008). *Platón. La República*. Madrid: Akal.

- Marrou, H. (1957). *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*. Múnich: Alber.
- Nietzsche, F. (1999). *El viajero y su sombra*. Madrid: Edaf.
- Noussia-Fantuzzi, M. (2010). *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*. Leiden: Brill.
- Nussbaum, M. C. (1972). “ $\tau\zeta\sigma\eta$ in Heraclitus, I”. *Phronesis* 17, 1-16.
- Okada, T. (1986). “Chu Hsi and Wisdom as Hidden and Stored”. En W. Chan (ed.), *Chu Hsi and Neo-Confucianism* (pp. 197-211, Ch. 13), Hawai‘i: University Press.
- Porter, J. (2000). “The Philosophy of Aristo of Chios”. En R. Bracht y M. Odile (eds.), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy* (pp. 156-172, Ch. 7), California: University Press.
- Porubjak, M. (2013). “Theognis and the Social Role of Measure”. *Electryone* 1, 54-65.
- Reinhardt, K. (1959²). *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*. Frankfurt: Klostermann.
- Roetz, H. (1993). “Validity in Zhou Thought. On Chad Hansen and the Pragmatic Turn in Sinology”. En H. Lenk y G. Paul (eds.), *Epistemological Issues in Classical Chinese Philosophy* (pp. 69-112, Ch. 4), Albany: SUNY.
- Shaughnessy, E. L. (1997). *Before Confucius*. Albany: SUNY.
- Stravinsky, I. (1942). *Poétique musicale: sous forme de six leçons*. Cambridge: University Press.
- Svendro, J. (1976). *Le parole et le marbre*. Lund: Tesis doctoral.
- Thompson, K. O. (2007). “The Archery of „Wisdom“ in the Stream of Life: „Wisdom“ in the Four Books with Zhu Xi’s Reflections”. *Philosophy East and West* 57/3, 330-344.
- Vlastos, G. (1985). “Socrates” Disavowal of Knowledge”. *The Philosophical Quarterly* 35/138, 1-31. – 1993. *Studies in Greek Philosophy. I. The Presocratics*. Princeton: University Press.
- Walcot, P. (1970). *Greek Peasants, Ancient and Modern*. Manchester: University Press.
- Warren, J. (2002). *Epicurus and Democritean Ethics*. Cambridge: University Press.
- Weiske, B. (1842). *Prometheus und sein Mythenkreis*. Leipzig: Köhler.
- Yu, A. C. (2002). “Cratylus and Xunzi on names”. En S. Shankman y S. W. Durrant (eds.), *Early China/Ancient Greece* (pp. 235-250, Ch. 11), Albany: SUNY.
- Zeller, E. (1870). *The Stoics, Epicureans, and Sceptics*. Londres.

SOBRE EL AUTOR

César Guardé-Paz: Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona con la tesis titulada “Virtud y consecuencia en la literatura histórica y filosófica pre-Han y Han”. Desarrolló estudios de lengua china y chino clásico en la Universidad Sun Yat-sen (Guangzhou) con una beca del Ministerio de Educación de la República Popular China. Su línea principal de investigación se centra en la filosofía ética confuciana.

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS

