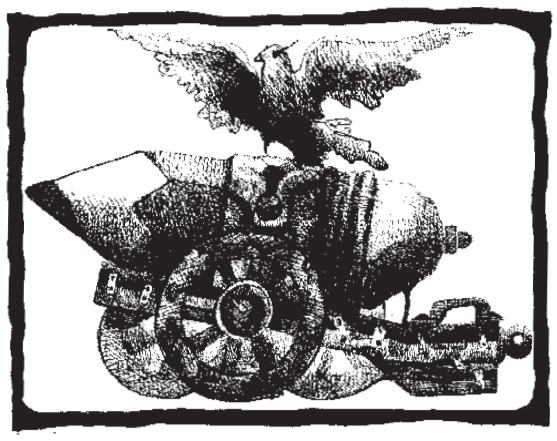
Dicen que estoy muerto. Lo dijo el Sacerdote del pueblo. Dicen que estoy escondido. Lo dijo "el que pierde al pueblo". Lo creyó en su deseo, lo creyó en su corazón. Porque "el que pierde al pueblo", al punto se aflige con mi canción.

Chilam Balam de Chumayel

Suplemento CULTURAL



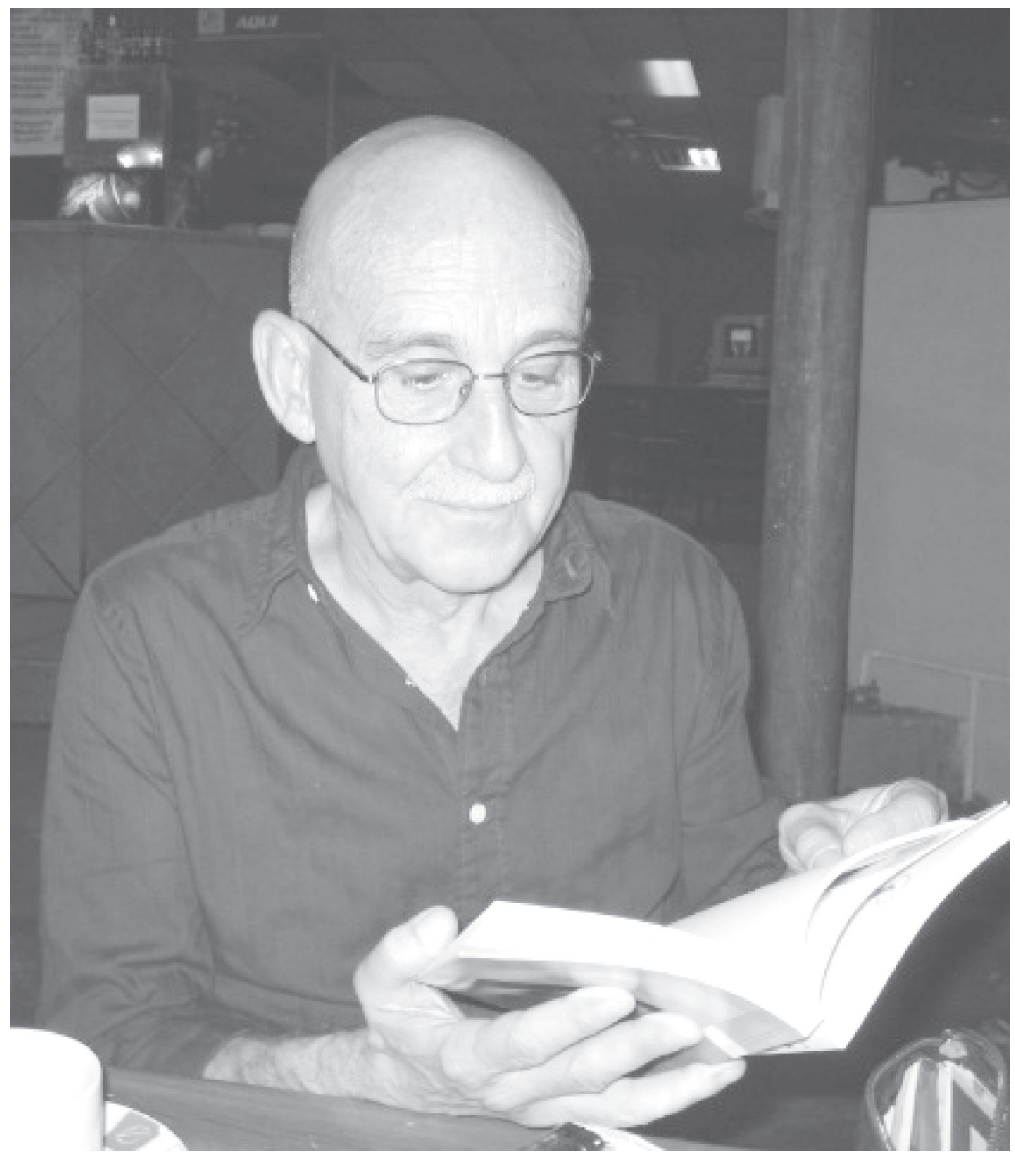
Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

NÚMERO
74

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al Apartado Postal Nº 86/3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



JOSÉ SANCHÍS: EL TEATRO ES MI MODO DE ESTAR EN EL MUNDO Y COMPRENDERLO[1]

José Sanchís Sinisterra, dramaturgo y director teatral, uno de los autores más premiados y representados del teatro español contemporáneo y un gran renovador de la escena de ese país, ha estado de visita en Costa Rica en los primeros días de agosto. El sábado 28 de julio asistió a la puesta en escena de su obra *Mal dormir*, montada aquí por el grupo Teatro Archipiélago en el Centro de Arte de la Universidad Nacional. Antes de la representación nos concedió la siguiente entrevista.

Rafael Cuevas Molina: Hace algunos años, en una entrevista que concedió en Alicante, se refirió muy de pasada al primer viaje que hizo a América Latina en el año 1985; mencionó que entonces estaba enfrascado en la posibilidad de tener una sala de teatro y parece que esa visita le dio un empujón para que terminara de cuajar el proyecto cuando vio la precariedad con la que se trabajaba en esta región del mundo…

José Sanchís Sinisterra: Es cierto. Y no solo esa primera vez, que ya me impresionó, sino cuando, dos años después, en el 87, estuve un semestre nuevamente en Medellín y viajé a otros países latinoamericanos. En verdad que lo que me dio la energía para lanzarme a montar mi propio proyecto fue el darme cuenta de que en países donde hay condiciones muy precarias, muy difíciles o hasta peligrosas –como en Colombia– la gente tiene una capacidad de riesgo y de amor al teatro que no siempre se da en Europa, en donde parece que estamos esperando siempre a que se den todas las condiciones. Entonces yo convencí a mi socio a que nos arrojáramos a la aventura.

R.C.: Y además de esto de lo que estamos hablando, usted, que desde entonces viaja tanto por América Latina, ¿qué más piensa que le ha dado este continente?

J.S.: Yo sé que cada vez que vengo, sobre todo cuando vengo a trabajar, a dar talleres o a hacer algún montaje, regreso cargado de energía. Eso lo noto: con el entusiasmo a flor de piel y con más ganas de seguir peleando contra la banalidad que tan a menudo impregna tanto al teatro de Europa como al de España, reafirmando la idea de que el teatro es necesario, de que el teatro no es un lujo, de que no es solo entretenimiento, que son cosas en las que siempre he creído pero que, por las condiciones en que se trabaja en España, a veces se te pueden llegar a olvidar; y cada vez que vengo a América Latina se me recarga esa batería. Luego el cambio de perspectiva, el vivir y compartir la vida artística y cultural –aunque no solo eso– en países tan

1

[1] Una versión reducida de esta entrevista apareció en el suplemento cultural *Áncora* del periódico *La Nación* del domingo 19 de agosto de 2007.

Untitled-2 1

11/18/08 10:39:42 PM

diversos, tan ricos, de culturas y tradiciones y de expectativas de futuro a veces contradictorias, también me da una mirada crítica con respecto a Europa, donde cada vez la homogeneidad es más alarmante.

R.C.: Es decir, le permite distanciarse un poco respecto a su propio medio.

J.S.: Exactamente, y ver y valorar las cosas creo que en una proporción mucho más justa que cuando solo se está alimentándose de lo europeo; sobre todo ese sentido, que yo creo que es muy importante, de la diversidad.

R.C.: España se está transformando ahora en un país muy diverso.

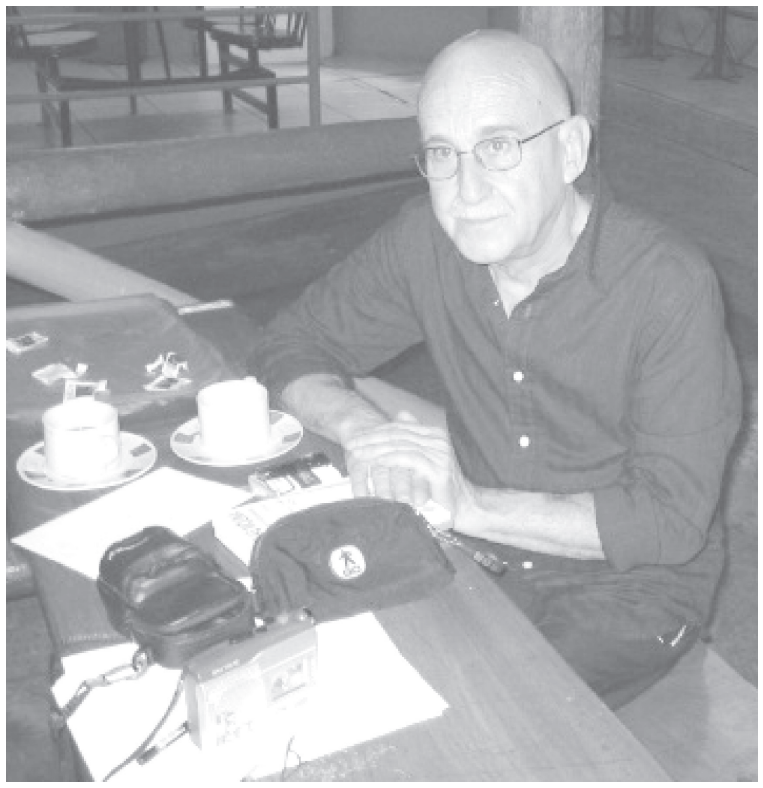
J.S.: Muy diverso quizás en comparación a lo que era, pero también cada vez más parecido al resto de países europeos. Cuando uno viaja por Europa, claro que hay peculiaridades, pero, primero, son peculiaridades que ya se han convertido casi diríamos en atractivo del mercado turístico, y luego lo que es la vida cotidiana, las costumbres y no digamos ya el comercio y la superficie de la vida cotidiana que cada día es más parecida. También así los productos culturales se homogeneizan, las modas, los estilos. Quizá estoy exagerando un poco…

R.C.: ¿No cree que también eso es característico de nuestra época?

J.S.: Sí, pero yo pienso que en Latinoamérica –y no sé si es que quiero verlo así– se mantienen mucho más las diferencias y eso me enriquece.

R.C.: Pienso que tal vez a usted le interesa América Latina porque está preocupado por lo marginal, por los perdedores. Uno podría caracterizar a América Latina como un espacio marginal, de perdedores. ¿No le ha interesado nunca este continente desde esa perspectiva?

J.S.: Bueno, yo tengo tres obras sobre el tema de la conquista de América, las cuales son muy diferentes unas de otras, pero está en todas ellas la cuestión de lo que podríamos llamar la mirada de los vencidos, y tengo proyectos –que no sé si los llevaré a cabo– de escribir más, no solo de la conquista sino también de episodios, de momentos, de circunstancias de la historia de América Latina que tienen que ver –por lo menos en mi preocupación– con esa visión de los vencidos. Por ejemplo, tengo pensado textos sobre la conquista de México a partir de las crónicas aztecas, y también sobre la cuestión de la otredad, de la alteridad, que es un tema que me fascina y que yo en Latinoamérica lo vivo de un modo muy inmediato, muy a flor de piel. La otredad que al mismo tiempo tiene algo de mismidad. A mí la América indígena me ha fascinado desde la época de la universidad, y ya cuando empecé a viajar hacia aquí y vi que en muchos países todavía está viva la cultura precolombina, evolucionada y sincrética y en muchos casos asimilada, pero con unas señas de identidad que no se pierden a pesar de la globalización, me permite entender, por ejemplo, la miopía de los españoles –y no solo de ellos, de los europeos– al encontrarse con esta alteridad absoluta; su incapacidad de ver al otro como igual y distinto al mismo tiempo. Yo diría que eso es un tema casi que filosófico. Se trata de la estrechez de miras que resulta de que solo se ve aquello para lo que estás preparado, aquello que tú esperas ver, aquello que sabes ver. Claro que a América no necesariamente vino el que podía estar mejor preparado para ver. Hay un tema que yo lo cito en el prólogo que escribí para mi montaje en México de la primera de las obras que escribí sobre la conquista, que se llama *El retablo de Eldorado* que es un homenaje a Cervantes. Le robé dos personajes de su entremés *El retablo de las maravillas*, que es una joya –un par de cómicos pícaros–, por lo que tuve que escribir la obra imitando el estilo de Cervantes. Para ello me empapé nuevamente de ese monstruo de la literatura y recordé una cosa que yo había estudiado en la universidad, y es que Cervantes pidió autorización para venir a Las Indias y se le contestó que no. Entonces a veces yo he fantaseado qué hubiese pasado con Cervantes viviendo la realidad todavía con las heridas de la conquista a flor de piel. Y bueno, eso lo cito en el programa del montaje que hice en México para la UNAM de *El retablo de Eldorado*. Quizás no hubiéramos tenido *El Quijote*, pero ¿qué otro fruto hubiera podido producir don Miguel si hubiera conocido esta realidad? Es una fantasía, pero, como dice Benjamín, la historia no es solo lo que ocurrió sino lo que pudo haber ocurrido.



R.C.: A partir de todo esto que estamos hablando, de sus preocupaciones, yo diría que para usted el teatro es un instrumento para explorar al mundo y al ser humano.

J.S.: Yo diría que sí: es mi modo de estar en el mundo y mi modo de intentar comprenderlo, de aproximarme a él y, de hecho –y esto es algo que se puede ver en mi trayectoria– normalmente escribo obras sobre temas que no conozco, sobre temas que me atraen, me interesan, me fascinan, me perturban, pero de lo que no sé, de los que no tengo una visión previa, una posición muy clara, una información muy exhaustiva, pero que me preocupan; el teatro me permite asomarme a ellos como un instrumento de conocimiento empático, aunque también intelectual y racional. Y como intento que ese conocimiento no sea cerrado y esquemático, busco trasladar a mis textos las incertidumbres, las preguntas, las dudas que yo mismo experimento al aprender, que no es poseer algo inequívocamente sino dialogar con la realidad. Y eso se materializa luego en una manera de escribir y por lo tanto de hacer teatro; estoy hablando de la oscuridad, por lo menos de lo traslúcido. Para mí un texto no es un mapa inequívoco de un aspecto de la realidad sino un tejido de insinuaciones, sospechas, sugerencias y de muchas sombras, muchas zonas de incertidumbre. Yo creo que la incertidumbre es consustancial al ser humano.

R.C.: Para usted, la ambigüedad juega un papel fundamental.

J.S.: Creo que la única certidumbre que tenemos es esa, la de la imposibilidad de adquirir una certidumbre total, no digamos ya sobre la realidad física sino incluso sobre el propio ser humano. Y en esto también sigo mucho al filósofo y psicólogo Ronald Laing, quien dice que los seres humanos somos invisibles los unos para los otros, la experiencia del otro es inexperimentable para mí, por lo tanto, yo solo puedo interpretar su conducta, pero esta es una estructura de comportamiento que está mediatizada y fundamentalmente es máscara, coraza. Y esa incertidumbre intento compartirla con el espectador. Uno de los problemas que tengo como autor es que hay muchos espectadores a los que les molesta el que las cosas no estén claras, y yo a veces reacciono diciendo: "Señores, bueno, es que no sería honrado si presentara un panorama inequívoco de cualquier aspecto de la realidad humana, sería paternalista, sería clerical". Sería traicionarme a mí mismo, que soy una duda con piernas. Estoy un poco preocupado porque en mis últimos textos ese principio de incertidumbre parece que va ganando terreno y eso me crea problemas.

R.C.: Ha dicho que algunas de sus obras le han deparado sorpresas, en el sentido que ha pensado que serían apreciadas por un público reducido pero se han transformado en éxitos de representación como, por ejemplo, *Ay Carmela*, que incluso fue llevada al cine por Carlos Saura, o *Naque*, que en España tuvo 800 representaciones, y se ha montado en muchas otras partes con similar acogida.

J.S.: Sí, es otro de los motivos que están empezando a crearme problemas, porque yo reivindico el derecho a escribir como sé escribir y como quiero escribir. Tengo amigos, productores que me dicen: "¿Por qué no escribes obras pensando un poco más en la recepción, en el público…?", pero es que es inútil plantearse fórmulas para escribir una propuesta precocinada; en mi propia carrera me he llevado grandes sorpresas tanto en este sentido como en el otro: obras que yo creía que iban a tener un funcionamiento más o menos normal –por las condiciones del estreno o por circunstancias ha menudo imprevisibles– han muerto después de muy pocas representaciones. Entonces, claro, prescindo absolutamente de escribir para que a mucha gente le guste o mucha gente la entienda. Voy a escribir lo que yo necesito escribir y eso, pues claro, tiene problemas; por ahí tengo dos o tres obras que no tengo manera de estrenar.

R.C.: Dado el hecho que sus trabajos han sido recibidos en tantos países que tienen culturas tan distintas o que tienen tan desiguales niveles de desarrollo del teatro, ¿qué otro tipo de sorpresas se ha llevado?

J.S.: Aparte de esas de las que hablábamos, esas obras que yo pensaba que tendrían una vida más apacible en el sistema teatral y que resulta que no por las circunstancias, me he llevado la sorpresa de traiciones que catapultan el texto mío a dimensiones que yo nunca hubiera imaginado. Reivindico mucho el hecho de que cuando se monta una obra nueva de un autor vivo, hay que ser muy fiel al texto. Con un clásico, con un autor ya establecido puedes tomarte todas las libertades que quieras: puedes hacer el Shakespeare o el Chéjov que te dé la gana porque nos sobrevivirán, pero cuando dirijo a un autor desconocido y cuando me dirigen a mí una obra que no se conoce, yo reivindico mucho la fidelidad. O sea, si quieres montar una obra monta esa obra, no la que tú tienes en la cabeza. Pero, entonces, me he llevado muchas veces la sorpresa de obras que las veo muy traicionadas y que, sin embargo, me descubren si no dimensiones que yo no sospechaba, sí capacidad de reacción del público, impacto sobre una comunidad o colectividad completamente ajena y eso es fascinante, tanto como que algo que tú escribes en la privacidad y pensando tal vez en un contexto más o menos próximo, de pronto se transforma, se traiciona, pero guardando la entraña de tu pensamiento originario, solo que el equipo creativo ha encontrado otra cosa en el texto que lo redimensiona, lo cual es muy interesante, pues ves que te están traicionando, pero "qué bien que me traicionan". Es como si renaciera. Aunque hay veces que es horroroso, pues hay traiciones que me dejan con las tripas revueltas.

R.C.: Usted que se ha definido como un marxista asilvestrado, ¿qué piensa de este teatro que se hizo en América Latina en las décadas del 60, 70 y 80, que lo veía como instrumento de concientización o de liberación?

J.S.: Yo he cometido también ese teatro en el pasado. Yo venía de una formación brechtiana, de un marxismo probablemente esquemático, y estaba convencido de que si mis obras se representaban, el público saldría a la calle dispuesto a hacer la revolución; tenía esa concepción mecanicista de la relación entre arte y sociedad, o entre arte y política; pero yo sigo pensando que el teatro puede movilizar aspectos de la realidad no de ese modo directo, no de ese modo automático, sino a través de la movilización de la conciencia del espectador, de su imaginación, de su sensibilidad, de su espíritu crítico; no dándole doctrinas, no aleccionándole, no señalándole vías de lucha sino devolviéndole la capacidad de pensar, de sospechar, de desconfiar, de tener sentido crítico, de tener imaginación, de tener sentido del juego. Algo en lo que estoy claro es que este sistema, a través fundamentalmente de la televisión –que para mí es uno de los signos del Apocalipsis–, está produciendo ciudadanos pasivos, está desactivando la capacidad crítica, la capacidad comunitaria, la capacidad asociativa y transformadora. Ese es su objetivo, recluirnos en la intimidad, en la soledad, en la privacidad y, sobre todo, hacernos receptores pasivos que nos tragamos las informaciones, las noticias y los puntos de vista de los medios de comunicación sin apenas filtrarlos. Yo creo que una de las posibles tareas políticas del teatro es devolver al receptor la capacidad crítica, el arte de la desconfianza y "obligarle" –amablemente– a que rellene los huecos, las incógnitas, las incertidumbres del texto, convertirlo un poco en cocreador de la obra. Así que sigo creyendo que un cierto teatro tiene un poder transformador. En ese sentido, es político aunque el tema no sea directamente político, y esa es una cosa que en los años 60 y 70 yo no veía, yo creía que la única forma de hacer política con el teatro era tratando temas políticos. Yo los sigo tratando, mi penúltima obra ha sido una comedia musical sobre el negocio de las armas con un componente de denuncia humorística, con mucha información, a la que podríamos catalogar como política

Untitled-2 2 11/18/08 10:39:48 PM

de denuncia. Ahora estoy escribiendo una obra contra las religiones, contra los monoteísmos, contra este renacer de los fundamentalismos, no solo el islámico sino también el católico, el judío, etcétera, etcétera. Así que yo sigo creyendo que el teatro puede afrontar temas políticos aunque no obligatoriamente y, sobre todo, no de un modo didáctico y paternalista. Y ahí es donde viene el problema permanente de las formas, estudiar las formas, el no tenerle miedo al formalismo, porque, como decía Beckett, la forma es el contenido.

R.C.: Me gustaría que habláramos un poco de su trabajo creativo, porque he visto que cuando se refiere a la forma como ha escrito sus obras varía mucho de una a otra el anecdotario de su escritura.

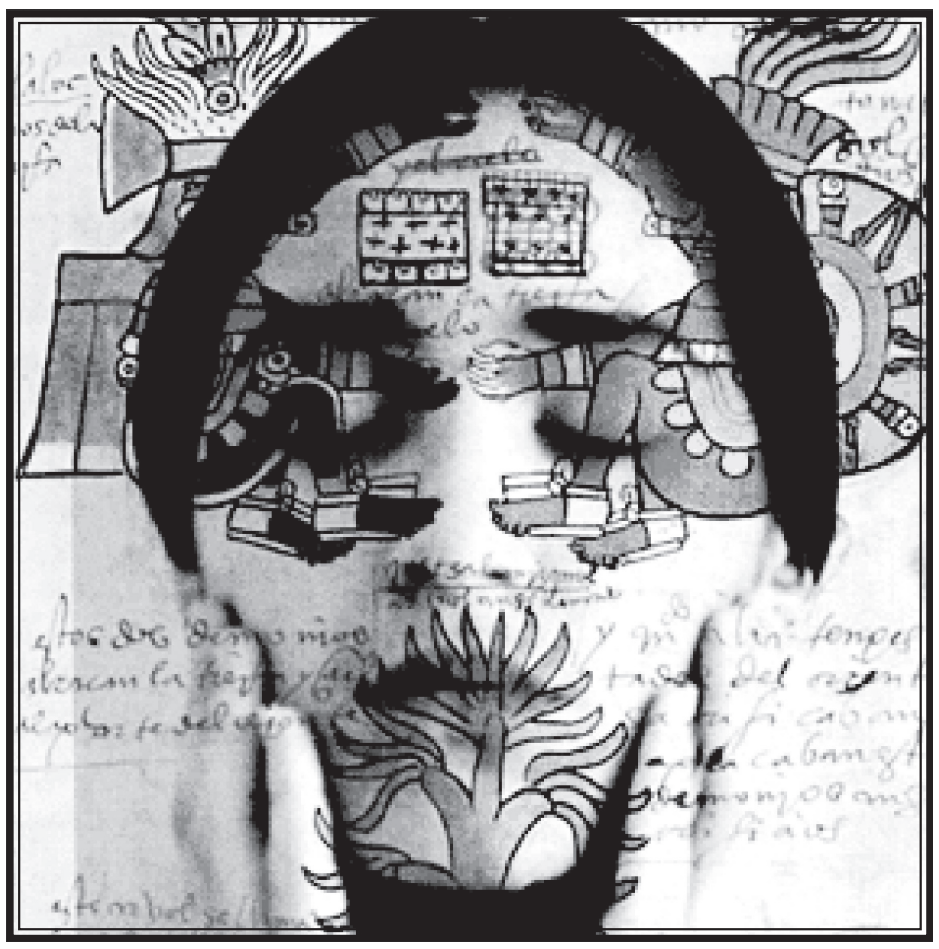
J.S.: Mi proceso creativo es muy anárquico y muy diferente de una obra a otra. También depende mucho del contexto biográfico, porque, como tengo una vida muy nómada, hay períodos en los que me encuentro casi solo viajando, y aunque yo escribo a mano y tengo una cierta capacidad para escribir en aeropuertos, aviones, hoteles o bares, la actividad paralela que estoy desarrollando en un país u otro me impide concentrarme, sobre todo cuando necesito bibliografía, cosa que me ocurre muy a menudo, pues me tengo que documentar. Por lo tanto, no tengo una fórmula ni un proceso frecuente y reiterativo. Pero yo a veces he intentado sistematizar para explicármelo o para explicarlo, y digo que suele producirse la confluencia de tres factores, que a veces, no se dan los tres y ni siquiera se dan en el mismo orden, que serían, por una parte, una temática que me produce una determinada irritación o fascinación, o sea que me atrae. Puede tener que ver con la realidad inmediata o no. Ahí hay un componente, también muy aleatorio, de que puede ser un tema "intelectual" que en un momento determinado me asalta, o pude ser una temática de amplio vuelo para la cual sé que voy a necesitar mucha documentación. Es decir, hay un núcleo temático que me excita.
Paralelamente, pero a veces antes, hay una problemática formal, un territorio estético que quiero explorar, mientras estoy intentando estar atento a lo que ocurre en otros terrenos de las artes o del pensamiento. Por ejemplo, en los últimos años me he centrado en lo que llamo la dramaturgia de la fragmentación, la noción de fragmentariedad. Frente a una dramaturgia de tipo unitario, cohesivo, observo que en mi teatro hay una progresiva desarticulación y me pongo a estudiarlo, me pongo a investigar y me pongo a inventar ejercicios, fórmulas y procedimientos que de pronto conectan con una temática que me está llamando hasta que llega un momento en que misteriosamente se funden.
Hay un tercer factor, que a veces es el determinante, que es lo que llamo yo el encargo; alguien que te da un tirón: una circunstancia, una coyuntura que me reclama un texto. En la época en que yo tenía mi grupo, el Teatro Fronterizo, ese era mi estímulo: yo tenía que tener un texto –con los temas que me interesaban o los problemas formales que me inquietaban– para poder estrenarlo en tal fecha o en tal festival. Otras veces es un actor o una actriz amigo que me pide un texto, o que en la relación con él yo veo que hay un buen apoyo para que esa idea se convierta en realidad. Otras veces es una circunstancia excepcional; por ejemplo, este musical sobre el negocio de las armas yo lo tenía desde hace muchos años. Hace unos tres años nombraron director del Centro Dramático de Aragón a un antiguo amigo mío que conocía mi trayectoria, y que me dijo que quería algo mío para el Centro Dramático. Le conté de tres proyectos: uno que ya lo tenía avanzado, una obra que no se ha estrenado nunca y le hablé del tema este del negocio de las armas y ese fue el que le interesó; así que, con ese tirón, me puse a trabajar y en seis meses lo terminé.
Un caso paradójico es una obra mía que se llama *La máquina de abrazar*, inédita y sin estrenar. Leyendo a Oliver Sacks, me estaba interesando desde hacía un tiempo el tema del autismo que me parecía muy misterioso, muy enigmático. Voy a ver en Madrid un espectáculo de una coreógrafa y bailarina catalana, Marta Carrasco, que es una mujer que tiene una fuerza dramática extraordinaria. Ahí tuve la certeza de que esa mujer tenía que hacer teatro. Al terminar fui a felicitarla y le dije: "Marta, te voy a escribir un texto para que no bailes, para explotar tus posibilidades de actriz". Estaban los productores del espectáculo, a quienes también yo los conocía, y a todos la idea les pareció magnífica. Esa noche, en casa, la idea cuajó completamente: el concepto del autismo para Marta Carrasco y el problema de la palabra no solamente denotativa sino también connotativa para lo cual el lenguaje del autista es particularmente interesante. Se juntaron esos tres elementos, empecé a escribir el texto, pero luego, o no le gustó o lo encontró demasiado difícil, con demasiada palabra; yo no encontré un productor y la obra se ha quedado ahí hace cuatro años. Pero, independientemente de si la obra se ha podido estrenar o no, quiero mostrar con este ejemplo cómo se juntan factores, búsquedas y estímulos que posibilitan que la obra se escriba.

R.C.: Sobre todo esto de su proceso creativo, usted reflexiona *a posteriori*…

J.S.: Exacto. Eso me pasa también con los aspectos teóricos y técnicos, aunque a menudo aparecen de un modo aleatorio, casi automático en la escritura y, posteriormente, digo: "¡Ah, mira! Esta es una fórmula de diálogo que yo nunca había usado, vamos a analizar las posibles categorías de este diálogo…"; entonces de ahí aparece materia que ha salido de la efervescencia creativa. Debo decir que todo ese trabajo mío está en íntima relación con mi trabajo pedagógico. Para mí la pedagogía, la formación es un modo de investigación y de creación. No concibo separar esas tres dimensiones. Trato siempre de poner en común lo que estoy investigando y que más o menos pienso que puede ser compartido por otros.

R.C.: ¿Qué le produce Costa Rica?

J.S.: Me parece que tiene una peculiaridad muy especial –no solo como paisaje– y es que cultural y políticamente es un caso completamente anómalo no solo en Centroamérica o en Latinoamérica. Es un país que tiene un grado de civilidad cuyo síntoma más evidente es la ausencia de ejército, y el modo como ha sabido negociar los terremotos históricos a través de los cuales ha tenido que navegar. Así que yo veo un núcleo ciudadano interesante y ejemplar que me atrae.



LA IDENTIDAD MODELO: EL ESTEREOTIPO

*Omar Rivillas**

La identidad transferida. La imagen como función cultural

Aunque el empleo vasto del término "cultura" en las ciencias sociales data de los inicios del siglo XX, su etimología aparece en la antigüedad clásica. La voz latina cultura significa cultivo, del latín *colere*. Más tarde el término comenzó a emplearse para designar el proceso de perfeccionamiento de las capacidades humanas, de transformación del mundo interior del hombre mismo mediante la filosofía, el arte, la ética y la ciencia. En tal acepción se empleó el término a lo largo del tiempo y se convirtió en algo tradicional.

Más tarde, en Francia comenzó a utilizarse el término "civilización" en el sentido del conjunto de adelantos de la sociedad en los campos de la técnica, la ciencia, el arte y el régimen político en la naciente modernidad. La "civilización" vista así, comenzó a perfilarse como una formación discursiva opuesta al estado "natural" de los pueblos salvajes, llamados por ellos pueblos atrasados, y también vio a la "cultura" como opuesta a la naturaleza. Este concepto de "cultura" como un contenido valorativo, plantea la construcción de una concepción de mundo que es reconocible y a la vez depositada en los miembros de la comunidad centroeuropea como la "auténticamente civilizada".

Para este período, las tropas españolas estaban adelantando todo el proceso de colonización, apropiación y usurpación de tierras a las comunidades aborígenes habitantes del continente recién invadido: "*Americua*", el país de los vientos. Al considerar al "salvaje" como un hombre "privado de cultura" que se lo opone al hombre "culto", el concepto de "cultura" es jerarquizado: *el legitimador y lo legitimado*.

El arte, como manifestación sensible de los "ideales" de las "civilizaciones adelantadas", comienza a ser visto como función cultural, pero en sus derivas de lo "sublime". De un día para otro, los hijos de la tierra pasaron a ser intrusos que debían comportarse como los nuevos dueños de casa lo exigían: "*Los aztecas, los incas, los aymara… debieron aprehender un nuevo espacio para representar al mundo, un espacio que los obligaba a negar el tiempo y a sacrificar la historia de la anécdota… Ellos, para quienes la imagen era escritura, se convirtió ésta en decorado […] hicieron imágenes para obedecer y no para mandar… colores simbólicos para adoptar la belleza barbuda y la piel rosada, que el arte debía imitar, no del hombre, sino del conquistador*" (Rojas Mix, 1997:19).

Esa adopción del arte como función cultural plantea el poder y sentido ideológico de las imágenes y es el sustrato de los discursos sobre identidad que en el caso de la América encontrada por los europeos devino en imposición de signos y de símbolos. La imagen como función ideológica interviene de esta forma en las mentalidades y en su clara dominación y hegemonía. Cuando la imagen se expande, da pie a la formación del modelo: congelación de la "identidad única" como "identidad verdadera". Imagen erigida y estandarizada como el referente unívoco por excelencia, que aglutina y en la que convergen o tienen que converger las expresiones de los sujetos; esta "identidad única" no da pie a la diferencia. Se estructura un relato hegemónico. La hegemonía construye la identidad como ley universal, porque se convierte en un sentido de la realidad para la mayoría de los sujetos de una sociedad;

* Arquitecto y artista plástico colombiano residente en Costa Rica. Doctorando del Doctorado en Letras y Artes en América Central (DILAAC) de la Universidad Nacional.

Untitled-2 3 11/18/08 10:39:54 PM

así, la identidad es convertida en imagen referencial inequívoca, solemne como función cultural congelada.

Cuando la historia no se lee correctamente

Cuando Pufendorf plantea que la "cultura centroeuropea" es la "cultura civilizada", es implícitamente colocada opuesta a la "salvaje" de los pueblos de África, Asia y América; instaura la visión de "cultura monocéntrica", aludiendo que el desarrollo del pensamiento europeo era "ideológico" y portador de conocimientos profundos, o sea un "sistema ideológico". Las expresiones y las mentalidades de los aborígenes en el caso de América sólo serán registradas como un sistema de *creencias* y su lenguaje no como tal, sino como *dialecto*. Las pretensiones ideológicas de lo "puro" no se hacen esperar, cuando por ejemplo se habla de lo "auténticamente puro", la "identidad pura", del "arte puro"; se pretende que todas estas nociones deberían recibir todo el respeto y la aceptación por parte de los sujetos miembros de una región, de un país o de un continente. Es ahí cuando se quiere y pretende hacer de la polifonía una monofonía, de la heterodoxia una monodoxia, instaurando términos que creen reproducir y servir de síntesis a lo múltiple y diverso, haciendo de ello una verdad y no una simple versión. Tal es el caso de arte latinoamericano, para abarcar y echar, en un solo saco, las expresiones estéticamente múltiples de esta zona del continente americano. En el caso del "arte puro", Bourdieu señala: "*A través de la delimitación entre lo que merece ser transmitido y adquirido y lo que no lo merece, reproduce continuamente la distinción entre las obras consagradas y las obras ilegítimas y, también, entre la manera legítima y la manera ilegítima de considerar las obras legítimas*".

¿Pero qué es lo puro a diferencia de lo impuro? ¿Y qué es lo impuro a diferencia de lo verdaderamente puro? ¿Quién plantea qué es lo puro? Los escenarios de poder en los campos culturales nos señalan la permanente injerencia por sectores que responden a un juicio estético preconcebido. Las artes visuales, como parte de los campos culturales, se mueven constantemente regidas por diversos aspectos en los que también cuenta la visión propia del sujeto-artista, pero intercede una forma de apropiación de lo que se entiende por arte en la época en la que desarrolla la obra; esta es portadora de una visión de mundo, pero de un mundo reflejo en la que se circunscribe el autor. Los contextos son heterónomos y reducirlos a un único vínculo de apropiación e interpretación sería inadecuado. En ese sentido la multiplicidad de los campos culturales y de sus campos de producción, traducidos en una "etiqueta de casillero" como arte centroamericano o arte latinoamericano, es no tener en cuenta que entendido así es dar por hecho las explicaciones esquemáticas desde el afuera del arte mismo, no teniendo en cuenta sus especificidades y sus diferencias. La crítica se volvió tamizaje de expresiones textuales y discursivas, quedando como versión única la interpretación del sujeto intérprete con "aura" de crítico, curador o historiador, que a su vez se hace inmune a cualquier tipo de crítica, porque él es la voz "autorizada" en los circuitos de arte de los campos culturales.

¿Será que en vez de desocultamiento hemos atravesado estadios de ocultamiento? A esa pregunta hay que responder afirmativamente y es lo que en los mismos campos culturales se denomina visibilización. Dice al respecto Sontag: "La *actual es una de esa épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana… la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte […] Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte*".

Tanto lo latinoamericano como lo centroamericano, han sido insertados en el mercado del arte como una categoría separada en el marco de expresiones de las "raíces culturales" nacionales o continentales. El facilismo de algunos críticos-curadores de hablar de identidad, en un continente que expresa de por sí diversas maneras de entender y asumir el concepto arte, es ya de hecho una clara falsedad y vacío. El proceso de estereotipación de la identidad congelada habla de un arte como parte de una función cultural y expresión de toda una región.

Los procesos posmodernos de ver las diversas expresiones estéticas de artistas que se han dado a las búsquedas de mitologías singulares, le quitan peso y fuerza a un discurso universalizante como el de la identidad latinoamericana o centroamericana o arte latinoamericano o centroamericano. La identidad estereotipada es necesario diluirla, descongelarla a través de procesos que escapan a precisiones de discursos modernistas universalizantes en pleno proceso posmoderno de ritmos, flujos y pujas individuales. Es cierto que el sujeto ya no escapa a las dinámicas sociales hegemónicas de los campos culturales, pero las expresiones heterónomas por lo menos contrarrestan las medidas de uniformar las expresiones estéticas bajo un solo eslogan.

La personificación de lo antropofágico en el artista latinoamericano le permite, a la vez, devolver el "bumerán" a los grandes centros metropolitanos en los cuales nació y se redactó el perfil de una identidad prestada. Apropiarse de contenidos con lenguajes de "otros" contextos culturales para forjar sus realizaciones artísticas para construir mundo, en un contexto pretendidamente disuelto y globalizado. ¿Será acaso la globalización, o la globalidad, la que inspirará a los artistas de esta América amarrada en amañados eslóganes publicitarios? ¿Será necesario contaminar, sin nuevamente contaminarse?

De la utopía a la heterotopía

En la dinámica de las artes visuales se ha dado una serie de manejos, tramas y marañas que obstaculizan en muchos casos y en otros tendenciosamente limitan el debate; así como al indio se le extirparon sus imaginarios dejando de pensar en el aborigen nativo de estas tierras, y se le inyectó otro modelo de pensamiento exógeno a él, así también se da la contaminación en el presente a través de discursos que infieren sobre la manera de hacer y entender el arte de la región. Nuevos "pontífices" se erigen como los vaticinadores de los campos de producción en el terreno de las artes.

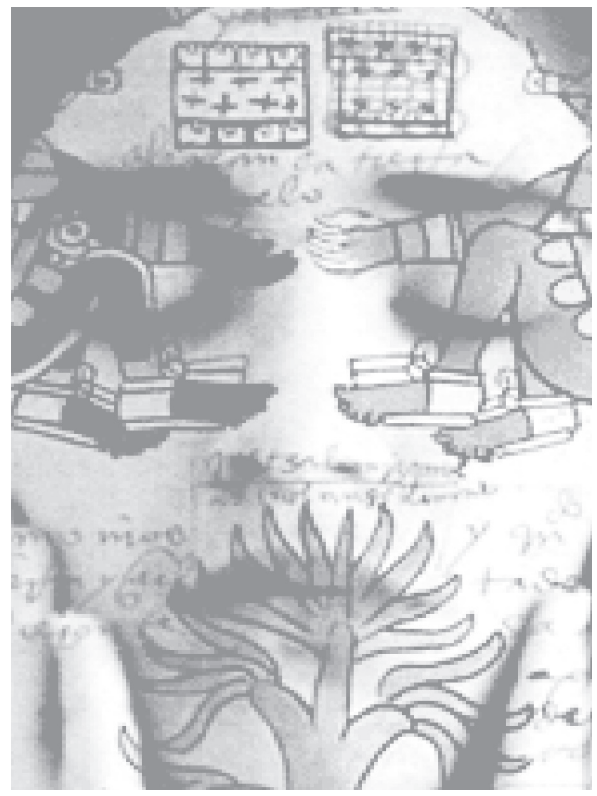
El arte latinoamericano es una utopía y lo fue desde los mecanismos de inserción no sólo con la región misma, sino en la interacción con otras latitudes. Presentarse a Europa y sus bienales con obras supuestamente con una carga indígena es un claro contrasentido a la realidad aquí vivida; con un "contenido de región" es otro. En tanto, ¿cómo podemos delimitar e interpretar eso llamado región y a su vez transferirlo a las manifestaciones estéticas de los artistas? Es hacer lo que hizo Marco Polo al ver un rinoceronte e interpretarlo como un unicornio, porque era el único referente disponible con el que su imaginario contaba. Es, precisamente, repetir la historia y sobre todo donde en los procesos mismos de esa visión hegemónica de la identidad fue mediada por la sangre de miles de habitantes en su encuentro con los invasores.

"Se me salió el indio", "hacer el indio", es responder a la iniciativa ideológica de las metrópolis. Sería bueno y además necesario preguntarse sobre la presencia y el surgimiento de las vanguardias a principio del siglo XX, ¿fueron vanguardias con respecto a qué retaguardias? ¿Fueron remedo de las vanguardias europeas de comienzo de siglo? Si la respuesta a la primera pregunta es con respecto a nuestra propia imagen dejamos en entredicho que había un debate intenso sobre las implicaciones de los campos culturales de aquel tiempo en fechas y horas acordadas, de lo cual hay que colocarlo en serias dudas. Si la respuesta a la segunda es que seguimos las trazas de las vanguardias europeas, también hay que decirlo, hicimos mal la tarea y entendimos que nuestro lugar era el traspatio y no la fachada de nuestro propio sentido de lugar.

El sentido de lugar es expresado de formas completamente disímiles y variadas; el campo de las percepciones no responde a un programa o plataforma preestablecido y cuadrado. Es la peor forma de acercamiento al sentido de lugar el establecer fórmulas síntesis. Al respecto, afirma Cuevas Molina, que "*La cultura de este territorio estrecho y largo que hoy se conoce como Centroamérica se fue perfilando como un universo multiforme, lleno de expresiones diversas que conviven contradictoriamente. Sus distintos componentes tienen orígenes diversos, y se han ido asentando y desarrollando en este territorio en diferentes momentos históricos*".

Y en este aspecto entramos en terrenos bastante deleznables, como la imperiosa necesidad de un arte joven que se ha traducido en muchas de las bienales implementadas por el comercio del arte para aumentar el renglón de ventas y el "marketing" de un arte vaciado y carente, en muchos aspectos, de debate.

Hablar de "un auténtico arte", "de un verdadero arte", "del gran arte", es proseguir con el discurso de la modernidad del siglo XIX en inmediaciones e instancias intertextuales, heterotópicas y contestatarias. El uruguayo Camnitzer plantea al respecto que: "*Con el "cinismo ético" logré, al menos, fabricarme la ilusión de que puedo seguir manteniendo mis ideas "puras" o que, por lo menos, las puedo identificar. Esa pureza… una es que el trabajo artístico es incidental y que la cultura es un proceso colectivo. Otra es que la comercialización es lo que subraya el mito individualista. Y aún más allá, que es la comercialización la cual manipula y distorsiona las funciones de las artes nacionales de ser originalmente expresiones comunales a convertirse en expresiones chovinistas. Y finalmente, que es la comercialización quien, en el campo artístico, convierte la polaridad centro/periferia en una relación de poder*".



Conclusiones

Las heterotopías son las estrategias necesarias para ya no hablar de identidad en singular, sino identidades, porque de asumirse así en las manifestaciones estéticas y del arte, ya no estaríamos respondiendo a programas y estrategias preconcebidas por la institucionalidad de formaciones narrativas y discursivas, sino ante el debate abierto. Lo "políticamente correcto", nos adentra en bosques narrativos enmarañados por estructuras verdaderamente rancias y pútridas, pero remozadas con aromas de nuevos discursos y nuevas imágenes con olor escondido de sótano histórico.

Las posibilidades del arte y del artista están planteadas en términos de mantener viva la "especulación", el "asalto" como una utopía de apoderarnos de los discursos oficiales y contaminarlos con la ironía de los situacionistas tomando el eslogan de la multinacional Nike: "*simplemente hazlo*" y este texto está acompañado por una imagen de un encapuchado empuñando una "molotov" a punto de arrojarla. Es la estética de la contaminación, de la especulación y de la apropiación ya no pensando en falsos y míticos originalismos. Es al fin darnos cuenta que no tuvimos una sola identidad congelada como estereotipo de boutique o feria de arte.

Referencias

1. Bourdieu, P. *Las reglas de arte*. Ed. Anagrama, Barcelona. 1995.
2. Bueno, Miguel. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura*. Imprenta Universitaria, UNAM. México. 1956.
3. Camnitzer, Luis. *El síndrome de Marco Polo. Magazine*. 1995.
4. Cuevas Molina, R. *Identidad y cultura en Centroamérica*. Ed. UCR. San José. 2006.
5. Debray, R. *Vida y muerte de la imagen*. Ed. Paidós. Barcelona. 1994.
6. Grignon, Claude; Passeron, J. C. *Lo culto y lo popular*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1991.
7. Lotman, I. *La semiosfera*. Ed. Cátedra. España. 2000.
8. Rojas Mix, Miguel. *Los cuatro abuelos. En América Latina: entre lo real y lo imaginario*. Ed. UCR. San José. 1994.
9. Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Ed. Alfaguara. Argentina. 2005.

PROGRAMA Publicaciones UNIVERSIDAD NACIONAL

Untitled-2 4 11/18/08 10:40:03 PM