

Arte y política en el siglo XX latinoamericano. Prácticas,
representaciones, contextos

Art and politics in the 20th century latin american. Practices,
representations, contexts

Alvira, Pablo

Pablo Alvira

pabloalvira@yahoo.com.ar

Universidad de la República/SNI, Uruguay

Estudios del ISHIR

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN-e: 2250-4397

Periodicidad: Cuatrimestral

vol. 10, núm. 28, 2020

revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 07 Octubre 2020

Aprobación: 15 Noviembre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785002/index.html>

Resumen: Los vínculos entre campo cultural y campo político en la historia de América Latina han ido ocupando en las últimas décadas un lugar prominente como objeto de las ciencias sociales. Las intersecciones entre arte y política, específicamente, comenzaron a ser observadas apelando a nuevas fuentes y nuevos abordajes teóricos. En ese marco, este dossier presenta un grupo de artículos que dan cuenta de la complejidad y la diversidad de relaciones entre lo político y las prácticas artísticas, a través del estudio del teatro, la canción folklórica, el cine y las artes visuales, en distintos contextos sociopolíticos que abarcan casi todo el siglo XX y ofrecen una amplitud continental.

Palabras clave: arte, política, historia cultural, América Latina, siglo XX.

Abstract: *The links between both cultural and political field in Latin American history have occupied a prominent place as an object of social sciences in the last decades. Specifically, intersections between art and politics, began to be observed by appealing to new sources and theoretical approaches. In this framework, this dossier presents a group of articles that give into account the complexity and diversity of the relationship between politics and artistic practices, through the study of theater, folk songs, cinema and visual arts. All of this are placed in different socio-political contexts that span almost the entire 20th century and offer a continental approach.*

Keywords: *arts, politics, cultural history, Latin America, 20th century.*

Los vínculos entre arte y política en la historia de América Latina han ido ocupando en las últimas décadas un lugar prominente como objeto de varias disciplinas. Superadas las premisas de la tradicional historia del arte (con su énfasis en la autonomía y el valor estético), la convergencia de diversos enfoques, como la nueva historia cultural, la historia intelectual, los estudios culturales y los estudios visuales, entre otros, favoreció una orientación donde las intersecciones entre arte y política -dentro del campo más amplio de los estudios de las relaciones entre cultura y sociedad- empezaron a ser investigadas apelando a nuevas fuentes y nuevos abordajes teóricos. En ese marco, el presente *dossier* de *Estudios del ISHiR* presenta un grupo de artículos que dan cuenta de la complejidad y la heterogeneidad de vinculaciones entre arte y política, a través del estudio

de diversas prácticas artísticas como el teatro, la canción folklórica, el cine y las artes visuales, en distintos contextos sociopolíticos que abarcan casi todo el siglo XX y ofrecen una amplitud continental.

Desde la perspectiva de historia cultural que alienta esta compilación, los encuentros entre el campo artístico y el campo político no se reducen a una mirada convencional acerca de un “arte político”, como noción frecuentemente centrada o bien en la *politicidad* del tema de la obra (el “mensaje”) o bien en el compromiso personal del/la artista con determinadas causas o movimientos políticos. Esas dos dimensiones, importantes como son, forman parte no obstante de lo que Bugnone llama el “entramado” del arte y la política, una imagen productiva para pensar una relación que no es lineal ni estructurada, sino que consiste en “múltiples y diversas conexiones que se dan no sólo por la incorporación de temáticas políticas en las obras de arte, sino también por la forma y materialidad de las mismas” (Bugnone, 2011: 110).

Si pensamos en el siglo XX latinoamericano, los “largos” años sesenta (Jameson, 1997) marcados por el antagonismo revolución/contrarrevolución, han sido señalados repetidamente como el momento de “fusión” de los campos artístico y político, cuando a lo largo de todo el continente, cientos de hombres y mujeres compartieron la voluntad por confrontar el orden vigente e incidir desde el arte en las condiciones de existencia. Una observación atenta a este período muestra que los vínculos entre ambos campos son profusos, pero también conflictivos y muy complejos. Ana Longoni lo ha planteado en términos de “desbordamientos”: las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones entre el arte y la política, que no se dan continuamente, sino que se producen en ciertas coyunturas históricas cruciales. Estas articulaciones, señala, “superan esta suerte de esferas autónomas en las que la modernidad viene comprendiendo al arte y la política y permite reformulaciones mutuas que dejan re-situado y redefinido tanto al arte como a la política” (Longoni, 2010: 1).

Por supuesto, no se trata sólo de la paradigmática coyuntura sesentista. Desde los años de las vanguardias históricas hasta las transiciones democráticas a finales del siglo es posible rastrear estos vínculos estrechos y contradictorios entre ambas esferas. Tempranamente, acontecimientos de resonancia global como las revoluciones mexicana y rusa, a la par de la crisis de los regímenes oligárquicos, impactaron en la cultura latinoamericana, tensando las tiras del entramado arte/política. Promediando el siglo, los reformismos nacional-populares realizaron desde el Estado un esfuerzo -no siempre exitoso- de domesticación y funcionalidad de las prácticas artísticas y comunicativas. Más tarde, abruptamente truncados “los sesenta” al generalizarse los procesos dictatoriales, especialmente en el Cono Sur, los vínculos entre arte y política se vuelven inseparables de los procesos represivos, pero también de la articulación de prácticas de resistencia político-cultural. Finalmente, en las transiciones democráticas y los procesos de reestructuración social neoliberal podemos ver como el arte y la política se cruzan bajo otras coordenadas: prácticas artísticas que florecen dentro y alrededor de nuevos movimientos sociales, con nuevos ejes para la creación y el activismo, como por ejemplo la construcción de las memorias.

La historiografía contemporánea ha explorado y problematizado esos vínculos a través de nuevas fuentes, que exceden con mucho a las propias obras, enfrentándose a nuevos desafíos conceptuales y metodológicos y apostando a miradas interdisciplinarias. En este sentido, este dossier reúne seis trabajos representativos del estado actual de los estudios que abordan la relación entre prácticas artísticas y procesos sociopolíticos en América Latina durante el siglo XX.

En primer término, con un énfasis especial en los años sesenta y setenta, pero dibujando un arco temporal mucho más amplio, el artículo de Fabiola Orquera examina el folklore de la provincia argentina de Tucumán, proponiéndose construir un corpus de canciones vinculadas con la industria azucarera, actividad productiva que a partir del último cuarto del siglo XIX se convertiría en eje económico, político y social de la provincia. Llama a la serie “folklore azucarero tucumano”, porque todas se refieren al paisaje o al hombre que trabaja en la cosecha de la caña. Destacando las características de estas composiciones en relación los contextos históricos que las generaron, la autora propone un análisis en tres momentos: la música popular en el estadio previo a la industrialización, un segundo momento de emergencia de la letrística social de Atahualpa Yupanqui y el

protagonismo del pelador de caña, y finalmente las composiciones y los elementos propios de la serie hasta la actualidad. Ese itinerario está marcado por la presencia de autores e intérpretes muy reconocidos (incluso fuera de Tucumán), como Chivo Valladares, Luis "Pato" Gentilini y Mercedes Sosa.

Kátia Rodrigues Paranhos, mientras tanto, explora en su artículo el teatro comprometido en el Brasil dictatorial, cuando distintos colectivos teatrales desafiaban la censura con sus puestas. El estudio se concentra dos montajes: *Dr. Getúlio*, de Ferreira Gullar y Dias Gomes, de 1968, y *O último carro (El último carro)*, de João das Neves, de 1977. El primero, presentado en un contexto particularmente represivo como era el de 1968, pone en escena un el texto teatral se destina explícitamente a comentar la realidad político-social, discutiendo el golpe militar de 1964 contra João Goulart. La particularidad es que lo hace utilizando género dramático-musical, liberándose de una narrativa causal convencional y realizando un abordaje brechtiano, aproximación bastante extendida en el teatro de izquierdas del período. La segunda obra, en cambio, apunta de manera más amplia a un problema social, e incluso existencial: la lucha por la supervivencia, la soledad en las metrópolis, el trabajo precarizado, el desempleo, el individualismo, los prejuicios, la crueldad y la violencia, entre otros dramas que afrontan los trabajadores en la sociedad capitalista. Aunque por caminos bien distintos, directores y dramaturgos presentan montajes a través de los cuales, sostiene Rodrigues Paranhos, el teatro ya no puede verse sólo como medio de puesta en escena/interpretación, sino también como divulgador de lugares y sentidos político-culturales.

Siguiendo con la atmósfera de radicalización de los largos sesentas, el artículo de Elisa Pérez Buchelli se centra en el año el año 1971, al que considera el de mayor politización del campo artístico uruguayo. En un país sumamente convulso, que albergaba esperanzas revolucionarias, pero también sufría una escalada autoritaria, la fundación del Frente Amplio (FA) en aquel año fue expresión de la articulación electoral de la izquierda uruguaya. En ese contexto, muchos artistas e intelectuales construyeron producciones culturales destinadas a colaborar directamente con la campaña electoral del FA. Pérez Buchelli da cuenta de variadas prácticas artísticas durante la coyuntura, las cuales además de contribuir al clima de politización de 1971 y su colaboración concreta con la campaña electoral, aportaron obras muy significativas del campo artístico uruguayo de los sesenta. De todas, se centra específicamente en dos: la obra de la artista visual Teresa Vila, que en torno a 1970 presentó una línea creativa vinculada a la experimentación en la representación gráfica, basada en un proceso de investigación sobre iconografía histórica nacional, y el medimetraje documental *La bandera que levantamos*, realizado por el colectivo de cine militante Cinemateca del Tercer Mundo en apoyo a la campaña electoral.

Transitando las postrimerías de este período, cuando ya la avanzada autoritaria se generalizaba y parecía irresistible, los dos artículos que siguen se centran en las relaciones entre cine y sociedad, aunque con perspectivas bien diferentes.

La relación de los artistas con el estado es otra dimensión importante para el tema objeto de este dossier, y el caso del cineasta chileno Miguel Littín concentra varias de las discusiones al respecto. Tras el golpe militar en Chile, en 1973, toda una generación de realizadores salió al exilio, desde donde apuntalaron una producción cinematográfica sobre la realidad chilena cuantitativamente muy importante pero también muy relevante desde el punto de vista de su repercusión. El artículo de Israel Rodríguez se aboca a explorar el itinerario de Littín en su exilio en México, indagando en el modo en que distintos intereses se pusieron en juego para posicionarlo a él y a la cinematografía mexicana en un lugar preponderante en el escenario internacional, circunstancia que fue aprovechada por el propio cineasta. Rodríguez señala como proyecto determinante tanto en la carrera de Littín como en la historia del cine mexicano el filme *Actas de Marusia* (1975), realizado con amplio apoyo del Estado mexicano. Aunque a película fue un éxito, Littín tuvo que lidiar -especialmente en los ambientes políticos y culturales de la izquierda- con el hecho de que realizara lo que, él sostenía, seguía siendo un cine antiimperialista y revolucionario, pero dentro de una estructura de producción burguesa y con apoyo financiero de un Estado considerado autoritario.

El trabajo de Isabel Seguí, por su parte, estudia las estrategias comunicativas de los colectivos de amas de casa vinculados a sindicatos mineros bolivianos entre las décadas de 1970 y 1990. En alianza con cineastas, las amas de casa mineras, entre ellas la icónica Domitila Barrios de Chungara, participaron en varios proyectos audiovisuales con el propósito de que su mensaje se expandiera. Chungara y sus compañeras, sabedoras de la importancia de la comunicación, se incorporaron a varios procesos colaborativos de creación audiovisual que les permitieron divulgar su agenda política, desde su encuentro con el grupo Ukamau en 1971, plasmado en el filme *El coraje del pueblo*, hasta su colaboración con la productora NICOBIS en los años noventa. Seguí considera a estas mujeres, que no poseían ni los medios de producción filmicos ni tenían el conocimiento audiovisual para hacer sus propias obras, coautoras de las películas, ya que, a pesar de las mediaciones, lograron ejercer cierto control y construir una auto-representación uniforme a lo largo del tiempo, consolidando una imagen y reputación política de ineludible determinación y compromiso.

El dossier se cierra con un artículo de Diana Torres que indaga en representaciones visuales de la violencia política en la historia reciente de Colombia. Específicamente, Torres se centra en dos conjuntos escultóricos de Doris Salcedo, a través de los cuales la reconocida artista colombiana aborda los efectos de la violencia en sus víctimas (considerados como tales no sólo los muertos y los deudos, sino también los espectadores). Ambas obras consisten en mesas sometidas a procedimientos técnico-estéticos que subvierten su naturaleza de muebles de uso cotidiano, enfatizando en la naturaleza social de la violencia sufrida en la intimidad. La autora muestra, además, como el segundo de los conjuntos, *Plegaria Muda* (2008-2010), se convierte en un desafío a la retórica guerrillera del gobierno de Álvaro Uribe, que a la vez que negaba cualquier estatus político a la insurgencia armada, homologaba otras disidencias -populares, obreras- con expresiones de “terrorismo”, justificando el asesinato de civiles por parte del estado. La obra de Salcedo, plantea Torres, busca desvelar cómo, debajo de la identidad de “terrorista” impuesta por poder, el disidente es también un colombiano, y su muerte responsabilidad de un Estado incapaz de proteger a sus ciudadanos.

REFERENCIAS

- Bugnone, A. (2011). “La relación entre arte y política como un entramado: la poética de Edgardo Antonio Vigo”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(2), 109-119.
- Jameson, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción
- Longoni, A. (2010). “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”. *Aletheia*, 1(1).