



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

TRANSCULTURACIÓN EN LAS IMÁGENES DEL EXILIO URUGUAYO:
UN ESTUDIO SOBRE EL CARTEL
DE CARLOS PALLEIRO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA
EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

M. of A. CYNTHIA ORTEGA SALGADO

COMITÉ TUTORAL

TUTORA PRINCIPAL

DRA. en S. MAYA AGUILUZ IBARGÜEN

COTUTORES

DR. en B.A. EDUARDO CHÁVEZ SILVA

DR. en E.L. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

SINODALES

DR. en F. HORACIO CERUTTI GULDBERG

DRA. en H. SILVIA DUTRÉNIT BIELOUS

México, noviembre de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

TRANSCULTURACIÓN, UNA OPERACIÓN DE TRADUCCIÓN

- 1.1 Nociones de cultura, claves para la investigación
 - 1.1.1 La identidad y el otro en América Latina
- 1.2 Casos paradigmáticos de transculturación
 - 1.2.1 Corpus Christi y la doble conquista
 - 1.2.2 Fernando Ortiz y los trasposos culturales
 - 1.2.3 Ángel Rama y el discurso creativo desde la transculturación
- 1.3 El caso de Carlos Palleiro
 - 1.3.1 La cultura mexicana como transgresora de la dominante
 - 1.3.2 Transculturación de componentes culturales
 - 1.3.3 La identidad transcultural
 - 1.3.4 Hibridación. Las particularidades son las que cuentan
 - 1.3.5 El transculturador como traductor
 - 1.3.6 Separar sentido y palabra
 - 1.3.7 El cartel como zona de contacto transcultural

CAPÍTULO 2

EXILIO DISLOCANTE, EJE TRANSCULTURADOR

- 2.1 Desplazamientos forzados
 - 2.1.2 Por qué el exilio uruguayo
 - 2.1.3 El exilio como eje transcultural
- 2.2 La ruta de la paloma. El rastro del exilio en una imagen de resistencia
 - 2.2.1 Nacimiento y vuelo
 - 2.2.2 Paloma atada

- 2.2.2.1 De una sociedad ciudadanizada a la crisis
- 2.2.2.2 La dictadura
- 2.2.2.3 La Operación Cóndor
- 2.2.3 Paloma en resistencia
- 2.2.3.1 Exilio: murmullos y silencios
- 2.2.3.2 La memoria como forma de nombrar el pasado y hacer resistencia
- 2.2.3.3 Las apropiaciones artísticas del Uruguay de los sesenta y setenta

CAPÍTULO 3

EL CARTEL, SUPERFICIE DE SIGNIFICADO

- 3.1 El cartel
 - 3.1.1 Historia
 - 3.1.2 Concepción
 - 3.1.3 Objeto cultural
- 3.2 El cartel como objeto transcultural
- 3.3 El cartel como zona de contacto
- 3.4 La capacidad de mirar
 - 3.4.1 El concepto de juego en la mirada
 - 3.4.2 La obra como juego
- 3.5 Memoria visual latinoamericana
 - 3.5.1 Contexto mundial en los sesenta y setenta
 - 3.5.2 El diseño gráfico en los sesenta y setenta
 - 3.5.3 Diseño en Latinoamérica
- 3.6 Bordeando el análisis de la imagen
- 3.7 Análisis hermenéutico-semiótico de seis carteles de Palleiro
 - 3.7.1 De acuerdo con símbolos
 - “Uruguay, una historia breve”
 - “El vuelo del águila”

- 3.7.2** De acuerdo con colores
 - “Nueva canción chilena”
 - “La vida de un niño en tiempos de la Independencia”
- 3.7.3** De acuerdo con personajes
 - “Cabalgata zapatista”
 - “Libertad para el General Seregni y todos los presos políticos en Uruguay”

CONCLUSIONES

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

FUENTES TESTIMONIALES

FUENTES GRÁFICAS Y ARCHIVOS

INTRODUCCIÓN

La tesis del presente texto es que, a partir del exilio de Carlos Palleiro¹ en los años setenta, se gestó en su obra gráfica un proceso de transculturación. Los carteles del creador uruguayo de los años 1971 a 1999 sirven en esta investigación como registro visual de la travesía cultural llevada a través de su exilio. De la variedad de registros que puede haber para hacer evidente un proceso transcultural, este trabajo se ocupará de la imagen, específicamente de los carteles.

En la historia de Uruguay, durante la dictadura de Juan María Bordaberry, los comunistas, los obreros y todo integrante de la clase media que estuviera en contra o indiferente al sistema, se tornaba en el enemigo interno, lo que desencadenó, por un lado, movimientos estudiantiles, obreros y migrantes; por otro, políticas de terror, como la desaparición forzada y el secuestro de niños, la tortura y el encarcelamiento. Entre los efectos de estas circunstancias fue notorio el exilio, como una experiencia masiva en el Cono Sur.

En este marco, el trabajo de un naciente diseñador se desarrolló dentro de la comisión de propaganda del Partido Comunista,² al lado de grandes creadores uruguayos, como Carrocino, Pieri, Sabat, Pezzino, de Arteaga, Barnes, Loureiro o Espínola Gómez. Carlos Palleiro perteneció a una red de pensadores y artistas que actualmente podemos reconocer como un sujeto colectivo que conformó la militancia política de izquierda en la década de los setenta. Esta red tuvo injerencia en varios frentes culturales, como generadora de estrategias de resistencia para los silenciados, como el poder creativo del teatro el Galpón, de músicos como Viglietti, Zitarrosa o Rada y de grandes escritores y poetas como Galeano o Benedetti. Este circuito de militantes fungió como un instrumento metodológico y teórico para elaborar la estrategia política que sirvió para cuestionar la construcción del telar arbitrario y represivo de los años 1973 a 1985.

¹ Autor radicado en México, DF, nació en Montevideo el 29 de septiembre de 1945.

² Militante de la izquierda fidelista desde 1961 y en la Unión de la Juventud Comunista (UJC) desde 1962.

Más que sólo representar la palabra escrita de las disidencias ideológicas e intelectuales, la militancia política de la izquierda uruguaya desplegó un lenguaje visual que ocupó las paredes y los espacios públicos, los diarios y las revistas, haciendo de la imagen un frente de lucha y oposición llamado el *dibujazo*,³ que logró un sitio para que las representaciones hablaran y poseyeran un carácter más ético y testimonial que estético. Este rol activo de los creadores permitió que, al comenzar el curso del exilio, su compromiso político siguiera en la mayoría de los países receptores, como sucedió con la llegada de Palleiro a México, en 1976, parteaguas en la creación de diseños para el Fondo de Cultura Económica, Discos Pentagrama, Siglo XXI Editores, Ediciones de Cultura Popular y la Dirección de Comunicación Social del Gobierno del DF, entre muchos otros. Cabe destacar la campaña de 1977 realizada para las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio,⁴ cuya principal imagen es, en palabras de Alexander Wilde, una “irrupción de la memoria”, un evento público que impacta en la conciencia colectiva y asocia símbolos con un pasado político, activo y presente.

Esta paloma puño es el símbolo en el exterior del destierro uruguayo, es el rastro de un proceso histórico en una imagen. Además, conceptualmente representa el *exilio como resistencia* (Pereda, 2008). La circulación de esta paloma tiene su origen en la etapa llamada *nacimiento y vuelo*, eventos que son enmarcados por las influencias de Palleiro para crear esta poderosa analogía. Por su parte, *la paloma atada* da cuenta de las condiciones que llevaron a Uruguay a la dictadura y sus terribles consecuencias.

La experiencia del exilio es un silencio hondo, según Carlos Véjar (2008), un corte y una ruptura, es un trabajo que la *sociología de las ausencias* de Santos

³ Se llamó así al movimiento de dibujo desarrollado por jóvenes sin estricta formación artística, durante las décadas de los sesenta y setenta; es decir, antes de y durante la dictadura.

⁴ Evento cultural latinoamericano que pedía solidaridad con Uruguay. En una semana se realizaron en México 46 actos, entre los que hubo conciertos, exposiciones, mesas redondas, conferencias, talleres, recitales, obras de teatro, proyecciones cinematográficas, etcétera.

(2008) puede traer a la discusión pública, para estudiarlo a fondo y finalmente hacerlo parte de la memoria social en Latinoamérica, sumada a la de todos los desplazamientos obligados, como las grandes masas de desesperanzados, la fatalidad de los indocumentados y las historias diluidas que dejan a su paso, por el mundo, estos caminantes forzados.

Paulatinamente, Palleiro se vinculó a estos movimientos y se convirtió en un agente cultural capaz de ver dimensiones simultáneas, en un *traductor* de dos realidades culturales en convergencia, aunque la uruguayaya lo hiciera desde su memoria. Según Haroldo de Campos, la *traducción* se entiende como creación y crítica; Boaventura de Sousa Santos la define como un trabajo intelectual y argumentativo, pues se trata de mover las interpretaciones comunes a otros espacios y a otras tradiciones, como la de la imagen, misma que antecedió la invención de los textos. Es así como Palleiro hace una labor analítica que traduce la experiencia fallida del sur y la inconformidad social de México, el autor examina las relaciones políticas y comunitarias de los dos países, creando una “zona de contacto” (Pratt, 2010),⁵ un espacio social que permitiera polemizar estas ideas, debatir y compartir experiencias: el cartel.

La belleza de los carteles de Carlos Palleiro ha atrapado a muchos por las imágenes, el juego y abstracción de las formas o el uso del color; sin embargo, no se traduce lo que es imagen en un cartel, sino lo que no lo es. En palabras de Vilém Flusser, las imágenes encubren lo que han de representar, se vuelven intransparentes para la situación que designan. Bajo esta lógica, el afiche como objeto cultural es resultado de un análisis exhaustivo de los conceptos, de una capacidad de síntesis que envuelve una heterogeneidad de informaciones. Se debe entender el cartel del creador uruguayo como un hecho social con resonancias estéticas y culturales que discutió los marcos establecidos por la tradición y proyectó nuevos tipos de experiencias históricas y representaciones transculturales.

⁵ El origen de la idea es de 1992, posteriormente retomada por Boaventura de Sousa Santos.

Los carteles son superficies de significado, lugares de mostración que narran, como un libro lo hace a través de sus páginas, los ciclos del exilio de Palleiro, en los casos aquí revisados. El exilio —definido por Daniel Sueiro⁶ como un vértigo, un mareo, un abismo— funge como un eje de transculturación en ciertas imágenes particulares que se ubican en la producción del autor entre los años de 1971 a 1999, tiempo que marca un uso diferente en los colores, los símbolos y los personajes, incluso en aquellos que hablan de su natal Uruguay. Lo anterior indica que la obra de Palleiro en México es transcultural, en tanto que negociación clara y reconocible entre culturas, capturada en sus imágenes, pues en la obra se observa un flujo de aspectos recíprocos y transfronterizos, la existencia de una cultura precedente desestabilizada por la que trae el desplazamiento. Esta colisión es la que obliga a dejar, reincorporar creativamente, revalorar y sustituir unos signos por otros; se desarrollan, así, las fases de transculturación que Ángel Rama designó “selección, pérdida, redescubrimiento e incorporación de elementos de ambas culturas”.

La revisión histórica es determinante para saber de dónde viene un fenómeno, a fin de tener un espectro más amplio para proyectar hacia dónde podría dirigirse; con este espíritu, se exploró el término transculturación como elemento determinante de la teoría poscolonial, cuya acción inicia a finales del siglo xv, con la colonización del actual territorio americano por capitales europeas como Francia, España, Portugal e Inglaterra. En este encuentro comenzó el movimiento forzado, el negro africano llegó a América, según Édouard Glissant (2002), como un “migrante desnudo”, que cargaba solamente con su memoria. El cubano Fernando Ortiz (1940) aplicó los términos *desculturización* y *neoculturización* para definir la silueta étnica, social y cultural del Caribe. Posteriormente, el uruguayo Ángel Rama hizo un traspaso al campo literario, mencionando que narradores latinoamericanos como Rulfo, García Márquez,

⁶ Escritor español que dejó estas letras en el preámbulo de la obra de teatro *Ligeros de equipaje*, de Jorge Díaz.

Vargas Llosa, Borges, Cortázar, Arguedas, Guimarães Rosa, Fuentes, Carpentier, etc., usan formas transculturales de escribir, tales como temas o figuras literarias hasta ese momento nuevos en las letras latinoamericanas, lo que constituyó la puesta en escena de una realidad distinta a la de todo el continente.

Finalmente, destaca la función de la imagen en los setenta como culturización política y nodo de activación social, ya que logró un verdadero accionar de las ideas. Hoy existe la emergencia de hacer pensar y reflexionar por medio de ésta, pues inmersos en la era de la imagen técnica, esta tradición es una de las vías preponderantes para lograr el cometido.

CAPÍTULO 1.

TRANSCULTURACIÓN, UNA OPERACIÓN DE TRADUCCIÓN

Este capítulo aborda un proceso cultural a lo largo de la historia de uno de los exilios políticos que reorganizaron la vida social de Uruguay, —el cartel—, quien adquirió al menos tres dimensiones en un solo movimiento: fungió como uno de los soportes mediáticos de la causa política e ideológica de aquel exilio; constituyó el medio para mostrar el desplazamiento de la imaginaria; y se dispuso como un registro material del sentido social y cultural que cobraba la lucha dictadura vs. democracia, al menos en el periodo considerado en esta investigación.

Las dimensiones anteriores se resumen en una intención, la de preguntar por las contingencias de la significación del cartel dentro de otras significaciones más amplias —socialmente hablando— que cobró en los años setenta y comienzos de los ochenta la reivindicación por recuperar las naciones secuestradas por los regímenes dictatoriales sudamericanos. Las interrogantes que siguieron a esta primera definición del problema fueron expresándose de distintas formas: ¿de qué manera creó actos de significación el uruguayo Carlos Palleiro?, ¿cómo el artista potenció simples signos gráficos hasta convertirlos en símbolos del exilio? o ¿cómo los carteles se convierten en productos culturales que participan de la comprensión que ciertos grupos sociales tienen de su entorno, su historia, su pasado y su futuro?

A partir de la noción del cartel como un objeto que se encuentra insertado tanto en la propia producción de significados como en el desplazamiento del sentido y la historia de una lucha social, cobra gran relevancia el hecho de observar aspectos interpretables desde su lugar, en las estructuras de significación. Una definición, considerada ahora clásica, sobre la cultura, llevó a considerar en el último tercio del siglo xx que ésta era susceptible de ser estudiada e interpretada, en la medida en que aquello que se significa socialmente puede también ser objeto de legibilidad social. No se trata de pensar en la cultura, en sus objetos y en sus productos como un sistema de signos inamovibles dispuestos a una lectura, o a varias; sino de comprender lo cultural en el proceso mismo de significar, acción posible en y entre relaciones que establecen los agentes

y sujetos sociales.⁷ Clifford Geertz dio un giro interpretativo a la manera de concebir el análisis cultural; en 1973 *La Interpretación de las culturas* pensó la cultura —y por ende los saberes que la tratan— como “una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2001: 20);⁸ concepto aplicable al estudio del cartel, visto que éste no es sólo una superficie de inscripción de significados, sino un medio por el que atraviesan y se siguen las disputas sociales en torno a lo que se significa y de qué modo se significa; además, el cartel es un artefacto con una determinada carga narrativa.

En efecto, la significación de un cartel cambia de acuerdo con las exigencias y necesidades interpretativas de un tiempo presente, sin embargo, más allá de esa polisemia de todo objeto cultural (incluida la palabra misma), el cartel puede ser visto como un registro material que en diferentes tiempos y lugares se desborda en múltiples posibilidades narrativas. Está abierto a la narración cultural porque depende siempre del *otro*.

La experiencia del exilio en el siglo xx latinoamericano abrió un espacio de usurpación de las esperanzas y los derechos civiles y políticos en manos de los poderes militares, que al instaurar los regímenes dictatoriales se sirvieron de los mecanismos y aparatos represores para erigir un Estado policiaco, que garantizó un orden impuesto de facto y separó al cuerpo social en poblaciones signadas por su ideología. Divididos entre quienes no podían resistir, o se

⁷ En su libro de 1945, *Transculturación en Fernando Ortiz*, Diana Iznaga recoge una conferencia que Ortiz pronunciara en la Universidad de la Habana, donde se refiere a Cuba, como *un guiso no hecho, sino una constante cocedura* (pp. 51 y 52), analogía que ilustra las piezas inamovibles contra el proceso tenaz de significar.

⁸ Del mismo modo, infiere que la interpretación cultural debe pasar por mecanismos de validación de igual nivel que en las ciencias duras, que nos ayudarán a acceder al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos u objetos de investigación; esta idea se amplifica al reconocer que arte y ciencia participan de su origen ontológico a partir de la creación libre, de la imaginación y el juego; comparten la búsqueda por nuevas técnicas y procedimientos y se desarrollan explorando las relaciones de causa y efecto, en el mundo material, que repercutieron en la forma de vivir y “dominar” el mundo. Véase la disertación de Noé Sánchez en el libro *Arte y diseño, experiencia, creación y método* de 2010.

sumaron, a esa vuelta de timón autoritaria en la sociedad uruguaya, y quienes fueron convertidos en *enemigos internos*, estos segundos experimentaron la fuerza de una ley extraña que actuó a través de la persecución, el encierro, la desaparición y la violencia política ilimitada, que empujó a otros a buscar un destino vital en la forma del exilio.

La envergadura de estas experiencias tuvo, entre otras consecuencias, un trauma nacional en varios países del Cono sur que, no obstante el imperio del silencio impuesto, fueron capaces de recobrar su capacidad de decir y representar los acontecimientos políticos mediante recursos literarios y extraliterarios. La narrativa del Boom latinoamericano haría eco de los episodios y las figuras de las dictaduras que volvían a poblar el territorio del subcontinente, pero aunque la literatura tuvo un papel dominante como elemento detonador de las imágenes identificatorias del presente de la historia y la cultura latinoamericana, su sitio fue compartido paulatinamente por otros medios y objetos como la plástica, el dibujo, el cine, la música y la canción, las instalaciones, etc. que también recurrieron a los dispositivos ficcionales para compartir el derecho, y el deber, de narrar lo que acontece, la necesidad de contar el pasado inmediato y de tomar posición del presente instalado por el militarismo. Empezaba así a elaborarse un duelo de la derrota social, que tomaría intensidad en un periodo siguiente, cuando la ficción postdictatorial y el duelo se traban en un movimiento por restituir el derecho de enunciar y evaluar los hechos pasados desde los lugares validados por el conocimiento —el narrar histórico— y, al mismo tiempo, por una discursividad social, imaginada e imaginativa, cuya narración se explora en un lugar que no es completamente propio.

La literatura —y en particular la escritura cautiva de la imagen, como la poesía— atestiguaron aquello que la palabra cotidiana no estaba en posibilidad de manifestar. Entre éstas aparece Carlos Palleiro como *narrador* que erige un puente entre el país que dejó atrás y el que habita en su condición de exilio: un puente de unión entre dos imaginarios que se jugaban la nostalgia y el deseo de no olvidar.

La identidad transcultural del *narrador*, detonada a partir del exilio queda abierta a los silencios, las alteraciones y las modulaciones que son hechas por otras lecturas: si la fotografía funcionó entonces como un indicio de esa otra parte de la sociedad no dispuesta en un horizonte visible, la imagen del cartel, por el contrario, plasmó las ideas y las valoraciones de esa sociedad en un símbolo, cuyo mensaje se resumía en un guiño a la historia del espectador, en *hacer un llamado*.

Su imagen técnica se constituye en un marco de experiencia que busca mostrar, al tiempo que despliega un mensaje social que parte de una posición política y ética. De ahí la liga histórica del cartel con la propaganda, y de ambas con una específica identidad de quien se representa en esa imagen. Dentro de esta última idea, cabe también preguntarnos, ¿qué relación existe entre la identidad enunciada en el cartel y la presencia de un *otro* a quien el propio cartel llama? Esta relación tiene el potencial de concluir en una empatía, a veces una adhesión idiosincrática, con el sujeto que enuncia, aquel que rotura la imagen del cartel.

Es evidente que el cartel aparece y circula en momentos de intensidad social, cuando se reconoce no solamente una oposición entre un “nosotros” y un “ellos”, sino cuando esta otra parte se asume como el *otro*, sujeto a la interpelación imaginaria o surge el deseo de traspasar hacia *su* lugar.

Sería interesante preguntar si acaso el cartel latinoamericano surgido en el trance de las dictaduras y los exilios ha participado en la construcción de la especificidad de la identidad latinoamericana como tal vez fue reconocido ese papel en los casos de la literatura, el cine, el arte, entre otros. O cuestionar ¿en qué sentido y de qué manera el cartel se intersecta con la formación de un *ethos* (una forma de vida) latinoamericano, acaso barroco?⁹ En adelante

⁹ Aunque no es competencia de esta investigación profundizar sobre la producción de una forma civilizatoria latinoamericana condensada en la concepción del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría, me parece central no perder de vista que dicho *ethos* se trabaja sobre el abigarramiento de comportamientos y objetos sociales, que, en medio de su heterogeneidad, mostraron en nuestra región un parentesco difuso que se identifica con un *ethos* (barroco) articulador de diferentes mundos de vida, a partir de la negación o contraposición a la voluntad inventiva del otro (euro-anglocéntrico). Véase *El ethos barroco* de Bolívar Echeverría, pp. 13-36.

se siguen algunos de los debates en torno a la construcción de la identidad colectiva, que precisamente ahondan este tema desde la perspectiva constructivista. Jorge Larraín, en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, manifiesta que la identidad nuestra estuvo construida por dos modelos contradictorios: el ilustrado y el de la modernidad barroca. Todorov aporta a la discusión que “hay dos formas elementales de la experiencia del otro dentro del proceso colonizador: la diferencia y la igualdad” (Larraín, 1996: 144), ambas fallidas en su reconocimiento, pues el autor sitúa la primera en términos de una diferencia de rango, y la segunda como dispositivo que las desvanece en pos de la religión católica. Una idea construida al calor de los debates entre las pretensiones universalistas de la cultura, específicamente de las proyecciones de Occidente en el resto del mundo, y por otra parte la emergencia de la defensa de las diferencias (y las particularismos) es planteada por Sheyla Benhabib, quien considera a las culturas como “constantes creaciones y negociaciones de fronteras imaginarias entre nosotros y los otros, el otro aparece como quien está dentro nuestro y es uno con nosotros” (Benhabib, 2006).

En los escenarios que reconstruyen la historiografía, la antropología y los estudios culturales latinoamericanos, estos debates partieron de concebir la formación identitaria con base en una dialéctica de las distinciones culturales que poco abrevaron de los conflictos, tensiones y negociaciones *in situ*. En tiempos recientes, el concepto de transculturación ha sido reexaminado a la luz de casos paradigmáticos situados en la escena de contacto cultural. Entre éstos, tres componen los paradigmas elegidos en este estudio para ejemplificar momentos transculturales: la presentación de un evento del Corpus Christi en el Perú colonial de principios del siglo XVI, la revisión de los escritos del fundador del concepto, el cubano Fernando Ortiz; y el desplazamiento literario en el célebre libro de 1982: *Transculturación narrativa en América Latina* de Ángel Rama, quien utilizó el término para explicar a “un grupo de narradores latinoamericanos en el proyecto de ficcionalizar algunas sociedades y culturas

rurales del continente”¹⁰ (Mazzotti, 1996: 419), mezclando recursos de la oralidad tradicional de las culturas locales y otros de interpretación literaria aportados por tendencias noveles al comenzar los años ochenta.

El capítulo también aborda cómo diversos componentes culturales se mezclan en la transculturación y cuáles son sus diferencias con la hibridación como proceso. Posteriormente, se relaciona la figura del transculturador con el *traductor*, con el inventor, idea retomada de Haroldo de Campos, pues Carlos Palleiro se adueña de “la manera más atenta de leer”¹¹ una cultura: la traducción (De Campos, 2000: 197); acto que desempeña críticamente por medio de la imagen. Las preguntas obligadas son qué decide traducir y qué tono emplea al estar inmerso en una simultaneidad de culturas, situación que le convida nuevas posibilidades de creación.

Finalmente se relata el modo en que su cartel se convierte en una zona de contacto transcultural, considerando que se parte de la idea de *traducción* acuñada por Boaventura de Sousa Santos, en *Conocer desde el Sur*, quien la considera un “trabajo intelectual, político y emocional, que parte de una inconformidad ante una carencia de un pensar o de un hacer”. En su papel de traductor, el diseñador creó un consenso capaz de involucrar tanto a los uruguayos en el exilio como a los mexicanos, un acuerdo transcultural a partir de la sensación de insuficiencia e impotencia, resultado de la dictadura en el periodo de Juan María Bordaberry y del exilio que padeció; como resultado de lo cual, el cartel se convirtió en el espacio para dialogar. Palleiro inventó un foro de expresión que sirvió para exponer y debatir estas ideas, una zona amplia reproducida de manera masiva, una imagen técnica: el cartel.

1.1 NOCIONES DE CULTURA, CLAVES PARA LA INVESTIGACIÓN

¹⁰ Véase Carlos Pacheco, Asedios a la *Heterogeneidad Cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar* de José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar pp. 419-430.

¹¹ Frase original de J. Salas Subirat, traductor al español del *Ulysses* de James Joyce.

Los estudios culturales y transculturales abren paso a la interconexión de agrupaciones que suscitan identidades plurales y un desdibujamiento de las fronteras territoriales e intelectuales. Este espacio ocasiona aproximaciones activas a la cultura como concepto heterogéneo, que aprueba y se nutre de cambios continuos, donde la diversidad nace de procesos dinámicos y experiencias recíprocas.

El término *cultura* como referencia al lenguaje y a rasgos de conducta que distinguen a un grupo humano de otro, representa un concepto cerrado que divide al todo en bloques aislados y que no permite la mezcla e interacción de entidades diversas. Sin duda, una de las aproximaciones activas es el concepto interpretativo, cuyo carácter no es el de un término absoluto que se pueda aplicar a cualquier situación, por ejemplo: definir cultura como el modo total de vida de un pueblo, definición que es sumamente general y no toma en cuenta las circunstancias particulares en las que el pueblo se desenvuelve ni la red de significaciones que los hombres del lugar han tejido y que por tanto los forja.

Los actos del hombre son actos de significación, susceptibles de ser interpretados y, como tales, creadores de diferentes lienzos, donde la dirección del hilo es diversa y contradictoria. De ahí la marcada complejidad de los fenómenos sociales, y que requieran ser explicados más allá de sus superficies lisas, ya que todos los miembros de una comunidad son atravesados por estos entramados. La interpretación debe ser lo suficientemente descriptiva y profunda, para no creer en datos que son un cúmulo de interpretaciones de las interpretaciones de otros, que no hacen más que nublar el verdadero foco de la investigación y desviar la mirada de lo dicho entre líneas, que usualmente es lo más importante. El cómo, el cuándo, el dónde y el por qué son itinerarios que ayudarán a esclarecer las estructuras de significación en las que el objeto de estudio está inmerso, así como los alcances y límites en su campo de acción; de esta manera, la cultura se convierte en página viva para ser leída, compuesta por elementos inquietos, imágenes, palabras polisémicas y metáforas, dispuestas a cambiar su orden de acuerdo con la mirada.

Dentro de esa página que es la cultura, el cartel representa un espacio dialógico que permite poner en escena una narración, un relato de la experiencia transcultural, roturada a partir del exilio político. Una experiencia en particular se densifica en la imagen: aquella generada por la expulsión obligada de Carlos Palleiro debido a motivos ideológicos y políticos. La imagen técnica del cartel condensa la transculturación como una experiencia social y humana que tiene un gran potencial estructurador de sentidos, de significaciones culturales y políticas, por lo tanto el cartel es una mediación entre un imaginario perteneciente a dos culturas: la uruguaya y la mexicana.

Ante la imposible inmediatez de la narración en los exilios (ya que en el presente se siguen construyendo sus historias y memorias), el curso del cartel permite dar lectura a experiencias que proceden de la materialidad visual, pues las imágenes —como “superficies de significado” (Flusser, 2001)— son el espacio donde han quedado plasmadas las expresiones y las reflexiones de una individuación creadora. En *Las reivindicaciones de lo cultural, igualdad y diversidad en la era global*, Sheyla Benhabib (2002) describe que “la cultura se presenta a través de relatos”; como señal en la experiencia transcultural de Palleiro, el cartel pertenece a esa red de relatos, porque “las acciones están constituidas por la postura valorativa de los actores hacia lo que hacen” (Benhabib, 2006: 31). Por eso este dispositivo medial opera en un plano doble —simultáneamente individual y colectivo—, pues interviene el hacer cultural como estructura de significación, como una “doble hermenéutica”, capacidad de todo ser social, que consiste en que todos comprendemos lo que hacemos a partir de nuestra reflexión o de nuestra posición vertida en un relato de lo que hacemos.

Los relatos pertenecen a todos pero también son individuales; son públicos porque la significación es colectiva; es imposible concebirlos aislados y sin ningún aporte, como también es inconcebible que cada individuo pudiera crearlos sin participarlos. Los relatos son significativos cuando son compartidos, así rebotan con los de otros y con los que todos han sobrepuesto en el curso del tiempo.

Clifford Geertz aporta a la discusión que la cultura “es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz, 2001: 27), una explicación a esta afirmación es que cada fenómeno representa una estructura de significación que, a su vez, sostiene relaciones internas con otras. Junto al fenómeno de la transculturación se ubican otros, como el exilio, el cartel y los actores involucrados en su ideación y producción, es en la amalgama de todos ellos que se encuentra el giro interpretativo, que deviene en la construcción de un sistema simbólico que rodea las partes centrales de la significación transcultural. Por ello es importante hacer un relato de este proceso, pues en los carteles de Palleiro “se experimentan historias, rituales, herramientas, condiciones materiales a través de los relatos narrativos compartidos” (Benhabib, 2006), es decir la perspectiva desde una experiencia como el exilio. El cartel, como estructura de significación, permite identificar un pasado específico por medio de un relato transculturador de la ruta del exilio, es decir: en el objeto transcultural que es el cartel se gesta una “doble hermenéutica”.

La importancia de introducirnos al análisis cultural de un fenómeno consiste en escudriñarlo, desenredarlo y otorgarle una forma susceptible de “ser leído” y por tanto compartido; lo que permite escribir una interpretación. En palabras de Paul Ricoeur, “lo que escribimos es el pensamiento del hablar”, somos competentes de escribir lo observado, lo rastreado, lo examinado. El análisis cultural debe elegir las significaciones más importantes, aquellas que nos inquietan y rondan nuestra cabeza y nuestro sentir continuamente, para después relacionarlas con lazos firmes e imaginativos, y por último describirlas en explicaciones claras a partir de esas conexiones. El análisis cultural no se extiende en orden creciente, sino en caos discontinuo pero congruente, el hecho de reubicar el fenómeno transcultural dentro de esta conversión de temporalidades asoma, sin duda, nuevas maneras de pensarlo o hasta de imaginar lo que en él es inexistente, ya que aborda la complejidad del tiempo en que se originó (concepto orticiano), su estado actual, proyectado a través de la mirada

histórica de un caso de estudio y algunos caminos de su desplazamiento, como los movimientos forzados. Por las razones expuestas, es válido usar conceptos desarrollados en el pasado, pero afinados en la pugna del discurso social y aplicados a nuevos problemas como la transculturación en el campo de la imagen.

La función de la teoría es suministrar un vocabulario que pueda expresar lo que la acción simbólica tiene que decir sobre el papel de la cultura en la vida humana (Geertz, 1973), en las formas de la sociedad. El ser social no es uno uniforme, sino determinado por variables como su procedencia y lo que ésta representa para él y la interminable rotación de las anteriores, un ejemplo es la serie de testimonios compilados por Claire Joysmith y Clara Lomas,¹² en el cual se pedía a diversas personas que se identificaran como latinas. Los resultados variaron desde una ecuatoriana de origen libanés por el padre, otra chicana nacida en Nuevo Laredo, criada en Laredo, hija de padre catalán y madre mexicana, hasta un cubano intereuropeo americano, todos inmigrantes en Estados Unidos y todos considerándose latinos.

El pensamiento humano está lleno de símbolos significativos que conforman estructuras flexibles o bases sólidas que erigimos, derrumbamos o rehacemos a lo largo de la existencia; esos símbolos crean sistemas como el lenguaje, la escritura, el arte, el ritual, la organización social, la cocina, etc., mediante los cuales el hombre es gobernado y a partir de los que elige esquematizar, organizar y sustentar su apreciación del mundo. Lo anterior quiere decir que nuestros pensamientos, emociones, decisiones y acciones, son *relatos* válidos, tanto en el consenso como en la individualidad. Como una de las categorías poseedoras de los principales procesos simbólicos del hombre, la cultura implica aprendizaje, capacidad de transmisión de conocimientos y aplicación

¹² Clare Joysmith labora en el CISAN, UNAM; mientras que Clara Lomas es profesora en The Colorado College. Su libro *One Wound for Another. Una herida por otra* es resultado de 60 testimonios enviados por la red desde el 2001, a partir de los hechos del 11 de septiembre. Este quehacer es un documento histórico que evidencia las nuevas formas de relación que existen gracias a la web.

de éstos en esferas interdisciplinarias, para que los individuos con variadas predisposiciones, capacidades y facultades elaboren un abanico de artefactos culturales. En el caso de Carlos Palleiro, contamos con una prolongada serie de artefactos transculturales: los carteles.

1.1.1 LA IDENTIDAD Y EL OTRO EN AMÉRICA LATINA

Se ha introducido ya la idea de que la significación es un proceso abierto porque la narración depende del otro. En el caso de Palleiro esta acción ocurre dos veces, una donde él es el narrador que está consciente de este papel y los *otros* intervienen en la conformación de sus relatos y dos cuando él mismo, como “el otro” que llega de fuera, se instaura en un circuito específico de los años setenta en México y lee un paisaje cultural ajeno. Revisemos con más detalle la relación del *otro* en la construcción de la identidad y su debate en Latinoamérica.

Sheyla Benhabib reconoce que “las luchas por el reconocimiento han sido luchas por negar la otredad, cuando se ha creído que la otredad implica falta de respeto, dominación y desigualdad” (Benhabib, 2006). Jorge Larraín, en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, manifiesta que muchas teorías universalistas europeas involucran relaciones entre la formación de la identidad y el otro, equiparables a las del centro con las periferias marginales, una suerte de homogeneización y relativismo que descuidaba las especificidades de cada pueblo. De allí que esta sistematización guiara a la periferia, que debía ser salvada mediante la destrucción, para posteriormente construir un modelo progresista concéntrico. Sin embargo, en la formación de identidad sería tan erróneo uniformar como distinguir al *otro* en una categoría diferente que tuviera connotaciones peyorativas. La idea de identidad cultural imagina la presencia del otro como lo que no es él, como una oposición y un contraste a lo que el primero representa, involucrando la noción de nosotros y de ellos. De aquí la importancia de la idea, ya que en

esa distinción se abre un espacio para pensar que puede existir, y que existe, *otro* que es diferente de mí y a mi grupo de pertenencia. El *otro*, según el autor, puede definirse en tres dimensiones (Larraín, 1996: 91): “la temporal, la dimensión en el contexto de la propia sociedad y la espacial”.¹³ Es esta última la determinante en la construcción de América Latina, ya que “aquel que vive fuera” (Larraín, 1996: 92) es la figura que cambia drásticamente el curso de la comunidad e impone nuevas formas culturales, trátase de un migrante o de un conquistador.

Carlos Palleiro y una amplia comunidad de exiliados constituyen al *otro* que aporta a la identidad mexicana como aquel que viene del exterior e incide en un paisaje cultural determinado. Ante la inestabilidad de las transformaciones que suponen estos personajes y otros factores externos, se concibe la identidad (nacional y personal) como invariablemente relacionada con otra. La identidad personal tiene cierta continuidad y es definida culturalmente por “categorías —como nación, sexualidad, clase, género, religión, etnia, etc.—” (Larraín, 1996: 93), lo que indica que las personas sólo pueden singularizarse dentro del seno social, ya que de este modo estelanzan sus diversos roles ante los *otros* y viceversa. El sí mismo es una combinación entre la opinión externa y la reinterpretación de la imagen personal a través de ésta. Buscamos la opinión del *otro* para validarnos, porque nuestro sí mismo está incompleto si no se contrasta con otras voces y su integración se da hasta que reúne las evaluaciones y las apreciaciones de los *otros* significativos para sí.

Kant apuntaba al sujeto como la “consciencia”, como un deber ser “trascendental” (Larraín, 1996: 96), como un ser que existía en la medida en que seguía la ley moral. Hegel aporta la dimensión “histórica” (Larraín, 1996: 97) situando al sujeto dentro del cambio. Hasta aquí, la existencia de la concepción

¹³ La dimensión temporal se refiere a colocar el pasado como figura de contraposición para crear modelos nuevos; la del contexto social, a la ubicación de figuras que no comprendan o actúen bajo el modelo establecido de racionalidad; y la espacial como aquella persona que vive “fuera de”.

del sujeto es verdadera, en tanto se le contemple metafísicamente como inmersa dentro de la transformación histórica, excepto por diversos pensadores, que en la modernidad cuestionan la idea de la ilustración del sujeto como un ser centrado y unificado, entre ellos Hume, Freud, Nietzsche y Lacan. Hume argumenta que la identidad personal es una “ficción” (Larraín, 1996: 103), por la necesidad o decisión humana de vivir sin interrupciones, la concepción del tiempo lineal nos obliga a pensar en hechos y personas continuas, salvo que esta operación se genera únicamente en nuestra imaginación, como una significación que normalmente trata de ocultar sus variaciones. Para Freud, el sujeto “no es consciente de las fuerzas” (Larraín, 1996: 104) que lo gobiernan y por tanto es incapaz de tener absoluto control sobre sí. Nietzsche afirma que es “algo inventado” (Larraín, 1996: 103) y que proyecta muchos estados dispares y contradictorios en sí mismo. Por último, Lacan habla del sujeto inacabado e incompleto prendido por el lenguaje.

En la actualidad, la globalización ha tenido repercusiones en lo sociológico, lo cultural, lo económico, etc.; el modo de relacionarse ya no es presencial, surge la figura de comunidades en red o comunicación instantánea, se eliminan las distancias, al mismo tiempo que se desmorona lo que nos sustentaba bajo los pies. El flujo de información y las transacciones económicas son inagotables, además, la rapidez con que mutan las formas de organización y el desarrollo tecnológico hacen obsoleta y fugaz la aprehensión de ciertos saberes. El resultado es una identidad fragmentada e inestable, distraída y centrada en ella misma. Larraín expone con pericia que la identidad, corrompida por los medios masivos, no es más que una “presentación teatral” (Larraín, 1996: 112) en distintos papeles de uno mismo, en la cual no se logra encontrar la conexión entre lo que se actúa y se piensa, armando significaciones artificiales y vacuas. Peor aun, en la modernidad los economistas pensaban que el hombre tenía capacidad de intervención en los sistemas capitalistas, mientras que en los tiempos neoliberales esta idea se derrumba y se hace creer —por medio de la política y los medios, a través de filosofías posmodernas de oscilación y separación— que el hombre no puede

organizarse en sociedad. Así, parece haber perdido dirección y sentido en sus acciones; de allí que sea fundamental, mirar hacia América Latina y a sus labores de articulación política alternativa en relación con los sistemas dominantes, en esta región, conservando la precaución de no homogeneizar. Hay un sentimiento general de latinoamericanismo (sumado a las muy particulares identidades regionales de cada uno de los países miembros) que la hilan dinámicamente a partir de los elementos compartidos y opuestos con el otro.

Existen cuatro periodos críticos¹⁴ en los que la identidad latinoamericana llega a punto de quiebre (Larraín, 1996). El primero se presenta durante los años de “conquista”; el segundo, en las “independencias” a inicios de siglo XIX; el tercero entre la Primera Guerra Mundial y la “depresión económica” de los años veinte; por último, en los “años setenta” con los golpes militares. En este apartado, se examinará el primer caso: la colonización y la conquista (Larraín, 1996: 131), dado que los estudios culturales hallan su origen en este periodo.

España había perdido la batalla religiosa expansiva hacia toda Europa, no le quedaba nada más que propagar su dominio a América y aventurar a hombres que no tenían nada que perder a un viaje de consecuencias desconocidas. Así, organizaron trucos políticos llamados encomiendas (órdenes legales directas del Papa para poseer personas o tierras), guiadas por la ambición que desataba el poder áureo de la nueva América descrito en la correspondencia española. Con esta idea en mente, se legitimaron los propósitos de la Iglesia, para que —en un intercambio “justo”— los indígenas entregaran sus tierras y sus bienes a fin de recibir la fe verdadera. Este trato unilateral fue reforzado de varias maneras; la primera, cuando los españoles leían el contrato a los indios, quienes eran masacrados ante cualquier resistencia. La segunda fue la falta de comunicación humana de igual a igual, que Habermas menciona como “logocentrismo occidental” (Larraín, 1996: 138) y Todorov como “conocimiento instrumental” (Larraín,

¹⁴ Las discusiones sobre la identidad en América Latina se retoman a partir de 1992, año en que se conmemoran cinco siglos de colonización y descubrimiento de nuestro continente.

1996: 137). Por último, los españoles entendían a los indios como aquello que existía entre los humanos y los animales, por lo cual merecían horribles torturas y la privación de su libertad. Por su parte, muchos indígenas vieron en los españoles el regreso de Quetzalcóatl, y es posible que lo hayan asumido como parte de su irrefutable destino.¹⁵ Así surge un nuevo modelo cultural de tres aristas: la iglesia, las instituciones y una nueva categoría social llamada mestizaje, todo vinculado con el autoritarismo, el monopolio, la corrupción, la segregación, la falta de una conciencia científica, la esclavitud y el genocidio.

Lo específico de la identidad latinoamericana se edifica por dos modelos contradictorios: “el ilustrado”, concentrado en el intercambio mercantil, lo intelectual y lo escrito; y el de la “modernidad barroca” (Larraín, 1996: 172), centrada en la expresión, la oralidad, el ritual y la magia. La sociedad intelectual adoptó el primero, siendo desleal a los verdaderos propósitos del pueblo latinoamericano acogió políticas de desarrollo y modelos culturales ajenos y, por tanto, fuera de lugar. Mientras que la población latinoamericana, por medio de su religión, sus fiestas, sus danzas y sus cantos, acuñó al modelo barroco, donde la inteligencia se da en el sentido común y en la sensibilidad popular. De acuerdo con Larraín (1996), existieron por lo menos tres formas de oposición al modelo ilustrado: los “intelectuales de izquierda” (Larraín, 1996: 172) que revaluaron las tradiciones indígenas; los que pusieron énfasis en la “influencia de la Iglesia” durante la colonia y el mestizaje; y los que apoyaron el “posmodernismo”, como forma de relativismo cultural opuesto al logocentrismo europeo. Vale la pena revisar cada figura.

Por lo que respecta a la primera, dentro de la ola de reestimación de los valores de la comunidad latinoamericana —como la solidaridad, la pluralidad y la reciprocidad— se encuentra el pensamiento de Quijano (Larraín,

¹⁵ Sin embargo, no como la característica de estoicismo que Octavio Paz describe con precisión en *El laberinto de la soledad* ni tampoco como condición servil que alaba lo que viene de fuera, sino como parte de un destino que había que asumir para completar la existencia y el devenir del mundo.

1996: 175); mientras que Burns reconoce que la esencia del latinoamericano se encuentra en el “folk, resultante de la mezcla de las tradiciones europeas, indias y africanas” (Larraín, 1996: 175) y se enclava en el lenguaje y las actividades de la vida común de las personas produciendo sentimientos de unidad y tradición.

La segunda figura parte de la premisa de la “religiosidad” como forma de expresión de la voluntad mestiza, donde lo típico de la identidad latinoamericana se forma de la unión entre los valores culturales indígenas con la religión católica. Es evidente que este modelo se dé en la oralidad y no en lo escrito, porque se vivió como *ethos* o experiencia común en las fiestas, los ritos, las costumbres, etc.; es decir, en la representación y en la liturgia.

Es preponderante señalar que los intelectuales y las clases dominantes que llevaron la independencia de España a América Latina relacionaron la oralidad con la barbarie, rechazaron sus raíces mestizas y —en un claro seguimiento del modelo ilustrado, opuesto al de la identidad auténtica— acabaron imponiendo las ideas europeas de modernización que resultaron en un declive y en un empobrecimiento cultural, social y económico de la mayoría; ya que el nuevo modo de vida no proveía el crecimiento espiritual, a diferencia del antiguo. La élite alienada había menospreciado las tradiciones religiosas populares y, con ello, el modelo barroco, que pudo ser una verdadera oportunidad de encuentro y prosperidad para la identidad latina¹⁶ y que hasta nuestros días sobrevive como una expresión genuina de la experiencia común. Por otro lado, Parker, afirma que la cultura popular de contenido religioso es una “contracultura” de composición “sincrética” (Larraín, 1996: 181) a la modernidad, en el sentido que toma residuos del pasado y novedades del presente para formar nuevas lecturas y estructuras de pensamiento.

¹⁶ Críticos como Morandé explican las tensiones entre la modernidad barroca y la razón instrumental y sus consecuencias en la identidad latinoamericana en el libro *Cultura y modernización en América Latina*.

Para concluir, la tercera figura es el “posmodernismo”, que proclama la relatividad y la incoherencia del mundo moderno, donde una representación unificada es imposible, ya que todo se encuentra en cambio perenne. El posmodernismo es tolerante con la diversidad de discursos y se interesa por las particularidades de las culturas en diversos lugares, es decir, entiende al otro no sólo como un mero antagonista, sino también como el nuevo protagonista de una pluralidad del discurso. El posmodernismo rechaza discursos totalizantes y, por ende, apoya al latinoamericanista, que intenta no ser minimizado frente a los modelos europeos. Afirmando su carácter único y su propia especificidad, América Latina es el *otro* que no puede ser reducido, que posee parámetros y propuestas únicos. A pesar de todo, esta etapa subsecuente a la modernidad, tiende a exagerar las diferencias en lugar de suprimirlas, hasta que ya no queda nada en común entre lo latino y lo europeo.

Al final de estas argumentaciones, Larraín reflexiona y va en contra de cualquier esencialismo y repele la razón instrumental: ni la identidad de Latinoamérica está totalmente permeada por el barroco ni todos los intelectuales huyen de su pasado indígena. Queda claro que la identidad no es una esencia inmutable, sino que se moldea permanentemente y luego no puede encasillarse; refiero en especial a la del mexicano, que vive como una planta de raíz arrancada, no quiere ser español ni tampoco indio, mucho menos negro, ni tampoco se reconoce como mestizo; es una mezcla entre repulsión al pasado y proyección hacia el futuro. Algunas estrategias de resistencia que dan visos de la verdadera identidad latinoamericana surgen a partir de las reflexiones expuestas y de más preguntas, como ¿sería posible que —siguiendo la conducta dictada por el barroco en términos de simetría, seguridad y miedo a lo ajeno— América Latina desarrollase los mismos sistemas de dominación que le precedieron en su territorio?

Hay que recalcar que la identidad nacional se construye en dos espacios: uno, donde está unida, articulada y es compartida; y otro, donde se erige de manera íntima, cotidiana y por sentido común. El primer caso nos muestra un discurso dado, manipulado por el poder hegemónico, la oligarquía y

las instituciones religiosas, que a partir de un alegato excluyente y selectivo, pretende convencer de que existe una sola y estable identidad nacional. En el segundo caso se podría generar un discurso contradictorio y resistente; lecturas críticas en la producción cultural con base en el sentido común y en la cantidad de significados que se puedan expandir hacia otros. Por más lejanas que parecieran, ambas maneras están en permanente diálogo, ninguna es independiente, son parte de las “tácticas y estrategias” que nombra Michel de Certeau (2007) y las dos se influyen con diferentes ventajas y desventajas en traslapes históricos. Según Gilberto Giménez,¹⁷ la “identidad nacional” es global (de un cuerpo colectivo) e individual (del ciudadano). De la parte global se desprenden las diferencias con los otros significativos y los elementos diacríticos, constituidos por el proyecto político orientado a la acción y por la memoria y el legado cultural. En la parte individual, está la identificación por la transparencia psicoafectiva con la comunidad imaginada, que es la nación.

A todas luces, los debates hacia una definición adecuada del término cultura en la investigación social, los procesos de articulación de la identidad individual y colectiva, la especificidad de la identidad latinoamericana, el análisis e interpretación cultural y la definición del *otro*, nos conducen a los estudios transculturales, en los cuales la cultura no es una “totalidad estática, sino cruce de formaciones que varían en el tiempo” (Pereda, 2008: 118).

1.2 CASOS PARADIGMÁTICOS DE TRANSCULTURACIÓN

1.2.1 CORPUS CHRISTI Y LA DOBLE CONQUISTA

A principios del siglo XVI, la capital del imperio inca, la ciudad de Cuzco, fue invadida por los españoles para ser colonizada, situación que en realidad se

¹⁷ En su conferencia “Una propuesta sociológica para definir la identidad nacional” dictada el 20 de agosto de 2010 en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

tradijo en el mero deseo español de convertir a los indígenas al cristianismo y a sus costumbres europeas. Menciono deseo por dos razones: la primera, porque la manera de plasmarlo fue transculturando el lugar en que los incas vivían y los ritos que practicaban mediante el implante forzoso de su Dios y sus ceremonias, lo que inevitablemente produjo formas diversas de resistencia; y la segunda, porque la intención de los colonizadores era dar oportunidad a los indios de parecerse a ellos adoptando las costumbres europeas, pero de ningún modo ser ellos. Grosso modo, el propósito era domesticar a los salvajes para que recitaran un canon y actuaran bajo parámetros medibles y controlados. Sin embargo, la fe de la comunidad se dejó entrever y mezclar con las formas de adoración cristianas, ya que durante estas festividades era común escuchar canciones o ver danzas nativas que presentaban a bailarines ataviados con trajes incas tradicionales.

Rondaba a todos la presencia de un pasado pagano que no se olvidaba por el uso de las nuevas prácticas; al contrario, se dejaba sentir por igual, en el presente de los españoles y los originarios de Cuzco. Aunque íntimamente conectados y desarrollándose en un mismo espacio, estos dos tiempos nunca se encontraron por la imposibilidad de ver al *otro*; de verlo como la diferencia y de reconocer en éste la falta necesaria para ser y existir.

Corpus Christi, uno de los misterios católicos más celebrados en el Cuzco colonial, era una representación doble: en el escenario se personificaba a Cristo tomando cuerpo en el elemento eucarístico y, en el mismo instante, al Inti Raymi o festival del sol de los aldeanos (Franko y Richards, 2000). Qué extraño sería para los españoles observar los trajes de piel y plumas de animales selváticos, escuchar la música típica del periodo de esplendor inca y aferrarse a no creer que el pasado indígena estaba vivo y redireccionando las rutas del presente.

Es claro que ésta no era la dirección que los españoles habían concebido al permitir que los nativos usaran sus vestidos, pero esta usanza regional era común desde los festivales de Corpus Christi en toda Europa. En el caso de España, para representar el triunfo de Cristo sobre la herejía, se introdujeron como némesis simbologías o periodos históricos que “representaban componentes no

cristianos” (Franko y Richards, 2000: 161) como la tarasca (dragón-serpiente) o a moros, árabes y turcos tratando de, más nunca logrando, impedir la festividad. Más aun, se relacionó los triunfos políticos con el triunfo de Dios. La defensa de la Iglesia —escudo para violar e irrumpir, para cometer las más grandes atrocidades, en su nombre, y no de la religión—, los mandatarios y la milicia perpetraron la matanza y el ultraje legitimizados. Estar con la Iglesia significaba estar con el gobierno, la victoria de Corpus Christi era la victoria de la Corona Española y de todos los que caminaban bajo sus reglas; los que estaban fuera eran considerados herejes y traidores. Como patrón histórico, el seguimiento exacerbado de poder ha derivado en múltiples, a veces veladas o seductoras, formas de control.

De cualquier manera, la lógica que guio a los españoles a permitir la participación de los indígenas de Cuzco en el Corpus Christi fue su religiosidad. En el *Inti Raymi* se manifestaban como fervientes creyentes y, tal vez, el objeto de esta devoción podía convertirse a uno católico si se entremezclaban; los santos se volvían guerreros; la deidad, comandante; los objetos, metáforas de figuras míticas; simplemente las palabras de victoria eran nombradas por otro intérprete. Esta posibilidad, sin embargo, dejaba la duda de si el verdadero motivo de adoración era Cristo —como los europeos ansiaban creer—, ya que en un principio “las danzas y cantos oficiados en Corpus Christi eran apreciadas sólo como demostraciones de felicidad o alegría” (Franko y Richards, 2000: 166).

Así, el conjunto de prácticas nativas refrendadas por los españoles en este festival cristiano evolucionó, mutó y se desarrolló de manera conjunta con la ceremonia representativa del triunfo de Cristo. Este hecho es sumamente importante, ya que es conquista y derrota a la vez: en el caso de los españoles, muestra el sometimiento de los peruanos ante su ocupación, pero también una completa hibridación y por tanto “falla” en su propósito colonizador. El fracaso para los andinos consistió en ver su pasado invadido y convertido, pero su victoria radicó en la conservación de sus costumbres, aunque resignificadas, que los mantuvo firmes ante la represión y la esclavitud.

El proyecto aculturador español estaba en duda; las manifestaciones paganas e idolátricas (a pesar de que los cristianos incurrieran en estas últimas), aquello que querían desaparecer, se exhibía impetuosamente en el espectáculo de Corpus Christi. A finales del siglo XVI, la Iglesia era consciente de este hecho y culpó a las prácticas de celebración populares de cubrir conductas herejes y, por supuesto, inaceptables; no obstante, le fue imposible separarlas y eliminarlas de la evangelización, aun cuando danzas y cantos de Corpus Christi fueron identificados como parte de los “ritos *qhápaq ucha*, cuyo acto central era el sacrificio humano” (Franko y Richards, 2000: 169).

Que la congregación confirmara la terrible verdad que demolía los esfuerzos realizados por convertir a los indios de Cuzco, sacaba a relucir sus intenciones reales: era de mayor valía someter al pueblo política, económica y militarmente, que tener una auténtica transfiguración de creencias, ya que cuando se censuraban manifestaciones culturales en el festival, sólo era por brotes de violencia o, bien, por la presencia de memorias incas que cuestionaran de cualquier forma, la legalidad del dominio español. De esta manera, la otredad tenía acceso al espacio público, no para ser escuchada o entendida, sino para ser vista y contemplada con curiosidad y asombro; paralelamente, la alteridad era el sustento del cual el otro dependía, así que era aceptada y promovida siempre y cuando estuviera controlada. Mas ese control integró el corazón y la resistencia del espíritu indígena, porque se fortaleció y perfiló como un actor nuevo en el juego colonial, es decir, no asumió, sino que conquistó su rol de víctima y explotó por completo su papel: la diferencia entre el yo y el nosotros, entre el amigo y el enemigo, el yo que sabe de sí a partir de la identidad del otro.

Años después, y en pos del indigenismo de inicios del siglo XX, el festival del sol o *Inti Raymi* se establece como la celebración de mayor importancia en Cuzco, superando con creces a la tan festejada Corpus Christi. Contactos permanentes e ininterrumpidos, como éste, hacen que las culturas se acoplen y dialoguen entre sí, fuerza a que se diluyan, que tomen elementos prestados de una a otra, que neoculturicen, que abandonen partes en desuso, desculturicen,

pero sobre todo, que busquen las ganancias más allá de su cultura, que transculturicen y creen objetos y prácticas de este tipo.

1.2.2 FERNANDO ORTIZ Y LOS TRASPASOS CULTURALES

Durante la segunda mitad del siglo xx, el término *transculturación* apareció en el campo estético para designar objetos de arte transferidos de un patrimonio cultural a otro. Fernando Ortiz, estudioso de las leyes y la antropología criminal, pasó décadas examinando los procesos culturales en torno a la nacionalidad cubana. Para llegar a los términos decantados por Ortiz, es necesario esbozar primero el colapso entre blancos y negros, pues sus artes, sus éticas, sus pensamientos, sus formas de relacionarse y de administrar los bienes eran completamente discordantes. Sin embargo, su permanente e ininterrumpido contacto hizo que las culturas se enlazaran y disolvieran en la música, el baile, la religión, etcétera.

No se debe pasar por alto lo dolorosa que fue la combinación, sobre todo para el mulato, que debió renegar de sus costumbres para mimetizarse; por mucho tiempo no perteneció a ningún lado: ni a su pasado negro, del que ya no formaba parte, ni a su futuro, imposibilitado para mirarlo con libertad desde la Isla. Los “migrantes desnudos”¹⁸ (Glissant, 2002) —arrancados a la fuerza de su país e importados como esclavos— introdujeron y practicaron de manera alternativa sus ritos africanos, su lenguaje, sus cantos y danzas para poder “salvarlas” del nuevo orden que representaban la lengua española y la religión católica. Estas prácticas fueron preservadas y a la vez trasgredidas, a tal punto que se comenzó a

¹⁸ El término está lleno de belleza y poética, ya que el no cargar nada material que delatara su pertenencia fue un drama que afianzó sus creencias en el corazón, en el espíritu y en la construcción de la memoria colectiva que, de modo inusitado, recreó ritos en torno a la sabiduría, a la muerte, a la colectividad, etc. Estos mismos hicieron resistente al pueblo contra las vejaciones y la opresión que sufrieron por más de 400 años siendo esclavos, ya que, según historiadores cubanos, no fue sino hasta 1873 que el traslado negro terminó.

gestar en Cuba la idiosincrasia afrocubana. La aportación de los negros africanos es fundamental en la construcción cultural y material de América Latina, como fuerza de trabajo en la planta de tabaco y azúcar, como fuerza militar en su participación por la independencia de Cuba o Haití, como fuerza cultural en sus vastísimas intervenciones a la cocina; a la música con la polirritmia, la polifonía y los nuevos instrumentos; a la danza con las técnicas del cuerpo; a la religión con la espiritualidad; a la moral con los valores de organización comunitaria y política; a la medicina; a la tradición oral, etcétera.¹⁹

La nombrada “tercera raíz” (Martínez Montiel, 1993) resistió a ceder a la neoculturización y mantuvo vivas muchas tradiciones añejas de sus sociedades avanzadas.

En el mismo periodo, un complejo conjunto de religiones bullía con fuerza, la de los negros que luchaban por establecer una dominante y la de los blancos: la católica. Todas ellas se mezclaron en prácticas sincréticas de las cuales, sin salvarse de deformaciones y transacciones, triunfó la religión de los negros lucumís. La derrota de la religión católica no sorprende, debido a que fue infundida en los negros de manera muy superflua, no existían iglesias católicas exclusivas para negros (como sí las hubo para los negros afroingleses y angloamericanos), la salvación colectiva y no la individual era más apegada a la ideología africana, además de que unas cuantas oraciones aprendidas de memoria y un bautismo común, bastaban para adquirir el credo y para asegurarse el cielo después de una vida pobre y maltrecha. Por lo tanto, la suma de estos factores no hizo más que facilitar la inclinación natural del pueblo negro hacia sus religiones de origen.

¹⁹ Para leer más sobre las aportaciones de los negros africanos en América Latina se pueden consultar los libros *La tercera raíz*, de Luz María Martínez Montiel (1993), *Las Américas Negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, de Roger Bastide (1969), *Transculturación en Fernando Ortiz*, de Diana Iznaga (1989) y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz (1940).

El término aculturación es limitado para describir lo que sucedió en Cuba entre la cultura negra y la blanca, ya que éste se refería a la exposición prolongada de un pueblo dominado por otro que se suponía mejor (más culto y más desarrollado) y por tanto, aculturar significa tender a “mejorar” y ser otra cultura; recibir y asimilar la ayuda o los bienes aportados sin cuestionamientos. Mientras que transculturación, no sólo es adueñarse de estos beneficios, sino desterrar algunos rasgos, desculturizar y ganar, legitimar otros, neoculturizar (Ortiz, 1940).

Toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”... Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente (Malinowski, 1940: 17).

Aunque el concepto ortiziano de desculturización supone un desarraigo de las antiguas costumbres, el concepto de transculturación que se empleará en este trabajo de investigación no se refiere a una pérdida total, pero sí considera el abandono relativo a ciertos elementos. Este hecho resulta claro si imaginamos dos factores: la poca necesidad de mantener procedimientos característicos en el origen y el contexto como medio de presión y exigencia social para adoptar o habituarse a nuevas costumbres y así lograr un proceso de transición y acoplamiento a otra cultura.

En cualquier proceso transcultural existen cinco fases por las que los pueblos en choque cultural atraviesan: la fase hostil, la transigente, la adaptativa, la reivindicadora y la integrativa (Iznaga, 1989: 58-62).

Un producto en el proceso transcultural según Ortiz, se encuentra en la música cubana, mezcla de la canción del blanco con los tambores agitados de los negros. La combinación cultural y racial tan estrecha creó un campo fértil

para que la música criolla creciera como algo nuevo, producto de dos legados pero distinto a ellos. En ese apartado, el autor habla de lo transculturado como un tercer elemento vivo y real, resultado de la mezcla entre dos componentes desiguales. Si el tercer elemento se transpola a Palleiro, es claro que éste no es una nueva civilización, no es nueva música o literatura; lo transcultural en él es su labor; una realidad que se gesta en sus días en México y que se vacía a sus productos de diseño, ya que no se puede afirmar que su propio proceso integrador ha concluido.

Fernando Ortiz hace suya la teoría de “transvaloraciones de la cultura” que Marett (1920) publica en *Psychology and Folklore*, la cual indica que coexisten transvaloraciones verticales, como cambio de rango y horizontales, como cambio de dirección; situando los bailes criollos en el primer apartado y la música religiosa mulata en el segundo. Después, y aun más importante, el antropólogo cubano señala que los trasposos culturales se observan en cualquier sentido, tanto en la cultura inferior como en la más adelantada, y que se puede transculturar de igual manera a una mitología, como a un arma o a una melodía. Esta idea se aborda en dos sentidos: constructivo y crítico. Ortiz vislumbra en su teoría que el poder transculturador toca a personas, a sus productos y a sus objetos culturales desarrollados dentro del seno social; es decir, cualquier producción que refleje las condiciones del espíritu y del tiempo: como el arte y el diseño. Pero también señala niveles de cultura donde una se supone más adelantada; idea basada en “la cultura” como concepto universal e inamovible, donde todo lo que la rodea es incultura o por lo menos manifestaciones culturales menores. Esta concepción eurocéntrica, renacentista y expansiva, se esparció por el planeta para colocarse impositivamente; cuando Ortiz habla de cultura inferior, por oposición, delata que existe “La Cultura” como definición articulada, donde hay tensión entre lo urbano y lo rural, la producción masiva y la alternativa, lo europeo contra lo indígena, pues —a pesar de que una de las nociones de cultura se construye a partir de opuestos y de posturas de valor— “la cultura se forma de acuerdo con conjuntos binarios porque los seres humanos viven en un universo valorativo”

(Benhabib, 2006: 32). Sin embargo, no se debe llegar al punto de nulificar los matices que forman cada pueblo o de legitimar la hegemonía cultural y el poder de ciertos grupos como agentes únicos.

Al principio de sus trabajos etnográficos, Ortiz, influido por su estancia en varias ciudades europeas, da a su investigación un sentido que coarta sus posibilidades de entender integralmente algunos fenómenos culturales de los negros en Cuba, como el hampa. En su libro *Los negros brujos*, considera las actividades de éstos como delictivas o susceptibles de ser civilizadas, validado, sin duda, por sus estudios sobre antropología criminal (orígenes y manifestaciones del delincuente) y aires positivistas aplicados a la isla latinoamericana; siendo uno de éstos el “atavismo”, producto del colonialismo que consideraba el progreso como una superación estrictamente europea (Iznaga, 1989). No se pone en duda que las actividades del hampa sean poco morales, de hecho no es sorprendente que los comentarios de Ortiz vayan en este tono, a pesar de todo, queda la incertidumbre de si el cometido del investigador buscaría afianzar algunas prácticas del grupo de poder al que finalmente perteneció: una burguesía intelectual que apreció a distancia lo afrocubano. O bien, pudo ser que la tarea fuera tocada por la etapa del XVIII y XIX que cubrió a Cuba de una identidad criolla opresora, exclusivista y excluyente (Patterson, 1996). En ésta, la elite o “sacarocracia” cubana comenzó a discurrir acerca de la cantidad de negros que debía entrar a la isla, aun como fuerza laboral, y que posteriormente podría constituirse como grupo social con poder y exigente de derechos. Este hecho, por supuesto, introduce el miedo al negro como categoría sociológica y política, un miedo no definido, nebuloso y abstracto que en los sesenta se manifestaría con fuerza en Estados Unidos y que resultó en una cacería feroz de la sociedad radical blanca contra la negra. Aun así, las contribuciones del etnólogo no se pueden negar, al ser uno de los primeros en hablar de y situar las prácticas negras como vitales formadoras de la etnología y sociología de todo el Caribe; además de difundir el término *afrocubano* y fincar en 1940 el de *transculturación*, definido como “el proceso de difusión y de influencia de

los rasgos culturales de una sociedad cuando entra en contacto con otra menos o más desarrollada”. Los límites terminológicos de la transculturación se centran en sus aspectos recíprocos, fluidos y transfronterizos, donde el mayor beneficio no se encuentra en la interacción de culturas, sino en la transgresión dentro de la interacción de esas culturas. Lo transcultural es un proceso de participación dinámica y permanente que, a diferencia de lo intercultural, aglutina o conjunta a dos o más culturas sin reconocer sus lugares mutuos; lo transcultural reconoce los valores comunes o desplazados de un ámbito cultural a otro. *Trans* significa ‘para llegar a’, término que por sí mismo sugiere un flujo de características y una transposición de elementos; la transcultura advierte al individuo sobre su pertenencia multicultural, y es este reconocimiento el que posiciona su propio quehacer y el quehacer de los otros frente a él.

Otro latinoamericano destacado que confió en la transculturación como forma creadora de un lenguaje propio para la Latinoamérica popular, fue el uruguayo Ángel Rama, hijo de inmigrantes gallegos, que en 1982 escribe el libro *Transculturación narrativa en América Latina*, que debe ser comprendido como un gran esfuerzo por restablecer las condiciones de equilibrio de las formas culturales latinoamericanas, frente a los vertiginosos cambios tecnológicos de los sesenta y setenta, especialmente los referidos al boom de la producción literaria que benefició a unos cuantos, aunque su efecto excluyente fuera efímero. En este contexto, ¿se podría pensar a Rama como transculturador?

1.2.3 ÁNGEL RAMA Y EL DISCURSO CREATIVO DESDE LA TRANSCULTURACIÓN

Enmarcado en el boom literario de la década de los sesenta, la Revolución cubana, la aparición de los medios masivos de comunicación, las grandes urbes, etc., Rama escribe dos libros básicos en su trayectoria como agente cultural: *Rubén Darío y el Modernismo* y *Transculturación narrativa en América Latina*. En el primero se explora la posición del escritor dentro de los sistemas de validación y su relación con los lectores, que —cansados de la producción literaria

romántica— se ciñen con fuerza al periodismo de Darío. Es interesante pensar que para Rama existen dos ejes fundamentales: el público como consumidor y el escritor modernista como productor que hace uso de los espacios culturales e históricos que tiene a su alcance y que además es partícipe en la formación de públicos nacionales. Rama afirma que Rubén Darío logró hacer de la poesía española y francesa una transformación creadora y original para Latinoamérica, en particular porque su búsqueda no fue imitativa.

Transculturación narrativa en América Latina profundiza en la dialéctica lectura-escritura, producción autor-lector, donde los dos participantes crean, el primero como un ejercicio de invención individual y el segundo, como un acto colectivo que fundamenta la propuesta del escritor transculturador, ya que el desarrollo de un lector masivo debe ser postulado y construido antes que la figura del escritor. Este carácter del público reposiciona el papel del creador en el juego cultural y político del país, que se encrudece al mantener el conflicto regionalismo-modernización manifestado, según Rama, varias veces en el continente.

Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aún superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora (Rama, 1982: 75).

Se podría decir entonces que la transculturación tiene dos polos de la cuerda tirando en direcciones opuestas, aquel que corresponde a la valoración: cuáles son sus mejores formas y cuáles son las peores, distinguiendo a los burgueses de la masa social, sin tomar en cuenta que las dos son formas de una existencia transculturada; y aquella que habla de lo descriptivo del

término, agrupándolo como el funcionamiento cultural histórico de buena parte del continente. En tanto a descripción, es posible discutir la dinámica bipolar inherente a la transculturación de Rama: el centro y la periferia, la metrópolis y todo lo que la rodea, ya que tan arriesgado sería decir que las verdaderas formas de la cultura sólo fueron las populares o que sólo aquellas burguesas tuvieron un lugar privilegiado y por tanto, sobrevaluado en la intermediación cultural. Aún así, el escritor uruguayo hace un rescate de las culturas populares rurales tomando a la transculturación como su modelo renovador alterno. El auge literario y las tendencias desarrollistas de la época habían dejado relegadas a las culturas populares, no obstante Rama abre un espacio para integrarlas a la modernidad y mostrar su folklore y tradición traducidos en un discurso creativo capaz de resistir y enfrentarse a cualquier discurso hegemónico. En este sentido, la producción discursiva resulta tanto del genio del escritor, como de su capacidad para traducir con originalidad las formas culturales que el pueblo proponía.

Con *Rubén Darío y el Modernismo* se pretendía copiar el modelo cultural y literario europeo y aplicarlo al de la América Latina, más tarde Rama se da cuenta de la legítima y necesaria reivindicación de los pueblos indígenas, por lo tanto en *Transculturación Narrativa de América Latina* aplica al propósito modernizador europeo un discurso nacional, negándole de cierta manera a los extranjeros el proyecto único de país y buscándolo primordialmente para los participantes de la transculturación regional.

Esta tesis también se sostiene cuando el escritor hace una crítica a los autores literarios, que con el boom editorial de los años sesenta son traducidos por facilidades lingüísticas o por contar con formas culturales de mayor reconocimiento como Borges, Vargas Llosa o Cortázar, cuando figuras como Rulfo, Arguedas, Guimarães Rosa o Roa Bastos ejemplificaban la imagen de los literatos que habían logrado transculturar al país. Este enfoque crítico y posiblemente sobrevalorado de la transculturación, se da como respuesta de Rama, y en un momento clave, ante el imperialismo cultural, cuando los medios de

comunicación distorsionaban la realidad y urbanizaban al continente, dejando a la Latinoamérica rural en el olvido.

Es interesante la maduración de la figura del escritor, ya que aunque ambas lo profesionalizan, en *Rubén Darío* se vislumbran sus relaciones de dependencia frente a las demandas del mercado editorial y en *Transculturación Narrativa* la dialéctica se da en un mercado global y de comercialización masivo, donde el escritor se convierte en una estampa de poder y rúbrica registrada. Esta segunda ola trae consigo un reduccionismo en la complejidad de las formas de escritura latinoamericana, no obstante que utilizaba un estilo cosmopolita, y por tanto moderno, resultaba insuficiente para revelar el abanico de posibilidades de redacción de la región. La deuda histórica indígena de la que Rama se percató, con una visión correctiva y de fuertes consecuencias futuras, lo orilla a llamar verdaderos transculturadores a escritores indigenistas como Roa Bastos, Joao Guimarães Rosa o José María Arguedas. *El gran sertón: veredas*; que hace una narración autobiográfica de Riobaldo, viejo que en su juventud fue un yagunzo o *Los ríos profundos*; que mezcla en el viaje de Ernesto, el mundo andino y el español, son dos muestras de una literatura que evidencia innovaciones lingüísticas y narrativas para describir una periferia latinoamericana dueña de una estética, una poética y una ideología originales. Con lo anterior, Rama logra crear un marco metodológico y teórico para analizar obras clave de la literatura en América Latina y el Caribe.

Sin embargo, hay algunos puntos cuestionables en la tesis de Rama, uno es que limita al país a cierto modelo nacionalizante de desarrollo único y homogéneo; dos, ubica el concepto de transculturación como una gran síntesis resuelta desde el espacio cultural hegemónico; tres, centra la literatura en la novela, como forma de expresión de la cultura del pueblo desarrollado o como aquella que es capaz de sumar todas las pluralidades de la cultura popular. Esta centralidad podría limitar la pluralidad o bien, reducir el proyecto de renovación de nación que se plantea en la obra; y cuatro: equipara automáticamente lo subalterno con lo auténtico.

Ante los juicios expuestos, es necesario destacar, igualmente, los puntos brillantes del escritor uruguayo, como la figura del escritor transculturador, que es análoga a la del “mestizo” de Martín Barbero porque mezcla lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo (Barbero, 1987). La llamada “gesta del mestizo” ramiana es un estado cultural al que se puede acceder y que establece un orden crítico hacia la oligarquía y a la burguesía, como ejes de los que se desprende y depende, la vida, el desarrollo y la dinámica cultural de todo el país. Sin embargo, el mestizo es poseedor de características que pueden ser asimiladas por el sistema dominante y que son también una posibilidad alterna que recupera lo indígena. En este sentido, el mestizo no sólo se integra al orden sino que lo altera y declara que un mundo nuevo, o al menos, que una percepción diferente de éste es posible.

Otro punto favorable, es que Rama fue un artista sensible que percibió la demanda de una teoría propia en la literatura hispanoamericana e intuyó que los resultados no vendrían sólo del acto creador del operador, sino de la labor colectiva con el lector, para así, construir nuevas cosmovisiones, objetos culturales y formas de lenguaje. El escritor transculturador y el diseñador tienen en común que son creadores, que su cometido sólo tiene sentido si activa la participación de otros y que a partir de su imaginación y su intención de producir para un público masivo, se desarrollan productos transculturales que transforman los modos de vivir y las experiencias a partir de los productos culturales.

1.3 EL CASO CARLOS PALLEIRO

1.3.1 LA CULTURA MEXICANA COMO TRANSGRESORA DE LA DOMINANTE

Ahora que el proceso de transculturación se ha ejemplificado a través de la reconstrucción paradigmática de instancias y figuras históricas y culturales en América Latina, enfocaré las siguientes páginas a analizar los rasgos en el proceso de transculturación del artista Carlos Palleiro. Cabe ahora entender de qué

manera lo situó dentro de una historia política cultural latinoamericana como el exilio uruguayo, más que al agente individual de la creación de un cartel, me refiero al circuito de carteles producidos en un periodo de la historia reciente latinoamericana, en la cual, la firma, que es el autor como tal, participa en la diseminación significativa de su obra. Por lo tanto, la clave estructurante de significaciones del exilio, se posará sobre la producción material de imágenes que participan en los campos de disputa cultural e ideológica en torno a la lucha por la democracia, el derecho a la disidencia, el derecho a la cultura, la disputa en torno a las diferencias ideológicas políticas o la reivindicación por la memoria de las víctimas de la dictadura uruguaya.

Se puede decir que el interés del estudio sobre el cartel parte de algunas preguntas: ¿qué es posible leer de la historia del exilio ante los símbolos de una memoria y una cultura en la nueva residencia?, ¿el cartel es simplemente un soporte medial para la migración de las ideas y los valores políticos del exiliado?, ¿qué recompone el cartel al dar encuentro a una nueva experiencia política?, ¿cómo se construye la identidad de Carlos Palleiro frente a la nueva sociedad que lo aloja?. Aunque este trabajo no está centrado en el autor, merece un lugar especial, un breve recuento biográfico; las referencias en adelante parten de entrevistas realizadas a partir de marzo del 2008 hasta abril del 2010 y se considera que los datos y referencias más que revelar el curso biográfico individual, sitúan al creador en una biografía que se aprehende en el devenir de las significaciones de una vida de exilio que queda atrapada en el trabajo esforzado de la memoria colectiva, la evocación feliz de los proyectos de cambio social, los traspiés al recomponer una función social en el lugar de residencia y en la práctica cotidiana por suturar la herida provocada por la expulsión y la violencia política de la dictadura. Más que a la persona me refiero al espacio biográfico usando la acepción de Leonor Arfuch en su libro *El espacio biográfico, dilemas de subjetividad contemporánea* del 2002.

Carlos Palleiro vivió 30 años en Uruguay, desde 1967 fungió como militante y creador para el Partido Comunista, al comenzar como afichista en la

Comisión de propaganda, su pertenencia y tradición cultural eran uruguayas. Esta tradición actúa como cultura dominante en el sentido de que todo el sistema cultural y sus procesos, la carga simbólica en la que el artista estaba inmerso y que él conocía eran claramente uruguayos. A pesar de que Palleiro hizo viajes, estos fueron breves e interrumpidos y Uruguay primó en su desarrollo como artista y como ser humano. Llegado el exilio, el autor y su hija viajan a Argentina,²⁰ donde antes de cumplir seis meses, salen con destino a la Ciudad de México como refugiados de las Naciones Unidas, institución que les da a elegir entre tres países para radicar México, Costa Rica o Francia. Hasta este punto no se puede afirmar que una cultura fuese más o menos evolucionada que la otra, según el concepto de Ortiz, sino que una simplemente era vista o contemplada desde el exterior, desde fuera, de un cristal nublado, de una realidad ideal que no era más que imaginada; su conocimiento era superficial y por obviedad, simplemente menor que el de la cultura de origen. En palabras de Samuel Lichtensztejn²¹ “El México profundo y diverso retó a los uruguayos a descubrir un país que sólo habían conocido y admirado por la lectura a distancia de la primera gesta revolucionaria del siglo xx, por su música y por su cine”. Estos referentes culturales son contrapuestos en el encuentro, en la convergencia cuando Palleiro elige México como opción para vivir, pues como escribe Esther Iglesias,²² de “un país-en-espera se transformo en el país donde vivimos” (Véjar, 2008: 44). La cultura mexicana es el choque, es el contraste de lo uruguayo con el otro, es el sacudir la estructura cultural propia y obligar a la mente y al cuerpo a una rearticulación sistémica. Es crucial señalar que, estas rearticulaciones no se encuentran sólo en los productos nuevos, sino

²⁰ Lugar que, en palabras de Silvia Dutrénit, se constituyó como refugio tras el golpe de estado de 1973 en Chile y que provocó nuevos exilios para muchos latinoamericanos a partir de 1976.

²¹ Fue rector de la Universidad de la República y se exilió en México a principios de 1974.

²² Exiliada argentina, Esther Iglesias Lesaga es actualmente académica de la Universidad Nacional Autónoma de México.

también, y de manera más importante, en el mismo proceso de la formación transcultural, porque se trata de un hecho cultural y como tal, un hecho cambiante, dinámico y creativo.

La cultura mexicana como transgresora de la dominante se presenta como el proceso, como el paso de Palleiro por diferentes organizaciones y el uso paulatino de distintos de signos y símbolos, héroes nacionales, el manejo de mitos y tradiciones y la adquisición de prácticas culturales, etc., no se trata de la cultura dominada del concepto de aculturación (Ortiz, 1940) donde elementos de otra se reciben pasivamente, sin embargo, sí sucede una forzada por dos razones, la primera por el exilio, fenómeno de consecuencias ambivalentes que se tratará con mayor profundidad en el segundo capítulo. Y número dos, al tener que aprender y adquirir elementos de la cultura mexicana para dirigir mensajes gráficos con tanta potencia y belleza a la comunidad. Este abrazo a la cultura que lo acoge en distintos niveles (lenguaje, comida, música, medios, formas organizativas, política, etc.) no se sitúa superior, sino simplemente como la adquisición de conocimientos necesarios para vivir, trabajar y adaptarse a la capital mexicana. Es decir, que la aculturación en el caso del diseñador, no se toma como la recepción de los beneficios de la nueva cultura y la renuncia a los anteriores por ser inferiores, sino que la aculturación en Palleiro, como sujeto laboral se decide por una cuestión funcional y no por un juicio valorativo.

Entendamos la transculturación como un proceso cultural donde existe una cultura precedente, una cultura establecida y por lo tanto preponderante, donde de un momento a otro, por cuestiones azarosas o determinadas, llega otra que la desestabiliza. Es esta colisión la que obliga a dejar, reincorporar creativamente, revalorar y sustituir viejos signos por otros nuevos, en el caso del diseñador de la “Suiza del Sur de América Latina”,²³ las fases de transculturación según Fernando Ortiz se identifican a continuación: la fase hostil se da

²³ Caracterización con la que transitó gran parte del siglo xx (Dutrénit, 2008: 66).

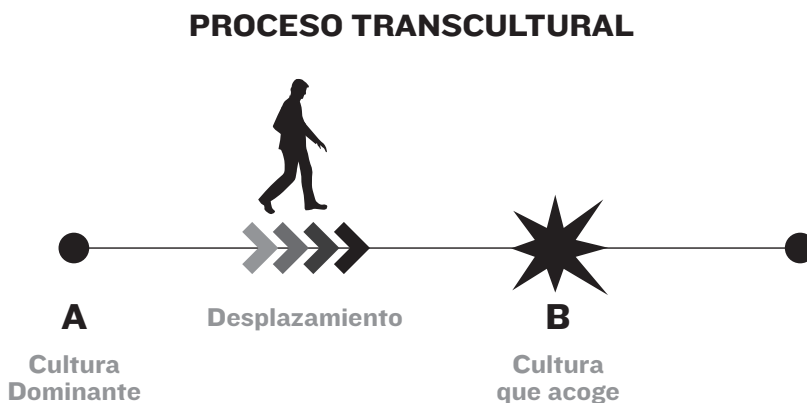
cuando “es obligado a salir del Uruguay, huir a Argentina²⁴ y permanecer cerca de seis meses, pues diecinueve días después de su llegada”,²⁵ se dio el golpe de estado con Videla a la cabeza, condiciones que lo fuerzan a partir nuevamente con destino a México; la fase transigente es el puente que conecta la partida de Montevideo y Argentina con la llegada a este país, donde se aprecia a México con reticencia o extrañeza y se perciben de manera fugaz e incompleta las nuevas circunstancias, puesto que se guarda celosamente la identidad de origen y el nuevo panorama es desconocido. La fase adaptativa, más que tratarse de una fase inhibitoria se podría hablar de una fase de acomodo y de concilio de tradiciones, ya que si bien Palleiro nunca negó su pertenencia, tuvo que adecuarse a las condiciones que el nuevo contexto le ofrecía. Sin renegar o avergonzarse de sus costumbres, no se dio una dinámica aspiracional de uruguayo que desea convertirse en mexicano, como la del negro con el blanco en Cuba (aunque ésta haya sido por motivos de aceptación y seguridad social), sino que su posicionamiento laboral se facilitó en pocos años dentro de la comunidad editorial por su amplio desarrollo como diseñador de propaganda y creador de carteles, así que la fase reivindicadora fluye naturalmente y dentro de ésta se gesta el respeto y la cooperación entre pares. Por último, la fase integrativa habla del momento en que las culturas se han traslapado y donde puede aparecer “una tercera entidad... una comunidad nueva” (Iznaga, 1989: 62), cuando Palleiro es capaz de articular mensajes culturales para la comunidad mexicana, pues al ser sociales, educativos y en pro de la cultura, encuentran un puente común idóneo para unir las dos tradiciones: la idea creativa. El creador hace uso de símbolos y colores identificables por los mexicanos, pero también por los uruguayos, es un “urumex”, el periodista Raúl Legnani dice que:

²⁴ Por ser un lugar excepcional en la organización del exilio uruguayo, Silvia Dutrénit la llama “punto estratégico de relacionamiento con el Uruguay de adentro” (Dutrénit, 2008).

²⁵ Tomado de la entrevista con el artista en marzo de 2008.

en México me pasé ocho años buscando a Uruguay. Ahora van 26 años que trato de recuperar a México. Si no enloquecí fue porque resolví ser Urumex, donde aspiro ser una modesta síntesis de dos culturas... Es que soy (somos) Torres García y Diego Rivera, Paco Espínola y Juan Rulfo, Alfredo Zitarrosa y Amparo Ochoa... Soy tequila y mate, huevos rancheros y pan con grasa, volcanes dormidos y llanuras, olor a tierra negra antes de las lluvias y olor a chile jalapeño en los mercados. Soy (somos) los generales Líber Seregni y Lázaro Cárdenas, somos Artigas y Juárez.²⁶

Una característica fundamental del proceso de transculturación es que siempre se encuentra en movimiento, constituye en todo momento un desplazamiento. Hay que puntualizar que el término opera como concepto adecuado a un proceso determinado y particular, como lo es la producción de obra a partir del exilio de Carlos Palleiro. No se trata de un concepto general u homogeneizador, tampoco es resultado de la mezcla entre dos procesos culturales conflictuados como la heterogeneidad.



²⁶ Tomado de “El golpe de Estado bajo una mirada de exilio” de la *Revista La Onda Digital* número 489 del 29/6/10 al 5/7/10. http://www.laondadigital.com/laonda/laonda/489/5_Portada.asp

La transculturación en su cartel se abre a la indagación de las diferencias y los puntos de encuentro de dos culturas: la mexicana y la uruguaya, dejando entrever los recovecos que nos permiten tener una lectura crítica de la formación cultural ambigua y a veces contradictoria en la que su obra se vio envuelta. ¿Podría este espacio ser uno de conveniencia para el autor?, ¿de qué manera elige Carlos Palleiro contar la historia del exilio? El cartel se convierte en la manera de contar su historia particular envuelta en una más grande, pues su experiencia personal marcada por el exilio de 1976 imprime al diseño una carga cultural y política. A pesar de esta subjetividad, el cartel es el medio transculturado y transculturador donde, a través de una ejecución lúdica y dinámica, el autor propone y reflexiona, la complejidad de la unión, a través de la historia, de la cultura, los imaginarios colectivos, la antropología, la sociología, la economía y la historia de las ideas, de toda Latinoamérica y especialmente de la relación intrínseca que él recrea: la que se mantiene viva entre Uruguay y México.

1.3.2 TRANSCULTURACIÓN DE COMPONENTES CULTURALES

Las primeras transculturaciones se dan en varias figuras: entre dos pueblos donde sale a conquistar y el conquistado recibe al primero (como los españoles en Cuzco) y la que se da por un movimiento territorial forzado donde el migrante solitario llega sin más pertenencia que su memoria (como la de Cuba). El artista se encuentra en la segunda, porque en él no existen las intenciones ni la dinámica de los desplazamientos del colonizador-colonizado, sino un literal escape del golpe dictatorial de Bordaberry en Uruguay. Como consecuencia, la transculturación se gesta a partir de la salida, a partir del exilio obligado al autor y a muchos²⁷ otros uruguayos.

²⁷ Hasta el presente, no hay una cuantificación exacta sobre el exilio uruguayo. Los porcentajes se consideran a partir de un censo en los sesenta y otro en los años cercanos a la transición, lo que arroja un 12 o 13% de la población fuera del país, que no corresponde en su totalidad al exilio. En los años del exilio, en México residían entre 2,500 y 3,000 uruguayos.

Como creador, Palleiro concilia corrientes y hace acuerdos transculturales al apropiarse de símbolos, de colores y prácticas diversas de los dos lugares que le han servido como casa en la producción de cartel. Al emplear dos tradiciones culturales como elementos vivos de ambas conciencias, se trazan las rutas, preocupaciones y victorias de la conciencia latinoamericana, porque en ese momento no se podría hablar de una pertenencia específica, sino de una colectiva debido a la transculturación y a su compromiso con el continente; es decir, con la región como una gran fusión de valores étnicos y culturales; como las partes sumadas a los encuentros y contradicciones en el movimiento de una gran voz.

Se nota no en un cartel, sino en una trayectoria, que el autor ha asumido su rol como un sujeto comprometido con las causas sociales: tales como promoción de la lectura, la cultura como móvil de cambio de pensamiento en los jóvenes, la educación pública para los niños, la construcción del concepto de familia, el fortalecimiento del espíritu, entre otros, donde presenta en diferentes momentos y esferas el rostro del individuo y la comunidad latinoamericana. Una cultura no avanza, no se contrasta ni enriquece, sino a través del contacto con la diferencia, es aquí donde entra la labor del diseñador que sirve como un puenteo entre dos culturas, que logra en su tarea la creación de una idea intercultural.

¿Es lo transcultural, intercultural? Sí, en el sentido que lo transcultural combina valores, ideologías, objetos, ritos, procesos y/o figuras de ambas culturas tal como lo hace lo intercultural, mas a éste no le interesa lo no elegido o lo desplazado en la marcha, sino simplemente el resultado de la amalgama. Tanto que para lo transcultural es importante lo que se queda fuera como lo que se agrega a la mezcla, a modo del “ajiaco cubano”, donde “elementos nuevos y crudos... se agitan, entremezclan y disgregan en un nuevo bullir social” (Iznaga, 1989: 50). Lo que se deja atrás es parte de lo que Ángel Rama llama: “el desapego”, eje central en la reconfiguración de sistemas del individuo tras un proceso cultural de migración o exilio.

1.3.3 LA IDENTIDAD TRANSCULTURAL

La identidad es una estructura de actitudes y referencias múltiple, variada, movediza, contradictoria, resultado de un conjunto de interacciones históricas, culturales y socio-económicas con esencias fijas, sistemáticas y recurrentes (Said, 2001). ¿Cómo se gesta en Palleiro una identidad transcultural? Primeramente, ¿qué es una identidad cultural? Si la identidad se refiere al conjunto de actitudes y referencias de cualquier tipo ensalzadas por una memoria histórica esencial pero, a todas voces, interpretable, entonces la identidad cultural no es otra cosa que las memorias colectivas e individuales construidas día a día, que reflejan en el sujeto valores históricos, de lenguaje y de usanza que son articulados de una manera coherente por los grupos, donde la identidad, según Gilles Deleuze, se distingue de las demás al contrastarse, pero se une y se transgrede a éstas en una condición rizomática. Por tanto, una cultura no se restringe a una lista fija o a un acopio de valores físicos o intangibles, no es posible hablar de las identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos, ni afirmarlas como la esencia de un pueblo. Pensemos en la capital francesa, es un lugar común relacionarla con la Torre Eiffel, el Arco del triunfo, el jardín de Tullerías o Versalles, las *delicatessens*, el aire romántico, sofisticado y cultural, etc. es claro que gran parte de la población está consciente de estas características atribuidas por la colectividad durante años. Además, existen ciertas experiencias que dejan de ser información para convertirse en noticia y, más aun, dejan de ser noticia para convertirse en momentos simbólicos, como la toma de la Bastilla, la independencia de Francia, el personaje de Juana de Arco, etc. Es decir, su significación está cargada de particularidades que identifican un pueblo o un parpadeo histórico que es clave en la interpretación de una nación. Estas particularidades se renuevan perennemente y su interpretación cambia de acuerdo con el tiempo que observa, es en este sitio donde comienzan dos búsquedas, una hacia el interior y otra hacia afuera, que trata de mapearse en un contexto más amplio para reinventar la propia

identidad y al mismo tiempo expandirla hacia otros lugares. Ésta es una licencia que nos permite el estudio de los procesos culturales, ya que más que afirmar identidades autosuficientes, son útiles para conocer diferentes formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las transculturaciones, los sincretismos, las hibridaciones, las fusiones, etc. Sí, en este caso lo importante son los procesos estudiados empíricamente, no los nombres, la manera que tienen los procesos para tejer una red social alrededor de los sujetos, para entramar una madeja de relaciones, resultado de un análisis histórico y de una proyección hacia el futuro, con distintos actores sociales, instituciones y tiempos. Elegir los conceptos o nombrar un proceso es una visión corta y parcial, ya que no da cuenta de cómo se articulan esos procesos a estrategias de integración o de creación, no da cuenta de cómo se forman, de cómo se conjugan las variables y de por qué, en cada caso, al hablar de procesos culturales, el nombre no es el mismo. Por ello, es importante señalar lo que aconteció particularmente con Carlos Palleiro, sería superficial señalar que se trata de una hibridación, ya que, al parecer, a cualquier mezcla de dos entidades heterogéneas se le da esta denominación, pero no se habla de lo que quedó fuera, de los elementos desplazados, de lo que se dejó a un lado, sólo se celebra la fecunda unión que posibilita cierta sobrevivencia, pero no se da cuenta de las condiciones particulares y frecuentemente desiguales, de las fuerzas implicadas. Los argumentos principales que García Canclini maneja en su libro *Culturas híbridas* es el de las culturas latinoamericanas en su mezcla con las europeas, la modernidad intelectual (filosófica, artística, literaria) contra la promesa de modernidad económica que no llegó nunca o que, en cada caso, llegó a destiempo a los diferentes países latinos, la unión de lo tradicional premoderno con las acciones modernas y hasta posmodernas. El juego entre poderes: el hegemónico y el popular, el trío de lo popular, lo culto y lo masivo, resultados híbridos con concordancias de contornos que se vuelven borrosos, inestables, pero ciertamente embrollados. Pareciera una visión general, porque en la intención de tener una lectura abierta y plural, se dejan cabos sueltos en

el momento de explicar alianzas. Por ejemplo Tijuana, una de las culturas de frontera, desterritorializada, donde la música, la gastronomía, las letras, los sonidos, los aromas, el lenguaje, la visualidad se funden en la piel de mexicanos y estadounidenses formando una especie de tatuaje. Esta ciudad es un ejemplo de síntesis cultural, que elogia la unificación de estos elementos, pero, ¿cuáles son y cómo identificar los elementos que se desplazan? Esta síntesis no toma en cuenta las diferencias abismales entre los sistemas culturales, que conviven y se integran, más no siempre de una manera suave, sino violentada y explosiva. Los contrastes, las diferencias de estratos de donde provienen los discursos, ofrecen lecturas dispares, de resistencia y riquísimas en significados ante el análisis de los mismos fenómenos. En este sentido García Canclini no pone su atención a estas contradicciones, sino a la celebración de las alianzas, a lijar las aristas de los sistemas culturales para aplanarlos y hacerlos más homogéneos, para alisar la tensión entre dos cosas que parecían dispares, y que por medio de una “superación dialéctica de las diferencias” (Beverly, 1996) forman a un sujeto o a un estado social de nuevo tipo. Esta idea se aplica al caso del artesano oaxaqueño que el investigador visita en Teotitlán del Valle, un hombre que hablaba fluidamente zapoteco, inglés y español y que, al parecer, saltaba sin problemas entre prácticas culturales. “El hombre había logrado amasar lo culto y lo popular con resultados eficientes de mercado, ya que sus tapices con imágenes de Klee, Picasso y Miró, se habían integrado al circuito cultural de exposiciones en California” (García Canclini, 1990: 224). El autor celebra la fluidez con la que el artesano reestructura las alianzas entre lo tradicional y lo moderno; lo popular y lo culto; y lo nacional con lo extranjero. Hasta el momento todo es armonioso, excepto el detalle, ya que el artesano pudo haber tenido correlaciones culturales simplemente por necesidad económica, como un puñado reducido que logró el estatus artesano-artista. Estos individuos que no representan al sujeto colectivo de su comunidad están envueltos en las contradicciones de ambos sistemas, de tal suerte que sus actitudes no son homogéneas pues tampoco pueden ni

han acogido a los sistemas en igualdad de condiciones. Si estas disparidades e incoherencias no son tomadas en cuenta por la hibridación, el concepto de anomalía quedaría erradicado y dentro de él, el concepto de la resistencia de los sectores que la modernidad dejó fuera para constituirse, o el concepto de los géneros impuros que no hallan cabida dentro de los aparatos culturales, sino que son tan móviles que se vuelven espacios contestatarios y de contrarréplica hasta que se estabilizan por un poder mayor o hegemónico que los absorbe y los masifica. Todos ellos voces vitales que componen el discurso polifónico de la modernidad contra todo sonido totalitario.

Nuevamente se hace hincapié en la síntesis cultural como superación dialéctica de las diferencias y como mecanismo normalizador no de uno, sino de varios procesos culturales, cuando éstos en Latinoamérica se alimentan de sujetos diferenciados por su pertenencia a diferentes ámbitos lingüísticos o ideológicos y como constructores de imaginarios que frecuentemente viven en contienda.

En el caso de la hibridación en imágenes, García Canclini sólo da fe del campo publicitario, donde existe la combinación entre figuras históricas que beben refresco o que manejan automóviles. Todos los ejemplos hablan de resultados de procesos migratorios, no de exilio, lo cual hace más grande la brecha entre el fenómeno de hibridación y el de transculturación.

1.3.4 HIBRIDACIÓN. LAS PARTICULARIDADES SON LAS QUE CUENTAN

Al hablar sobre mezclas interculturales la palabra hibridación ha ganado terreno desde los años noventa, como definición usada para nombrar concordancias artísticas, literarias, sociológicas, antropológicas, entre fronteras o, incluso, globalizadoras. García Canclini la designa como la combinación de estructuras de procesos socioculturales que existían de forma separada, y que juntos forman estructuras, objetos o prácticas novedosos. No obstante, la novedad de los resultados comprometen las posibles infertilidades

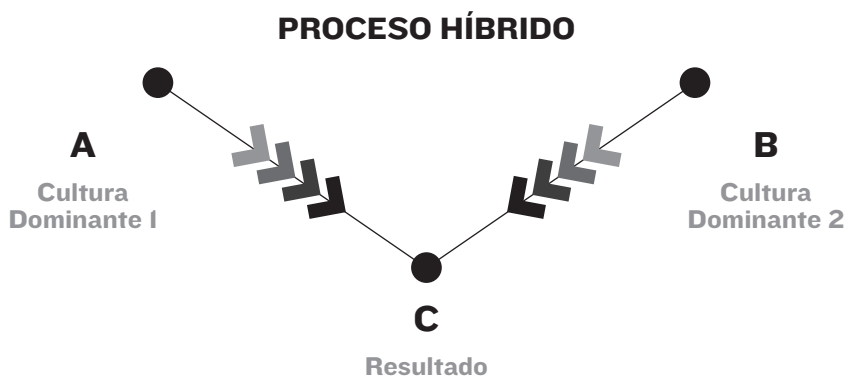
implícitas en su origen biológico, a pesar de que en la genética abundan los ejemplos de hibridaciones fecundas en miras de aprovechar las características sobresalientes de las especies, no todas las mezclas resultan fértiles y mucho menos al trasladar las hibridaciones al campo social y artístico, pues entran en la ecuación entidades complejas como los individuos y sus relaciones, que, además, actúan inmersos dentro de procesos socioculturales que los hace sujetos de distintas variables.

No se pueden homogeneizar procesos de esta naturaleza, ni esperar que el concepto de hibridación sea capaz de abarcar tan distintos fenómenos interculturales como las mescolanzas religiosas, entre razas, musicales, gastronómicas, visuales, etc. Ya que en cada apartado, encontramos nombres específicos como mestizaje, transculturación, sincretismo, fusión, visualidad, etcétera.

Uno de los conflictos del término, es su afán de presentarse con un efecto globalizador, masivo, completo y general en un afán de contener, abarcar y ser incluyente ante diversos sucesos. Este intento de estandarización, no aplica para toda clase de fenómenos con entrecruces que se gestan en Latinoamérica, en cuyo caso, el objeto de estudio debería ser el proceso de hibridación aplicado empíricamente a “tácticas o a estrategias culturales” (Certeau, 2007) y no la hibridación como concepto redondo.

Otra de las objeciones formuladas por Cornejo Polar al concepto de hibridación es que puede sugerir fácil integración y fusión de culturas, sin dar suficiente peso a las contradicciones y a lo que no se deja hibridar, o bien como resultado imprevisto de procesos migratorios, mezclas culturales, etcétera.

En un proceso de hibridación ocurre una confluencia de fuerzas separadas pero en igualdad de condiciones, que al unirse forman un producto heterogéneo. Esto no pudo ocurrir en el caso de Carlos Palleiro ya que las culturas estaban muy lejos de lograr este estado de equidad, una era simplemente extraña y su arribo fue forzado por el proceso de exilio. Es al descubrirse, que las culturas se transgreden mutuamente, tanto en lo personal como en el quehacer profesional del diseñador, y generan un resultado transcultural.



Resultado de un choque entre culturas, la transculturación se gesta por un traspaso a la fuerza que genera un sentimiento de desarraigo, un amor-aversión a la cultura que se encarga de aculturizar y neoculturizar, no como una forma de manifestar que una es superior a otra, sólo que una es aquella que se debe posponer, para adaptarse a los nuevos trazos de las formas culturales que se reciben. La hibridación se da en un contexto migratorio, donde las raíces son jaladas o arrancadas por voluntad, ya que existe la tradición de los padres de los padres que han migrado por generaciones y hecho múltiples conexiones en el país contenedor, todo con el fin de lograr mejores condiciones de vida. Mientras que la transculturación, se desarrolla durante un proceso detonante, que es el exilio, donde no existe la opción de elegir, se parte porque lo que se encuentra en riesgo es la vida misma.

Los aportes culturales que validan la noción de transculturación son los beneficios en la mezcla de dos o más culturas, la unidad y la diversidad. Es decir, la enriquecida mescolanza que permea al sujeto, que lo hace más flexible, sensible al cambio y a la presencia del otro, porque sabe de su importancia en la conformación de una sociedad plural. Estos sujetos son capaces de construir lazos entre pueblos y naciones, contrastando una realidad fragmentada construida por el individuo que genera el modelo neoliberal. Sin duda, ésta es una etapa de carácter incluyente y creciente, con amplias posibilidades de

gestación y adaptación, ya que se trata, aunque con coordenadas muy definidas en espacio y tiempo, de la condensación y el balance de dos culturas.

En el avance de la reconstrucción sociocultural del concepto, éste adquiere poder explicativo y poder hermenéutico ya que se estudian los procesos de transculturación ubicándolos en relaciones de causalidad y además, se le vincula para interpretar las relaciones de sentido que se construyen en las mezclas. Como el acto de reconversión cultural en Palleiro, que convirtió sus estrategias y habilidades de dibujante a diseñador. Adaptó sus saberes a otro campo y se vinculó hábilmente hacia el sector educativo, cultural, musical, editorial y de producción diseñística. Dentro de estos espacios, surgió, más allá de la necesidad de representar, la necesidad de desarrollar un pensamiento alrededor de las representaciones. Surge la potente necesidad de traducir. Tomando la traducción como acción metodológica, como creación y crítica, el uruguayo la desplegó para comprender y desarrollar productos transculturales.

1.3.5 EL TRANSCULTURADOR COMO TRADUCTOR

Haroldo de Campos (2000) plantea que al enfrentarse a la traducción de un texto, el autor debe tener una actitud de creador, ya que no sólo se trata de interpretar los contenidos semánticamente, es decir descifrarlos, sino mover sus significados a otro contexto, darles otro sentido y tener un papel activo frente a ello, un papel de *traductor*. Carlos Palleiro se adueña de este papel en varios sentidos, el primero es que traduce una cultura por medio de la imagen, y lo hace, además, críticamente, las preguntas obligadas son ¿quién hace los textos que hay que traducir? y ¿qué tono elige emplear para traducirlos? Metodológicamente el traductor literario de de Campos se espejea en la transculturación del cartel, porque los dos autores se enfrentan a una producción textual, a un discurso estable o estabilizado, y frente a él, recrean ciertas realidades basadas en el texto para dotarlas de otras formas, de otras interpretaciones. De Campos traduce en poesía, Palleiro traduce en diseño.

El diseñador uruguayo es traductor, en cuanto a devorador crítico de las tradiciones de México. Su imaginativo papel le otorgó amplia cancha para interpretar en imágenes los hitos nacionales, el imaginario educativo de un país, el espíritu de una comunidad, sus sonidos, sus miedos y esperanzas y hasta sus historias de amor.

1.3.6 SEPARAR SENTIDO Y PALABRA

La palabra tiene su parte auditiva, su parte visual y su parte de sentido, entre el sentido y la parte física hay una falta, misma que da cabida a la traducción. Si este ejemplo es aplicable a una palabra, el mismo se puede conceder a una imagen, pues cualquier signo es interpretable. Si se tratase de un tema como la educación, una es la palabra que en su configuración física la dota de nombre y forma y otra, es el sentido o la significación que adquiere en el tiempo y al mirar quién la interpreta. Según Lacan, existen tres categorías de existencia en un análisis fenomenológico: la primeridad, la secundidad y la terceridad, que tal vez se podrían relacionar a lo real, lo imaginario y lo simbólico. Lo real es la parte inefable, lo que existe independiente de todo lo demás: el tiempo. Lo imaginario es lo que es real para el sujeto pero no tiene tal carácter de independencia: la materia y por último, lo simbólico que es la parte que media entre los dos primeros estados, donde el individuo como ser social actúa, es decir la cultura y la creación de ideas a partir de ella. El signo, que nace para relacionar al sujeto con el mundo y viceversa, es el puente que comunica a los dos. El espacio que existe entre el signo y su significado real es uno donde impera la enajenación, pues el signo textual es insuficiente para valer por sí mismo y es aquí donde cabe el espacio de la traducción según Albercht Fabri en el ensayo *De la traducción como creación y como crítica* de De Campos. Palleiro tiene el papel de traductor, pues al trabajar en el ámbito del diseño editorial, el editor es el encargado de dar apenas algunos datos suficientes para diseñar las portadas: entrega el título

y el nombre del autor. Lo demás corre a cargo del simbólico del que diseña, es decir de cómo comunica ciertas ideas dentro de una cultura.

¿Podría Palleiro en su papel de traductor ser un transculturador? Sí, la transculturación significa “para llegar a”, “para acercar a”. Se trata del acercamiento de un sujeto hacia otra cultura que le es novedosa y lo abraza en sus diversas formas tautológicas, es decir, en sus diversas formas de ser. El carácter de este sujeto es necesariamente movedizo, ya que es receptor de fenómenos que cambian ante sus ojos y ante los cuales podría tomar dos actitudes: pasivo o activo. El rol activo es el rol crítico, aquel que genera estructuras, relaciones de sentido, aquel que es capaz de mover lo que sabe a otras esferas de pensamiento. Sin duda el papel de transculturador tiene implícitas labores de traducción. Palleiro lo demuestra en su actividad diseñística, donde debe discernir, tomar partido y mostrar una postura, misma que sólo se logra en la actitud activa que otorga la capacidad de elegir.

Cuanto más lleno de dificultades esté un “texto”, mayor será su capacidad de ser recreable, debido a las varias posibilidades que tiene el autor para contarlo. El texto es el reto y la seducción, el reto al tener que descifrarlo y la seducción al no poder resistir narrar o al buscar la forma de desentrañarlo. ¿Cuáles fueron las dificultades para Carlos en esta forma paralela y en cierta medida autónoma de referirse a los textos? Mucha, ya que la traducción constituye un acto artístico, una vivencia interior del mundo y un profundo conocimiento de la técnica de lo traducido. Traducir lo intraducible, desde conceptos que requieren de operaciones complejas de abstracción, hasta traducir la información estética de una obra, aquello donde reside la fascinación, ¿es posible que estos avisos sean codificables? Tal vez en aspectos de descripción formal, no obstante “lo estético es igual que la codificación original que el artista le cede, no puede ser semánticamente interpretada” (De Campos, 2000: 186, 187), ésta es la experiencia estética y posiblemente lo más cercano sea lo que Barthes define como *punctum*, que es lo que en una obra “nos atrapa y nos punza”.

Según De Campos, el poeta Ezra Pound desarrolla la traducción-creación como categoría estética, considerando que a toda gran época literaria le es paralela

una gran época de traducciones, donde el propio instrumento de creación es revisado constantemente y este acto posiciona a la crítica como “intento que teóricamente anticipa la creación y como elección”, como orden jerárquico del conocimiento (De Campos, 2000: 189, 190). Bajo esta mirada, resulta lógico que al aplicar la crítica “poundiana” al pasado, no se logra más que revivirlo y hacerlo presente, ya que se recrea vía la traducción, además de ponderar sus diferencias y concordancias con el presente del que forma parte. Las ideas se revisan y se revuelven en sus entrañas para presentarse en un cuerpo visual y es este hurgamiento incesable para elegir y expurgar, el que hace a la traducción, crítica.

También existe otra configuración de la idea de traducir que sirve a esta investigación y esta es de Boaventura de Sousa Santos. Su libro *hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias* son los resultados de estudios en seis países que se manifiestan contra la exclusión de la globalización y del capitalismo en luchas, movimientos y formas de resistencia. Santos llega a la conclusión de que lo que se considera experiencia social por Occidente es muy limitada y que la que bulle en el resto del mundo es mucho más amplia y debe ser revisada con tres nuevos lentes sociológicos: la sociología de la ausencia, la sociología de la emergencia y la operación de traducción. La razón metonímica que guía potentemente a Occidente busca las dicotomías parciales y totalitarias, en un esquema simétrico, opone a la una con la otra en función de sus diferencias, donde ninguna de las partes puede ser pensada fuera de la relación con la totalidad. Esta visión no sólo limita su concepción del mundo, es decir de todo lo que no fuera Occidente, sino de sí misma. El presente como la única temporalidad en la que nos encontramos siendo y creando, esconde la mayor parte de la fuente de experiencias sociales en el mundo, así que hay que dilatarlo, ¿cómo? mediante una “sociología de las ausencias” (Santos, 2008) que haga presente la expresión social desaparecida e invisible a los ojos de la razón metonímica, la cual ejerce varias lógicas de omisión o de no existencia: la primera lógica deriva en la mono-cultura del saber, su rigor y sus criterios de verdad; la segunda se basa en la monocultura del tiempo lineal, donde la historia es concebida unidireccionalmente; la tercera

lógica, es la lógica de la clasificación social, en la cual se naturalizan las diferencias y se categoriza a las poblaciones; la cuarta lógica es la de la escala dominante (lo universal y lo global), que determina la irreverencia de todas las otras escalas posibles; y la quinta lógica es la lógica productivista y se establece en los criterios de productividad capitalista. Todas estas lógicas producen la inexistencia de lo que no cabe en la totalidad y en el tiempo lineal de la razón metonímica. Ahora revisemos las lógicas de las ausencias que dan materia a lo incorpóreo, que sirven para confrontar los modos de totalidad mencionados y que revelan la diversidad y multiplicidad de las prácticas sociales, haciéndolas creíbles por contraposición a las hegemónicas: La ecología de los saberes, la idea central de la sociología de las ausencias es que no hay ignorancia ni saber en general, lo que cada saber contribuye a tal diálogo, es el modo de cómo orienta una práctica dada la superación de una cierta ignorancia (Santos, 2008), así sobrepasa la monocultura del saber científico. La ecología de las temporalidades. Se confronta con la idea de que el tiempo lineal es una de las muchas concepciones del tiempo. La ecología de los reconocimientos. Se proyecta una nueva articulación entre el principio de igualdad y el principio de diferencia y abriendo espacio para la posibilidad de encontrar diferencias hechas a partir de reconocimientos recíprocos. La ecología de las transescalas. Exige que lo local sea conceptualmente desglobalizado para poder identificar lo que no fue integrado a la globalización hegemónica. La ecología de la productividad. Recuperar y valorar los sistemas alternativos de producción, que la producción capitalista ocultó. El ejercicio de la sociología de las ausencias tiene lugar a través de una confrontación con el sentido común científico tradicional. A continuación Santos, enuncia que para llevar esto a cabo se proponen dos tipos de imaginación, tan necesarias dentro de la academia: la imaginación epistemológica, que diversifica los saberes, las perspectivas y las escalas de identificación, análisis y evaluación de las prácticas, y la imaginación democrática, la cual permite el reconocimiento de diferentes prácticas y actores sociales (Santos 2008). Las dos imaginaciones nos hablan de apertura, de flexibilidad y de viaje, poder expandir nuestros saberes y no precisamente concentrarlos

hacia un punto, sino hacia varios, poder ver en varias direcciones a la vez. Este estado nos ubica mucho más en la duda y la incertidumbre que en el campo de las certezas, del cual no necesariamente debemos partir.

La sociología de las emergencias critica al tiempo monolineal, en el que el presente se contrajo y se hizo instante y el futuro, a la marcha del progreso, se expandió y se hizo eterno. La sociedad occidental vive dentro de esta lógica incesante, la vida del aquí y ahora, la vida exprés, sin descanso y con metas muy definidas; vivimos en un futuro desdoblado que parece sin final, nos desgastamos rápido en contradicción hacia un posterior abierto con miles de posibilidades. La sociología de las emergencias propone lo contrario, la calma. Expandir el presente y contraer el futuro, que significa construir en el hoy las posibilidades concretas para el mañana de los individuos, que estará limitado por la duración de su vida. Hay una discrepancia entre la vida de las sociedades y la vida de los individuos, todas las posibilidades de estar mejor, vendrán para el futuro a mediano plazo, ¿por qué?, ¿por qué se hizo tan expansivo/ilimitado el futuro? Para dar respuesta, Santos cita a Ernst Bloch y a su concepto de “lo todavía-no”, que es el modo como el futuro se inscribe en el presente y lo dilata, este futuro existe simplemente como posibilidad, como un vidrio empañado que deja entrever la imagen que hay detrás, que puede ser cualquier cosa que imaginemos, pero que en el presente desconocemos. La posibilidad es el movimiento del mundo (Santos, 2008). La sociología de las emergencias amplía el presente, en la medida en que lo “lo todavía-no”, lejos de ser un futuro vacío e infinito, es un futuro concreto pero incierto.

No obstante, ante tantos panoramas válidos, se podría experimentar un problema de fragmentación extrema de la realidad y de una pérdida de sentido de las transformaciones que ocurren. Entonces, ¿cómo traducir? Por supuesto la operación de traducción incurre sobre los saberes y sobre las prácticas, sobre los primeros, Boaventura de Sousa señala que asume la forma de una hermenéutica diatópica, que supone una interpretación entre dos o más culturas con el fin de identificar preocupaciones comunes entre ellas y sus diferentes respuestas.

Sobre las prácticas, se centra en la preocupación de posibilitar visiones del mundo. La hermenéutica diatópica parte de la idea de que todas las culturas son incompletas y por lo tanto pueden ser enriquecidas por el diálogo y por la confrontación con otras (Santos, 2008).

1.3.7 EL CARTEL COMO ZONA DE CONTACTO TRANSCULTURAL

El quehacer de la traducción tiende a crear inteligibilidad, coherencia y articulación en un mundo enriquecido por tal multiplicidad y diversidad. La traducción tiene que ser objeto de deliberación democrática, que surge del carácter incompleto de una acción o de un pensamiento. Es una tarea transgresiva, hace su camino al andar y varias preguntas bordean esta labor, como ¿entre qué traducir?, el acicate del diseñador fue la correlación de motivaciones políticas originadas por diferentes culturas: la uruguaya y la mexicana. El venir de una experiencia democrática fallida en el Sur, una lucha desbalanceada entre el modelo hegemónico y el alternativo, donde el segundo fue literalmente aplastado por las fuerzas represivas, creó en él la necesidad de traducir mediante la imagen.

Resultado de su desaprobación, la zona de contacto sirve como foro de expresión para difundir estas ideas y sentimientos, se trata de un espacio que conforma un objeto artístico reproducido masivamente: el cartel, lo que facilita que el mensaje sea visto por un gran número de personas.

Aunque Palleiro ya tenía una posición política, el exilio le confirió un lugar desde el cual hablar, lo dotó de una coordenada, él representa a los que no tuvieron el cobijo de la familia, de la tradición, del lugar. Estos individuos que compartieron una experiencia de soledad fuera del grupo: las privaciones sentidas al no estar con otros en una habitación común (Said, 2000). Poseedor de una identidad negada, como la de muchos otros exiliados, Palleiro está en una posición que le permite mirar dos tradiciones culturales a la vez y coexistiendo, aunque una habitara principalmente en la memoria. Esta posición bifurcada

facilita la traducción pensada como una operación intelectual, argumentativa e inconforme, cuyo objeto debe ser debatido a profundidad, en el caso del diseñador se trata del trabajo cultural que es compartido masivamente debido a la producción del cartel y que lo convierte en un diseñador generoso que comparte esta vivencia.

A medida que la traducción avanza, se encuentran los lugares más adecuados para la zona de contacto, aunque sigue siendo un cometido riesgoso y difícil. Bajo esta sombra, Palleiro encuentra un lugar seguro en su manera de traducir, pues aunque desarrolla un lenguaje particular para su labor de diseño, no experimenta más allá del cartel y de sus soluciones gráficas coloridas y potentes. De algún modo, encuentra un lugar común en este espacio de creación y sus movimientos, sólo son sutiles. Sin embargo, no desdeñemos la importancia de buscar una razón para la traducción, pues es uno de los muchos sentidos que se le puede dar a la experiencia, y además, existe como posibilidad de dar significación al mundo después de que la modernidad occidental nos dejó perdidos y sin dirección. Según Chomsky, la democracia de libre mercado es un edificio de ilusiones que hay que dismantelar y el neoliberalismo, la raíz común de las crisis actuales; escenario en el que ambas tienen el objetivo de socializar costos, privatizar ganancias y defender el privilegio de la minoría rica, con consecuencias cada vez más siniestras para las mayorías y el propio planeta. Resumió que, la crisis fundamental hoy día, es tal vez la del “déficit democrático”, esa brecha que existe entre los intereses de las grandes mayorías y las políticas de los gobernantes.²⁸ En suma, los problemas que la modernidad procuró resolver siguen por aclararse y todo va adquiriendo un carácter de urgente, la posibilidad de desastre comienza a ser evidente. Por eso, en las alternativas caleidoscópicas que ofrece la traducción, se propone

²⁸ Tomado de una declaración hecha por Noam Chomsky en la Iglesia Riverside de la ciudad de Nueva York, del periódico La Jornada, con fecha del 15 de junio de 2009. <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/15/index.php?section=mundo&article=028n1mun>.

un preferible mundo presente fincado en el hoy, a la promesa de un superior mundo ulterior. Si aumenta el campo de las experiencias es posible decidir mejor y tener expectativas de aquellas que puedan ser vividas en el presente. El nuevo inconformismo es el que resulta de la verificación de que hoy, y no mañana, será posible vivir en un mundo mucho mejor (Santos, 2008).

El sentido creado por el trabajo de traducción debe transformarse en prácticas cambiantes. La labor de traducción “crea las condiciones para emancipaciones sociales concretas de grupos sociales específicos en un presente cuya injusticia es legitimada en base a un masivo desperdicio de la experiencia” (Santos, 2008: 129). A quien no quiera abrazar demasiadas parcialidades cuando atiende a “una tradición cultural”, le conviene, por ejemplo, cambiando de vez en cuando de perspectiva, describirla contando historias divergentes, o interrogar a sus visibles y poco visibles procesos de traducción (Pereda, 2008: 115).

Ahora, ¿qué se traduce? El concepto eje que sustenta la respuesta es el de “zonas de contacto”, que son “campos sociales donde diferentes mundos de vida normativos, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan” (Santos, 2008: 121) o espacios sociales en que culturas distintas se implican, espacio perfecto para la imagen. Las zonas de contacto son zonas de frontera, tierras de nadie donde las periferias o los márgenes son los primeros en emerger.

Las prácticas y los saberes se eligen para ser traducidos, no todo se pone a disposición del interlocutor, en este sentido se selecciona lo que debe ser objeto del trabajo de traducción, aunque también hay maneras “pasivas de seleccionar” como cuando ha habido una “ausencia profunda” (Santos, 2008), una de larga duración que ni la sociología de las ausencias puede hacer presente. Los silencios son ritmos, se encuentran al centro de los sonidos y es importante saber decodificarlos de acuerdo con cada cultura, refiriendo palabras del filósofo argentino Horacio Cerutti: “Más que a hablar, el exilio enseña a callar y a apreciar los silencios elocuentes” (Cerutti, 2008: 35) cuya tristeza invalidante, a causa de la separación, parece no superarse. Sin embargo en los últimos cinco años se ha comenzado un proceso que lo visibiliza en el espacio público, pues

se ha abordado desde diferentes espacios artísticos. El exilio uruguayo, como muchos otros casos latinoamericanos, implica un proceso de construcción histórico y cultural porque de ser inexistente en el pasado, apenas se transforma en un participante social que retoma su valor desde la experiencia. En gran medida, se ha colocado dentro del discurso, gracias a experiencias subjetivas de los sujetos como la poesía, la literatura, la pintura, el teatro, el grabado, entre otros. Sin embargo, el inicio del exilio de Carlos Palleiro fue una forma invisibilizada por la hegemonía, un fenómeno que desapareció al sujeto, que lo hizo inexistente porque simplemente estaba fuera del discurso, se le arrancó la identidad para negarle una nueva y se le desterró. El exilio del autor, implicó un corte, una fosa insanable entre él y su lugar de nacimiento, ése fue el exilio dislocante del Uruguay en los setenta.

CAPÍTULO 2.

EXILIO DISLOCANTE, EJE TRANSCULTURADOR

El exilio en los setenta fue un tiempo de ausencias, una supresión de la conciencia, un despojo. ¿Contribuye en algo reflexionar en el presente sobre esa ausencia? En la lista de desplazamientos forzados, concentrarse en el exilio facilita recuperar herencias reflexivas de varios pasados presentes. “Esos desplazamientos no se han dejado de multiplicar. Tampoco se ha aminorado la injusticia que conllevan, ni su repetida desventura” (Pereda, 2008: 34). El exilio implica dejar de esperar ayuda para resolver los problemas, lo que nos coloca en la situación incómoda de pensar cómo solucionarlos; de este espacio gris, de esta posibilidad creativa, que bien pudiera ser el umbral de Pereda, se desprende el valor del exilio “como corte y ruptura” (Cerutti, 2008: 39).

Tanto Boaventura de Sousa Santos como Edward Said han enunciado las características de esta participación social, Santos centrando su atención en la frontera y Said en el exilio, que aunque con puntos comunes se distinguen uno del otro. La *frontera*, es una categoría que Santos utiliza para bordear la subjetividad, junto con el barroco y el sur. El autor parte de la idea de crear un lugar mental de la *frontera* como una metáfora cultural con características como: “uso selectivo e instrumental de las tradiciones, invención de nuevas formas de sociabilidad, jerarquías débiles, pluralidad de poderes y órdenes jurídicos, fluidez de las relaciones sociales, promiscuidad entre extraños e íntimos y mezcla de herencias e invenciones” (Santos, 2000). *El uso selectivo e instrumental de las tradiciones*, se refiere al proceso de abandono o cambio de algunas características del pasado, a lo que aludí en el Capítulo 1 como des-culturización y neoculturización, aunque de manera interesante, no se define frente a otra cultura, sino que se trata de ella en relación a sí misma, pues al llegar a un espacio nuevo, existe la posibilidad de crear. *La invención de nuevas formas de sociabilidad* por ejemplo la *frontera*, habla de un lugar nuevo donde las estructuras sociales del pasado son susceptibles a ser revisadas y los lugares a ser colonizados, a inventarse. En las *jerarquías débiles* se da cuenta que la comunidad de frontera es una que jamás alcanzará las características de la metrópoli, usualmente localizada en el corazón, es decir, expandida de manera

centrífuga. En *pluralidad de poderes y órdenes jurídicos* se explica que, dada la posición de la *frontera* alejada del centro, la primera distribuirá su poder en diversas partes, lo que la hará múltiple y polifónica. La *fluidéz* de las relaciones sociales, indica que la *frontera* en cuanto a espacio, está mal delimitada, física y mentalmente, y no está cartografiada de modo adecuado (Santos, 2000), facultad que le confiere alta maleabilidad en cuanto a los tipos y los lugares para establecer relaciones sociales, ya que al tratarse de un lugar provisional para todos los participantes, el conjunto se enriquece al diversificarse. La *promiscuidad entre extraños e íntimos*, significa prestar atención a todos los que llegan y a sus diferentes costumbres (Santos, 2000). Esta promiscuidad tiene en realidad un efecto sanador, pues todos son escuchados fuera del prejuicio amenazante de aquel que viene de fuera y todas las tradiciones tienen una manera de representarse, donde no compiten, sino simplemente se relacionan y se respetan. Esta urgencia surge de que las raíces que todos han trasladado con su movimiento buscan una suerte de estabilidad y debido a la facilidad con que las relaciones se gestan, aquella persona que llega, se vuelve vital en el proceso de contraste con el otro y es aquella que brinda ayuda y forja el sentido de comunidad.

Y aunque exilio y *frontera* comparten la inestabilidad y la transitoriedad, lo precioso de las relaciones humanas y —como diría Santos— “el vértigo de la ahistoricidad” son diferentes. Said lo nombra como “la muerte pero sin la última compasión” y muestra su duda ante la imagen del exilio triunfante, en la que siempre es mejor opción que quedarse o que no salir. Da cuenta de las grandes masas de desesperanzados, de las desgracias de los indocumentados, de la pérdida en su historia de los musulmanes en la India, los haitianos en América, los *bikinianos*²⁹ en Oceanía, los palestinos por todo el mundo árabe,

²⁹ En 1946, 161 *bikinianos* fueron relocalizados para que Estados Unidos pudiera hacer pruebas nucleares. Debido a que el lugar continúa contaminado, se ha prohibido a los habitantes regresar a la isla, lo que los ha convertido por más de cincuenta años en los grandes nómadas del Pacífico.

etc. Lo que señala que más allá de lo poético y lo subjetivo que pudiera parecer el exilio y los exiliados; las amplias movilizaciones, las consecuencias sociales y lo que falta por hacer en cuanto a políticas de masas, son de mucho mayor peso; así, propone “mapear territorios de experiencia más allá de aquellos en la literatura del exilio”. Said también menciona en el ensayo a Adorno, pues el planteamiento de este último es que el exiliado ve el mundo como una tierra extraña, lo que hace posible la originalidad de su visión, pues tiene consciencia de dimensiones simultáneas. Entonces, ¿en qué lugares se unen los dos conceptos? La frontera y el exilio comparten que son lugares peligrosos, que existen fuera de los convencionalismos sociales y que se reproducen provisionalmente.

Los puntos que dividen a la frontera del exilio son que en la *frontera* no hay un *nosotros* y un *ellos*, pues ya se ha mencionado el acogimiento y la comprensión, casi gratuita, hacia los extraños, mientras que en el exilio sí. Hacen muy clara la diferencia que hay entre ellos y los que viven en el lugar, incluso hacen visibles sus distanciamientos ante el *otro*, alardeando su exagerado sentimiento de solidaridad con el grupo y su fuerte hostilidad hacia los foráneos, también hacia aquellos que se encuentran en la misma situación. La *frontera* se esfuerza en ser o parecer casa, formar un *hogar* común, donde haya relaciones de familia, de pareja, de trabajo, mientras que en el exilio, la casa misma es la que expulsa y la que separa, todas las relaciones son eventuales y efímeras y una de sus características más apremiantes, es el no tener patria, donde quiera que vaya se es extranjero, como diría Adorno, *sentirse incómodo en la propia casa*; mientras que la *frontera* alienta a sentirse cómodo en una casa que no es propia y que se rearticula según quien llegue a ella. La “frontera es vivir en los márgenes sin vivir una vida marginal” (Santos, 2000: 403), mientras que lo marginal en el exilio es fundamental para definir la condición y mantener la independencia de experiencia y de pensamiento.

Otro punto de quiebre es la identidad y la experiencia política. El exilio es un puente conector entre pasado y presente, es como volver, un nuevo hacer político se da a partir de la expulsión del Estado dictatorial. En la *frontera*, el

pasado sólo funciona para elegir algunas características útiles, es decir, prácticamente no existe, lo que ubica a la formación de la identidad colectiva sobre la individual; en contra, en el proceso de exilio, la construcción de la identidad se supraindividualiza, porque además de una identificación política, el exiliado marca diferencias, aún con los que han vivido la misma experiencia.

La *frontera*, también, mira al centro, pues como está lejana, las reglas concéntricas no aplican, pero la distancia deja ver de adentro para afuera y de fuera para adentro; al contrario, el exilio es un elemento mal puesto, fuera de lugar. Es interesante preguntarnos, ¿si el exiliado podría vivir e integrarse a una *frontera*? Pues los límites son líneas extraviadas y uno de los objetivos de la *frontera* es lograr la participación común de todos sus integrantes.

Frente a esta frontera, se hace la distinción entre exiliado, migrante y refugiado, adjetivos nacidos de los múltiples desplazamientos forzados de las masas que han cruzado el mundo, una y mil veces. Se explora cuál es la diferencia entre el exilio situado en América Latina, específicamente Uruguay y todos los que ha habido. En el inciso 2.1.3 se reflexiona acerca de por qué la experiencia del exilio es paralela al proceso de transculturación en Carlos Palleiro, mientras que en la *Ruta de la paloma* se hace una narración de su nacimiento y vuelo, las circunstancias que la atan y los motivos que, finalmente, la hacen resistir.

La imagen de la paloma-puño que a su vez es una *irrupción de la memoria*, es creada por el diseñador en 1977 para representar las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio. Esta paloma es sujeta por varios eventos: el Uruguay en crisis, ¿cómo se pasó de un estado de esplendor y riqueza a uno de dictadura cívico militar?; la dictadura y el Plan Cóndor, ¿cuáles fueron sus estrategias de acción y extensión hacia Chile y Argentina?; la tortura y la prisión, ¿cómo actuaron las fieras políticas del terror contra el enemigo interno, que se tornó el propio ciudadano, el obrero, el estudiante?; y por último la desaparición forzada. Se intenta resolver estas interrogantes a lo largo del inciso 2.2.2.

Por su parte, *la paloma en resistencia* finca su existir en tres condiciones fundamentales: el exilio de Carlos Palleiro, la postura de resistencia como

diseñador del exilio y la manera en que la imagen logra explicar, y no ilustrar, una realidad histórica y por tanto social, evocar a una reflexión de consciencia colectiva y constituir en su propia creación, un acto de libertad frente a un panorama represor y totalitario.

2.1 DESPLAZAMIENTOS FORZADOS

¿Qué es un desplazamiento forzado, a qué responde y qué implicaciones tiene para las personas involucradas en ellos? Un desplazamiento necesariamente compromete un cruce, un movimiento, una frontera que es traspasada, como acto de la voluntad o de manera obligada, como única opción. Se pueden distinguir tres niveles: los refugiados, los migrantes y los exiliados, los primeros dos se esbozarán brevemente pues no son objeto de esta investigación. Los refugiados son la categoría social más incluyente, se refiere a las masas de personas que deben salir de su espacio para sobrevivir, ya que en su país de origen son perseguidos por el Estado, y huyen generalmente sin su protección porque quieren preservar su libertad o su vida.³⁰ Por su parte, los migrantes viajan principalmente por cuestiones económicas, son empujados a salir por la falta de empleo, por la urgencia que envuelven sus condiciones de vida, por la miseria, por la violencia de un sistema político oligárquico y totalitario que los invisibiliza. Legalmente, enfrentan políticas que controlan la entrada y la salida de su estancia, su domicilio y actividad y hasta lo lejos, que territorialmente, podrán llegar.³¹

³⁰ De acuerdo al ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados, creado por la ONU en 1950) a finales de 2008, existían 34.4 millones de personas en situación de refugiados, refugiados retornados, apátridas, solicitantes de asilo, desplazados internos y desplazados retornados, todas personas dentro de la competencia de la Agencia. Para tener datos detallados consultar la página de la ACNUR <http://www.acnur.org/t3/>

³¹ Se estima que cerca de 400,000 personas cruzan México anualmente.

Las personas que salen al exilio huyen por la asfixia del control, porque su vida está en riesgo, el siglo xx es cuna de grandes movimientos exiliares por distintas rutas, una de ellas es el asilo diplomático que sirvió para alojar grupos y personas por motivos humanitarios. Es así que los exiliados llevan las causas de su condición a cuestras: haber sido catalogados como elementos amenazantes de la estabilidad y el orden estatal. En ellos recaen categorizaciones previas a las de su exilio; antes de su “salida” fueron disidentes ideológicos, o quizá enemigos interiores. Aunque gocen de algunas libertades como el cambio de residencia, el tránsito nacional, la elección de empleo, entre otras, “la experiencia exiliar de los uruguayos no se aparta de otras en esa polifonía de sentimientos de ajenidad respecto al medio, de dolor por la distancia de lo propio, diversas formas de rechazo al otro” (Dutrénit, 2008: 45), pues a final de cuentas la casa es prestada, la morada es de paso, o por lo menos ajena y como tal se encuentran en calidad de turistas de lujo, tal y como Carlos Pereda se pregunta en su libro *Aprendizajes del exilio*. Distantes e impersonales hacia la nueva residencia, y muchas veces desprotegidos en lo jurídico, lo político o lo económico, los caminantes forzados, se encuentran a merced de instancias mayores que ellos; sean capaces o no de proporcionarles un documento que los identifique, se debe mirar más a detalle las condiciones de la identidad de los exiliados. El problema no es que tengan un papel que los ampare en sus derechos y obligaciones civiles, nombre o domicilio, sino uno que avale su existencia, su calidad de personas, hecho que se debería definir, más allá de cualquier contrato de ley. La identidad de los exiliados es una que ha cambiado de lugar, se supondría móvil aunque no necesariamente flexible, son los habitantes del no-lugar, los marginales, los fuera del orden, los que su mismo Estado ha expulsado. Es importante señalar que el exilio es una experiencia colectiva con una gran variedad de destinos y consecuencias, consideremos que estos movimientos están trastocados por condiciones de índole política, antropológica, cultural, histórica, económica, etc. donde a cada subjetividad corresponde un puñado de condiciones entremezcladas, que determinan la forma del desplazamiento.

2.1.2 POR QUÉ EL EXILIO URUGUAYO

La migración en América Latina ha constituido a la región como un lugar lleno de pluralidades, sitio de colonización europea, migraciones económicas y posteriores expulsiones en forma de exilios. Para el año de “1976 el exilio era ya una experiencia social masiva aun cuando los pasos de sus protagonistas hubieran sido individuales y dispersos” (Dutrénit, 2008: 34). Uruguay no es la excepción, pues se trata de una tierra de migrantes esencialmente de España e Italia que llegaron desde finales del siglo XIX, diversificando la economía, la sociedad y la cultura. El primer medio del siglo XX se puede distinguir por algunos hechos definitorios en la historia del país, como la última guerra civil, los frutos de la modernización agro, las reformas sociales y laborales, los partidos conservadores en lo social pero políticamente avanzados, los golpes de Estado (en 1933 de Gabriel Terra y en 1942 de Alfredo Baldomir) la escolarización masiva y una crisis económica fuerte por desajustes estructurales, sobre todo porque el país se iba modernizando pero dependiendo cada vez más de lo extranjero. En la segunda mitad del siglo XX, algunos de los hechos consolidantes del exilio son que se implementan las medidas prontas de seguridad y en 1971 hay elecciones nacionales cuando el Partido Colorado resulta victorioso, subiendo al poder en 1972 Juan M. Bordaberry. El resto es historia, comienzan las muertes violentas, se suspenden las garantías individuales y se declara al Estado en guerra interna, hasta que el 27 de junio de 1973, se da el golpe y se disuelven las Cámaras Legislativas y las Juntas Departamentales.

La clase media sufrió un deterioro económico fuerte, pues basaba su crecimiento en el desarrollo del Estado, bajo este panorama tomó tres rutas: el desenvolvimiento del movimiento obrero, el movimiento estudiantil y la emigración. Durante el siglo XX, este último es uno de los fenómenos más críticos que ha atravesado la sociedad uruguaya, pues su impacto, además de demográfico y económico fue dentro de la dinámica social, pues si los jóvenes migraban la tendencia al envejecimiento iba en aumento. Se estima que “en el periodo

intercensal,³² el país perdió 7.2% de su población total y Montevideo 12.1% de su población total” (Nahum, 2009: 312) esta migración fue abrumadora pues se considera que superó los 200 mil migrantes. “Entre 1965 y 1975 el país había perdido más población que toda la inmigración que atrajo en el siglo xx” (Nahum, 2009: 313). La migración masiva de los nacionales, se puede nombrar como una particularidad del exilio uruguayo, además del desplazamiento al país vecino para instaurar estructuras organizativas de denuncia, la visibilidad de la izquierda uruguaya a través de los pasos de sus exiliados, la inserción, o por lo menos el compromiso político en el país receptor y la acusación desde distintos foros organizados para estos fines, de la realidad de la dictadura.

En la perspectiva de un pasado remoto, Uruguay no goza de uno al que esté vinculado, comparado con el mexicano que es uno “milenario e inabarcable” el primero es “pequeño y particular” (Lichtensztein, 2008: 131), pues básicamente la población indígena que vivía en la región fue masacrada y reducida a unos cientos hacia finales del siglo xix y la población negra disminuida e invisibilizada. Esta diferencia es más importante de lo que se piensa, pues al llegar a México, el exiliado tuvo un shock cultural y social inmediato, ya que “sacudió al desterrado por los contrastes y la disparidad de códigos... Un verdadero mosaico de escenas, que alberga a una sociedad en esencia mestiza[...] se sorprendían al ver a esos dignos mexicanos, cuyos orígenes se remontan a tantas centurias y hasta milenios. Eran sorprendidos también al escuchar sus distintas lenguas” (Dutrénit, 2008: 46). La enorme migración europea desde 1880 a 1930, marcó al pueblo porque al no tener detrás un mundo indígena, se generó un distanciamiento y cierto aire de superioridad. Por supuesto se ignoró la vasta mezcla que existe en la sangre de todos los uruguayos.

Comúnmente, siempre se ha relacionado la riqueza del Uruguay con un indicador per cápita, este índice tiene que ver con la relación del número de vacas por cabeza que había en la región, pues para miles de personas había millones

³² El periodo intercensal abarca entre 1963 y 1975.

de animales que no presentaban ningún obstáculo para ser cazados, lo que da las condiciones para que esta *gran hacienda*³³ se desarrolle agropecuariamente, pues desde el año 1700, la Banda Oriental, era una de las regiones más ricas de Latinoamérica. Es claro que a partir de esa serie de circunstancias favorables, Uruguay era un lugar privilegiado para vivir de una manera desaprensiva y despreocupada, que se benefició aun más por la crisis en la que varios países se habían sumergido a causa de las guerras mundiales. Este enriquecimiento trajo la modernidad a la sociedad uruguaya y el empuje al crecimiento social, pues contaban con enseñanza secundaria en todos los pueblos de más de 5 mil u 8 mil habitantes, lo que sucedió en una sociedad totalmente alfabetizada y un tanto *presuntuosa*.³⁴ La riqueza heredada y la “occidentalización”³⁵ que trajo la enorme población inmigrante, lo ambientó dentro de un fenómeno artificial, pues es la confrontación entre la apariencia de los privilegios y la crisis de los años cincuenta lo que hace crecer sentimientos de disconformidad y de resentimiento en la población, mismos que llegan a un límite veinte años después con el comienzo del exilio.³⁶

En este quiebre, las subjetividades parecen funcionar como montaña rusa. Una serie de sentimientos nacen, se descubren y dan contenido a las relaciones entre los exiliados, al exiliado consigo mismo, a éste con los otros, su mundo inmediato y el lugar que lo aloja. El viaje es un recorrido fundamental en la formación subjetiva del sujeto y las personas que se exiliaron con él, pues son las únicas referencias sociales en el curso de su desplazamiento.

³³ En entrevista realizada por la investigadora el 15 de agosto de 2009 en Montevideo, con el filósofo uruguayo Juan Fló, casado con la hija del escritor Ángel Rama.

³⁴ Comentario realizado en la misma entrevista por Juan Fló.

³⁵ En voz de Silvia Dutrénit (2008: 46): “una sociedad tan europeizada como la uruguaya”.

³⁶ El inicio del exilio se da a partir de 1971, cuando los presos que generalmente provenían del MLN se acogen a un artículo que les permitía salir del país. En 1973, con el golpe de estado, se acrecienta, pero para 1975 se vuelve un hecho contundente.

En medio de este torbellino de sensibilidades se genera la pregunta: ¿a qué grado la subjetividad de la persona que vive esta experiencia está exaltada?, ¿cegada de impotencia, enojo y dolor se tiende a hiperconcentrar la historia vivida? El testimonio es clave en la posible respuesta, pues cada uno es singular pero también se torna múltiple, puede ser una experiencia colectiva que necesita correr la voz, expresarla, ponerle música, pintura o letras; aún más, si hubo personajes populares que fueron víctimas frente al dominio público, pues entonces las canciones, los poemas y las imágenes se vuelven icónicas y recurrentes. Es decir, la mirada del *otro* sobre el curso histórico, influye en el modo en que se concibe, porque ambos actores pueden pegar retazos de relatos dispares, o por lo menos, confrontarlos con su versión de lo sucedido. Dentro de este debate, una reflexión útil, es encontrar los puntos de concordancia y alejamiento entre lo acontecido al exiliado en comparación con los múltiples exilios y las actuales formas de desplazamiento forzado, porque la violencia, el quebrantamiento a los derechos humanos y los procesos de irrupción a la democracia, se siguen desarrollando en todo el mundo. ¿Cómo se puede confiar en un testimonio, cuando está colmado de individualidad y a la vez, conectado a otros parecidos? Pereda sugiere ejercitar el arte de *interrumpirse*, es decir la persona “tiene que silenciar en lo posible sus voces interiores, sus expectativas y desatender algunos de sus deseos” (Pereda, 2008: 39). En este sentido, el testigo decide hablar o callar, sus testimonios circulan, en su mayoría, como el de la persona victimizada. La importancia del testimonio radica en que es un relato inmediato que permite reflexionar acerca de la identidad, pues al escarbar en la memoria del pasado reciente, la persona contempla dos visiones de ella misma, la que fue al momento del testimonio y la que decide ser individual y colectivamente a partir de su experiencia. Como en muchos otros países latinoamericanos que vivieron el exilio, en el caso de Uruguay, Eugenia Allier destaca el papel del testimonio que generó una especie de escritura que origina una “catarsis liberadora” (Allier, 2008: 201) capaz de señalar las impresiones de lo vivido en

un momento histórico. La investigadora da múltiples ejemplos³⁷ del amplio caudal literario que surgió a partir de la dictadura uruguaya, todo hecho formas de representación desde la subjetividad, he aquí su valor: la experiencia social que nos atraviesa a todos.

El testimonio es un discurso incómodo y no verdadero en la reconstrucción historiográfica del pasado, tomando en cuenta que es uno inmediato, que contiene elementos y sensaciones que no son fácilmente manipulables por la selección que hace un discurso mayor. Como casi un género literario ha logrado remover a la historiografía, pues los estudios de memoria tienen que ver con la recuperación del pasado no tan fielmente apegado al valor del archivo y documentos escritos u otros iconográficos. En la medida que es expresado por un trauma histórico (aunque no todo sujeto fue necesariamente testigo) en lugares donde ha habido acontecimientos de violencia injustificada, habla de que está sesgado por el dolor y las emociones, de ahí que el valor de su verdad ha sido juzgado por su alto contenido subjetivo. El testimonio es un discurso no necesariamente falso sino que se encarga de tensar discursos mayores que se basan en supuestos de verdad científica.

“Un testimonio no es forzosamente el pasado en sí, puede ser una reconstrucción de lo vivido: no pocos autores señalan que la “experiencia” está relacionada con el presente, pues es desde éste que se narra” (Dutrénit, 2008: 227). Un ejemplo para lo descrito, son los 60 testimonios enviados por correo electrónico sobre los acontecimientos del 11 de Septiembre de 2001 vividos

³⁷ Como *Las manos en el fuego* de Ernesto González Bermejo, *Exilio-Insilio: Dos enfoques, Memorias y vivencias de uruguayos por el mundo*, *Chile roto* de Graciela Jorge y Eleuterio Huidobro, *Memorias del regreso. La vuelta de Wilson Ferreira al Uruguay* de Juan Martín Posadas, *Con la patria en la valija. El exilio, Wilson y los años trágicos*, de Juan Raúl Ferreira, *Patria en el exilio. Exilio en la patria* de Ernesto Kroch o *Tiempos de ida. Tiempos de vuelta* de Mirta Macedo. También señala el diario de Ángel Rama, que testimonió sus vivencias desde el exilio hasta su muerte, *El diario de Enrique Erro. La cárcel, el exilio y la transición* de Nelson Caula, *Tiene la palabra Tota Quintero* de Ignacio Martínez, *El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón* de César Campodónico, *Memorias de la resistencia* de Hugo Cores, entre otros.

por personas latinas en Estados Unidos, que Claire Joysmith y Clara Lomas compilaron para crear su libro *One wound for another. Una herida por otra*, editado por el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM. Éste versa sobre los resultados de cinco preguntas referentes a las reacciones inmediatas y sentimientos referentes al 9/11, cambios en su modo de vida, perspectivas sobre paz, seguridad y justicia, la alianza del gobierno México-Estados Unidos y muy especialmente un párrafo que identificara a quien respondía.

Cuando se realizaron las prácticas de campo, en el caso del presente documento buscar en el Uruguay actual aquel del exilio, brotaron rastros, testimonios de las personas que se quedaron, que partieron, que se salvaron, que se contuvieron, hasta aquellas que fueron torturadas. Al ser escucha de un puñado de las anteriores, es pertinente ejercitar el *interrumpirse*, ya que el dolor y la inquietud de duras palabras y de una realidad de facto, se contagian. Es momento de callar las propias reacciones y servir de verdadero escucha al otro para que se desaten en los dos actores verdaderas experiencias que cubran, por un lado, la urgencia de dejar testimonio y por otro, que logren recrear una experiencia más “real” cercana o crítica de lo acontecido, que es el estado de comprensión ideal para el investigador. Si pensamos en las testificaciones como fuente primordial de experiencias sobre el exilio, será necesario considerar otras de la misma carga subjetiva, como las canciones, en este renglón Silvia Dutrénit (2008), menciona que “la canción, en especial, relacionó compromiso político y arte allí donde los exilios se insertaban, pero también nucleó y cobijó en el extrañamiento, en el dolor, en medio de la incertidumbre a los exiliados”. La pintura, la escultura, las letras,³⁸ los videos, en sí, las bellas artes fueron un bastión de expresión para los sentimientos en el destierro, la cultura fue delante del exilio. Lo anterior responde

³⁸ En el campo literario hay variados textos que ejemplifican el andamiaje de la memoria del exilio, como Primavera con una esquina rota o Andamios de Mario Benedetti, El tigre y la nieve de Fernando Butazzoni, Memorias del calabozo de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, o las novelas Estrella del Sur y Oscura memoria del Sur de Luis Nieto e Híber Conteris, respectivamente.

a varias razones, la primera es que las artes son clave de la experiencia en muchos, pues indican lo sucedido. Las artes forman parte de la vida cotidiana y cultural de los implicados, además que desde la mirada de estas disciplinas humanísticas se señala, más no necesariamente se da explicación, a hechos del pasado que no tienen nombre, o que se decide no nombrar en otras ramas. En suma, estas expresiones construyen (en un ir y venir) parte del imaginario colectivo de la comunidad, desde las que se reflexionan nuevos criterios para vivir y conocer el mundo. En el exilio uruguayo hubo cantidad de artistas que formaron un frente común y silenciosamente, dieron esperanza y resistencia a la sociedad civil. Durante la estancia de investigación en Montevideo del 2009, esta idea se cristalizó en la visita a una exposición en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas, llamada “el dibujo en los años sesenta y setenta”, que comprendió a 46 participantes uruguayos que en mayor o menor nivel de calidad, técnica o procedimientos gráficos, mostraron los trazos inconscientes de una sociedad devastada, la tortuosidad de un cuerpo social arrebatado por la violencia, y la representación concreta de una masa amorfa: los actores de la represión. En las efervescencias del plano musical y literario, están Daniel Viglietti, quien dijo que “para escuchar una canción no hay que saber leer. Se lee con las orejas” (Dutrénit, 2008: 85), Alfredo Zitarrosa, en “Adagio de mi país”, canta “dice mi padre que un solo traidor muere con mil valientes, él siente que el pueblo en su inmenso dolor hoy se niega a beber en la fuente clara del olor... en mi país brillará, yo lo sé, el sol del pueblo arderá nuevamente alumbrando mi tierra” o Mario Benedetti y sus múltiples poemas del exilio. Cito a continuación “Comarca extraña” y “Viento del exilio” del libro *Inventario, poesía completa de 1950 a 1985*.

COMARCA EXTRAÑA (1982-1984)

País lejos de mí / que está a mi lado
país no mío que ahora es mi contorno
que simula ignorarme y me vigila
y nada solicita pero exige

que a veces desconfía de mis pocas confianzas
que alimenta rumores clandestinos
e interroga con candidas pupilas
que cuando es noche esconde la menguante
y cuando hay sol me expulsa de mi sobra

viejo país en préstamo / insomne / olvidadizo
tu paz no me concierne ni tu guerra
estás en las afueras de mí / en mis arrabales
y cual mis arrabales me rodeas
país aquí a mi lado / tan distante
como un incomprendido que no entiende

y sin embargo arrimas infancias o vislumbres
que reconozco casi como mías
y mujeres y hombre y muchachas
que me abrazan con todos sus peligros
y me miran mirándose y asumen
sin impaciencia mis andamios nuevos

acaso el tiempo enseñe
que ni esos muchos ni yo mismo somos
extranjeros recíprocos extraños
y que la grave extranjería es algo
curable o por lo menos llevadero

acaso el tiempo enseñe

Benedetti señala transparentemente lo que vivió en el exilio, con maestría y sencillez enseña sus patios interiores. ¿Qué tipo de país podría esconder la luna

cuando es de noche y expulsar la sombra cuando hay sol? El sol que significa tanto para los uruguayos, “el sol por dentro”, el sol en la bandera, el sol de Mayo; ¿qué debe hacer el país para ser uno viejo en préstamo? Cuando una de las raíces más fuertes para conformar la identidad es el lugar de procedencia y la recreación de su memoria. Es la tierra de la comarca lo que se ha perdido y lo que la convierte en extranjera y así a todos los nacidos en ella. La extranjería es recíproca no para uno, sino para esos muchos uruguayos que se quedaron o partieron, pues la sociedad en su conjunto se fragmentó, de ahí la duda de su cura.

VIENTO DEL EXILIO (1980-1981)

Un viento misionero sacude las persianas
no sé qué jueves trae
no sé qué noche lleva
ni siquiera el dialecto que propone

creo reconocer endechas rotas
trocitos de hurras
y batir de palmas
pero todo se mezcla en un aullido
que también puede ser deleite o salmo

el viento bate franjas de aluminio
llega de no sé donde a no sé dónde
y en ese rumbo enigma soy apenas
una escala precaria y momentánea

no abro la hospitalidad
no ofrezco resistencia
simplemente lo escucho
arrinconado

mientras en el recinto vuelan nombres
papeles y cenizas

después se posarán en su baldosa
en su alegre centímetro
en su lástima
ahora vuelan como barriletes
como murciélagos como hojas

lo curioso lo absurdo es que a pesar
de que aguardo mensajes y pregones
de todas las memorias y de todos
los puntos cardinales

lo raro lo increíble es que a pesar
de mi desamparada expectativa

no sé qué dice el viento del exilio

Un viento misionero es un viento caminante, incansable, que ronda todos los rincones y sacude las persianas de la casa. El exilio es un fenómeno tan imbricado por complejidades, que Benedetti no sabe si trae canciones tristes, hurras o palmas, aunque sí intuye que todo se mezcla en un aullido, que aturde y es confuso. La frase “el viento bate franjas de aluminio” transporta al año 1980, donde después de tanta opresión militar, una vez al mes a las 8 de la noche, se cacerolaba dentro de las casas con la luz apagada, como un modo de inconformidad; más tarde, desde los chicos hasta los abuelos todos salían a la calle a golpetear sus cazuelas de metal.

Al no abrirle hospitalidad, al no ofrecer resistencia, el escritor se sitúa en una posición crítica y objetiva, pues debemos recordar que no se debe ontologizar

el tema o hacerlo una categoría explicativa de realidades muy profundas del ser humano (Véjar, 2008) hay que recordar que el exilio es parte de un movimiento de masas que ha ocurrido desde hace mucho tiempo y especialmente durante el siglo xx, con múltiples historias a costas de refugiados, migrantes, expatriados, que “jamás pudieron ser aves migratorias, sino golondrinas de un solo viaje”.³⁹ Estos cruces masivos, según el filósofo argentino Horacio Cerutti, debieran “abarcar a tantos seres no anónimos sino anonimizados, desarraigados, sometidos a la más cruel anomia, segados de sus raíces, códigos, costumbres, hábitos, paisajes y nichos ecológicos” (Cerutti, 2008: 37).

Así que situemos, que la mirada de Mario Benedetti no está nublada ni por los beneficios⁴⁰ ni por la inmensa tristeza que el exilio le dio, sino que simplemente se presenta como un oyente, como alguien que escucha, mientras vuelan a su lado los nombres, quizás de la gente que conoció y amó, quizá las listas de los desaparecidos hechas cenizas, la memoria en quema, rastro de la desaparición y del olvido. Lo que el escritor nombra como absurdo, es que a pesar de que ha tenido contacto con exiliados alrededor del mundo (trabajó junto a Eduardo Galeano, Daniel Viglietti, entre otros), a pesar de que ha dialogado y debatido con distintas voces de Uruguay en el exilio y en el insilio,⁴¹ no logra comprender qué dice el *viento del exilio*.

Si en los tiempos modernos esta pregunta continúa y busca reelaborar los vestigios de las antiguas sabidurías sobre el exilio, además de los saberes

³⁹ Tomado de la conferencia “Cibertestimonios transborder desde los estudios culturales” que Claire Joysmith impartió en el Tecnológico de Monterrey Campus Toluca, el 3 de Marzo de 2009.

⁴⁰ Samuel Lichtensztejn describe a México como “un espacio fascinante de realización personal y profesional. La experiencia intelectual en México fue la más vital y estimulante[...] alimentó un diálogo y trabajo conjunto con todo un espectro de latinoamericanos que enriqueció el conocimiento y la amistad mutuas” (Lichtensztejn, 2008: 131).

⁴¹ La expresión insilio es un neologismo que no está registrado por la Real Academia Española (rae); se refiere a aquellos que vivieron el exilio dentro del lugar de dictadura. Mario Benedetti es el primero en nombrar así esta experiencia (cfr. El banco de datos sincrónico de la rae).

particulares que pueda brindar la historia, la sociología, la antropología, la ciencia política, la jurisprudencia, también se debe experimentar con la palabra poética (Pereda, 2008). Reelaborar implica buscar nuevas maneras de decir, reflexionar tomando como móvil otros medios, transformar mediante un tratamiento apropiado. Así, Pereda señala que los versos son metatestimonios, palabras desplazadas, en las que, en lugar de fiarse hay que estar abierto a varias interpretaciones, a desconfiar. Algunas de las demandas de la subjetividad se presentan con nombres y apellidos, otras, sin autor, sin firma y en lugar de decir: “fíate de mí” preguntan: ¿qué puedes encontrar en estas palabras, en estos andares que tal vez te alejen de lo fidedigno de lo acontecido, pero te acerquen a la experiencia de lo vivido? como las madres de la Plaza de mayo, que se negaron a olvidar en tiempos de amnesia imperativa.

Lo que se intenta volver inteligible es la posibilidad de un tipo más o menos abarcador de experiencia. De construir una perspectiva que permita acceder a aprendizajes indirectos sobre otros temas como la cultura, la moral, las personas.

Pereda habla del exilio como pérdida cuando no se puede ubicar a los “errantes” en otra dimensión que no sea la de un tipo de discapacitados sociales. La desorientación causada por haber sido obligados a moverse fuera de los paisajes conocidos y amados, a otros ajenos, a otras temperaturas, entonaciones de la lengua o percepciones comunitarias de la vida. El estado melancólico se vuelve un espacio seductor que envuelve al exiliado en sus brazos pesados, pues es más fácil continuar reclamando la presencia del objeto perdido: la tierra propia, el país abandonado en una suerte de refugio emocional, que salir unos pasos fuera.⁴² Todos los exiliados comparten el velo de la extranjería como carácter identificatorio y también el de la pérdida, pues es éste el acontecimiento de

⁴² La pregunta que surge al leer el texto del autor uruguayo es ¿cómo lograr convertir la relación con el lugar ausente en una práctica, en una reinserción, en una condición vital y políticamente anclada en el presente y en el espacio que hospeda al exiliado?

inflexión que ligará la biografía con otras experiencias venideras. Es imposible no definirse ante ella, pues es la experiencia social que determina la existencia del individuo. ¿A qué tipo de ausencias se enfrentó la creación de Carlos Palleiro?, ¿dicha pérdida ha sido llenada con el conocimiento de otras biografías de exilio, aquella colectiva del exilio uruguayo?, ¿de qué manera está presente en las imágenes de sus carteles?, ¿en qué lugares de la obra Palleiro recupera a Montevideo?, ¿cómo indicar desde el presente la persistencia de las luchas, utopías, trabajos e historias que forman parte de la vida individualizada del creador?

Si es difícil soportar sólo una ausencia, el exilio supone pensar, vivir, identificar lo colectivo o individual, representa una relación con una pérdida que se multiplica junto con las experiencias de los otros. Pereda escribe “un sujeto incapaz de duelo frente a la catástrofe se condena a no saber ni dónde está, ni cómo ha llegado hasta allí e introduce a la ecuación la perspectiva de los adioses obligados” (Pereda, 2008: 48). La palabra perspectiva proviene del latín y refiere a la óptica, al modo de representar, a la forma con la que los objetos aparecen a la vista. Esto sugiere un acomodo, una disposición hecha y elegida por alguien, se puede optar por el sufrimiento y regodearse en dolor, soportar y ser heroico, sostener y ser valiente. También se puede interrumpir, mover.

Pereda cita también al poeta José Moreno Villa y su poema “tu tierra”, es crucial escribir lo que señala:

Yace tu tierra más allá del agua
Nunca tus ojos volverán a verla
Más allá del agua, en un tiempo y espacio lejanos, inalcanzables.

¿De qué ojos?, ¿a qué mirada se refiere el escritor? A que esa tierra nunca se verá igual, pues no se podrá regresar por completo, no se podrá regresar del mismo modo, no podrá volver lo que quedó atrapado en la memoria de una fotografía, al año, al tiempo que fue expulsado. El volver podría provocar

profunda frustración, pues todo lo conocido, todas las presencias han cambiado; incluso uno ya no es el mismo. Más allá del agua, significa “más allá de lo que posea algún interés” (Pereda, 2008: 51), incluso podría interpretarse como más allá de la vida, más allá de las capacidades vitales, inalcanzable.

Pereda ronda la cartografía de los metatestimonios con otro poema, esta ocasión de Gonzalo Millán, tras la derrota de la Unidad popular en Chile:

Nos descabezaron.
Talaron el árbol.
Nos descuartizaron.
Tronzaron el tronco.
Cortaron las ramas.

A los pies de esta imagen nerudiana que une al pueblo con el árbol, se profundiza la reflexión, pues no siendo un problema menor el hecho de ser despedazado, cuando el actor es un árbol, la situación empeora, pues las ramas se han amputado, el tronco se ha aserrado; no existe posibilidad de renacimiento en él, pues lo que le era imprescindible para mantenerse vivo se ha masacrado. Este es el exilio como pérdida: fatal y domiciliado en la pena. Vale la pena citar un fragmento de la poesía “exilios” de una refugiada uruguaya en México: Ida Vitale, cuya voz dice: “Podrían ir hacia cualquier grieta. No hay brújula ni voces”.

“Podrían ir”, ¿desde dónde hablan los habitantes del exilio? Están varados en un lugar, como atascados, como flotantes en un no-lugar; no pueden seguir ningún eco que no sea el de los testamentos que ellos mismos generan. La peligrosidad de estado, radica en perder tiempo, dejar ir una serie de oportunidades que se presentan ante nosotros en el caudal de tiempo corto o largo, que se nos regala. Pensar que éste se ha detenido tras el exilio es una ilusión, pensar que ya no hay tiempo en absoluto es una caída hacia un pozo sin fondo. El tomar distancia permite escuchar.

2.1.3 EL EXILIO COMO EJE TRANSCULTURAL

¿Por qué razones el exilio produce una transculturación? Cualquier tipo de desplazamiento forzado, sea migración o exilio produce un choque transcultural, si se piensa que un individuo con una carga cultural específica es arrancado de su contexto por diversas causas y trasladado a otro para insertarse. Como el nuevo sitio es distinto, para adaptarse tendrá que adoptar nuevas costumbres, formas de hablar, de vestir, de relacionarse y tal vez hasta nuevas figuras de pensamiento, es decir se acultura, como menciona Silvia Dutrénit: “Cada uno llevaba su frontera cultural, sus códigos, sus prácticas, y se enfrentaba con el otro, que era la sociedad de acogida” (Dutrénit, 2007). Cada historia es particular y conserva sus matices, así que se trata de “muchos exilios, son quienes configuran el mosaico de desadaptaciones o readaptaciones culturales” (Dutrénit, 2003: 7). Esta readaptación es notable en materia laboral para Carlos Palleiro, pues el resultado transcultural es visible en los carteles en cuanto a símbolos, colores y personajes (recordemos que lo transcultural puede ser una canción, un guiso, un poema, etc.). El autor inició su labor diseñística marcado por la influencia de Europa del este concretamente por el cartel polaco, con una paleta de colores retomada del arte pop, misma que se actualizó por la explosión que México desplegó ante sus ojos. Desde su llegada, intensificó los colores, usó mezclas diversas, cambió de símbolos y creó una vasta producción; en entrevista⁴³ con Olga Larnaudie, directora del Museo de Arte Precolombino e Indígena de Montevideo, ella agrega la influencia del Arte Pop en los años setenta, el cartel polaco y las revistas que llegaban a Uruguay. En sus palabras: *Él llega a otra realidad gráfica y a otro entorno visual... y todo eso lo incorpora, se alimenta, etcétera... tremendo peso de la cultura mexicana, es un sacudón... es otro mundo.*

⁴³ Realizada a la curadora en artes visuales por la investigadora el 29 de julio de 2009 en Montevideo.

Durante el cruce transitivo que abarca la experiencia de salida y la llegada al nuevo territorio, el autor atraviesa las fases transculturales descritas por Ángel Rama: *la selección, pérdida* (desculturización en Ortiz), *redescubrimiento e incorporación* (neoculturización en Ortiz) de elementos de ambas culturas (Rama, 1982) las cuales se describirán a continuación. La *selección* para Palleiro; implicó echar mano de sus modos y técnicas de diseño e impresión, pues él dispuso de lo más sobresaliente que lo identificó como parte de la comisión de propaganda del PC en Uruguay y de la Imprenta as; *una pérdida*, al dejar atrás los elementos que le servirán menos en la nueva tierra, como los colores nacionales uruguayos, el sol de mayo, los héroes del país, los grupos artísticos de Montevideo, etc. Es importante recalcar que se analiza el fenómeno transcultural en el proceso laboral concreto, no en la subjetividad del sujeto de investigación. Un *redescubrimiento* que debió ser intenso y de un amplio torrente creativo, pues en esta fase, Palleiro confrontó y sopesó sus propios valores estilísticos y de resolución gráfica, frente a todos los nuevos de los que se empapaba diariamente, es decir afianzó sus fortalezas como ilustrador, su poder de síntesis y limpieza en el mensaje visual. Por último la *incorporación* de novedosos elementos de significación gráficos y cromáticos, dada la cercanía entre los pueblos latinoamericanos y la influencia cultural mexicana, lo que agregó nuevos sabores a su discurso visual y a su identidad; la investigadora Silvia Dutrénit lo llama “buscar o integrar con el tiempo el entendimiento, la incorporación de los códigos culturales de las sociedades receptoras” (Dutrénit, 2008). Las etapas de mayor riqueza son el redescubrimiento y la incorporación porque las imágenes y los carteles que Palleiro creó no fueron ajenos a su trabajo político, a la continuidad de estrategias de las instituciones a las que perteneció, proyectadas en propósitos de acción similares, sumadas al trabajo de acusación contra el régimen que inició en México. Una de las imágenes del exilio organizado que el creador diseñó y que fue símbolo propio de denuncia en países como España, Suecia e Italia,

fue la de las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio, ideada en 1977.⁴⁴ Este símbolo, fue tomado del saludo comunista: un puño izquierdo, mismo que se convirtió en paloma con las alas contraídas que halló resonancia en otra elaborada en México y perteneciente a la gráfica de 1968. Recordemos que este año en el país fue uno de ebullición social y política, pues el 2 de octubre ocurrió la matanza de Tlatelolco, mientras que el mundo esperaba los Juegos Olímpicos para el día 12. A la par, los estudiantes de arte hacían propaganda “reinventaban la crítica política del Taller de la Gráfica Popular”.⁴⁵ El Grupo mira uniría en una imagen monocromática el logotipo de México 68 diseñado por Lance Wyman a una paloma en vuelo atravesada por un cuchillo ensangrentado, que claramente permanecería en el imaginario de Palleiro al llegar a México en 1976. La paloma atada de las Jornadas y la paloma al vuelo perforada, causarían gran impacto en el exterior, una por representar la actividad pública de denuncia organizada por la comunidad de exiliados y la otra por mostrar las contradicciones de un gobierno que al tratar de incorporar un proyecto moderno de nación, olvidó incluir la libertad de expresión.



Imagen 1. Paloma del Grupo Mira.

⁴⁴ De manera interesante, esta imagen tuvo significación para los uruguayos que estaban fuera, pues como dijo Juan Fló en entrevista de 2009: “los insiliados eran vigilados y era prácticamente imposible que esta representación tuviera uso público”.

⁴⁵ Tomado del artículo Las artes visuales en México: 1960-2004 de Blanca Gutiérrez Galindo, Revista EXIT 2005.

Sean los orientales tan ilustrados como valientes
JOSE ARTIGAS



1977

**jornadas de la cultura
uruguaya en el exilio
22 · 28 · agosto · méxico**

Imagen 2. Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio.

2.2 LA RUTA DE LA PALOMA. EL RASTRO DEL EXILIO

EN UNA IMAGEN DE RESISTENCIA

2.2.1 NACIMIENTO Y VUELO

¿Qué rondó la formación de la analogía paloma-puño de Carlos Palleiro? Vocera desde 1977 de las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio, su primer uso cargado de connotaciones de paz y libertad ocurre en 1949, con la paloma creada por Pablo Picasso (imagen 3).



Imagen 3. Grabado de Picasso.

En el ambiente sórdido de posguerra, se celebra en París un multitudinario Congreso, organizado por el Movimiento de los partidarios para la paz de inspiración comunista. En enero de 1949, el Partido Comunista Francés pide al artista diseñar un dibujo que representara el Movimiento, lo consecutivo

es historia. Esta imagen se constituyó en un símbolo poderoso, arbitrario y consensuado del sueño de liberación comunista, en lo posterior se disemina rápidamente en Latinoamérica, con el pintor René Portocarreño en Cuba o como uno de los emblemas más trascendentes de las Brigadas chilenas Ramona Parra, a fines de los sesenta (imágenes 4 y 5).



Imágenes 4 y 5. Brigadas Ramona Parra.

Las brigadas muralistas chilenas germinan con un solo fin: hacer publicidad política. No era un grupo de artistas, no era la academia chilena, eran los inmiscuidos y los jóvenes, los que aprendieron a pintar y a invadir la calle sin más que una brocha. Al principio los trazos eran rápidos, los colores planos, mucho en parte porque eran perseguidos y había que hacerlo rápido, rasgo que compartieron con sus colegas uruguayos al realizar las pegatinas del Frente

Izquierda de Liberación (FIDEL)⁴⁶ o la lista 1001. Conforme tomaron experiencia los dibujos se complejizaron, sin perder su frescura y rasgos inocentes.

Estas brigadas son arte de la calle; sus espontáneas pintas —cargadas de discursos críticos contra el sistema económico y social— se muestran en nuevos espacios colonizados, junto a avisos, afiches o carteleras. La calle representa el punto de partida, que replantea la idea de libertad y de democratización de la cultura a través de la redefinición del propósito del arte. Los murales urbanos son anónimos, perecederos y transitorios; el mensaje cambia en el tiempo y la interpretación al ritmo de los acontecimientos; forman parte del lenguaje honesto y contestatario de la ciudad; sus mensajes políticos se imponen por la fuerza del color y la simplicidad de las formas. Leyendas acompañadas de símbolos como la paloma, la mano, la espiga, la estrella, la mujer, representaron un lenguaje de apoyo a Unidad Popular.

Al rayar los muros los brigadistas se apropian de la ciudad, en una estrategia de resistencia defienden las bardas y desarrollan un sentido real de pertenencia y comunidad. Delimitar el terreno, invadir lugares públicos, tomar la ciudad sin más armas que una lata de pintura, más que ser un gesto inocente, habla de la necesidad de dejar un índice, una impresión cultural e histórica no sólo del que pinta, sino de la ciudad y de sus habitantes; refleja los miedos, los sueños y la identidad de la colectividad.

La brigada Ramona Parra se forjó en la lucha política. Cada campaña electoral era una oportunidad para salir a pintar las calles y al final de la contienda tenían una buena cantidad de rayados en todo el país. Cuando triunfó Unidad Popular, expresaron su alegría y gracias a su constancia, crearon un alfabeto de signos y valores cromáticos identificables. Dueños de un ejercicio plástico y político, los doce miembros de cada brigada se dieron cuenta de que los murales

⁴⁶ Unidad del Partido Comunista con algunos sectores aliados en el 62, luego formarían parte de la Unidad de la izquierda en el 71 que dará lugar al Frente Amplio. El Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro inicia al Frente Amplio después de la recuperación democrática.



Imagen 6. Brigadas Ramona Parra.

eran muy abstractos y empezaron a hacer cosas miméticas y directas para que el mensaje fuera comprendido por todos, especialmente por los que no sabían leer y escribir; pero el poder del color, sobre todo al presentarse cuantitativamente y la fuerza comunicativa de los símbolos, establecieron firmes puentes de significación entre la imagen y el pueblo chileno.

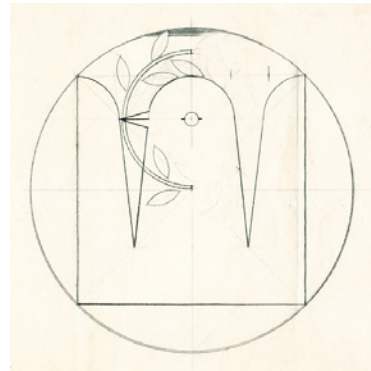
Dentro de la imaginaria de las brigadas destaca una: la mano abierta en forma de paloma mostrando una estrella (imagen 6). La mano significa el poder de hacer, de crear y

construir, el poder de tocar, de asirse con fuerza a algo, de alzarse. ¿Por qué mezclar la mano con la paloma? Los valores agregados a ésta son el vuelo, la suficiencia para subir, la transgresión de fronteras, la libertad. Sin duda, esta imagen sirvió como referente a Palleiro para crear su famosa analogía.

En el caso concreto del diseñador, se encontró durante la estancia de investigación hecha en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, Uruguay, dentro del Archivo de expedientes históricos, cuatro sobresalientes antecedentes: el primer acto público del FIDEL en 1962 (imagen 7), que muestra un estrado con una paloma blanca que porta en su pico una hoja de laurel diseñada por Manuel Espínola Gómez. Segundo, la convención nacional del Frente Izquierda en 1970 que muestra una retícula compuesta por 5 manos cargando una flor (imagen 8). Y dos portadas de periódicos de



Imagen 7. Primer acto público del FIDEL en 62.



Boceto de la paloma para el estrado.

divulgación comunista de 1973, el primero intitulado *LIBERARCE!*, de la Unión de la juventud comunista reg. 1, cuyo cabezal muestra una mano cerrada en donde se inscribe la tipografía (imagen 9); y el segundo, una publicación de la Convención Nacional de Trabajadores (CNT): “Unidad y lucha” (imagen 10).

En ambos se ven dos puños a manera del saludo izquierdista. Este imaginario nutriría poderosamente a Palleiro para transformar los elementos de la mano y la paloma, en una imagen de resistencia que muestra el rastro del exilio uruguayo. Las actividades de este desplazamiento organizado en diferentes países “representaron redes de afectos, estructuras de contención para los exiliados” (Dutrénit, 2008: 72), donde a través de la denuncia hacia el exterior y la



Imagen 8. Convención nacional del Frente Izquierda en los setenta, izq. Carpeta de la Convención der.



Imagen 9. “LIBERARCE!” de la Unión de la Juventud Comunista Reg. 1.



Imagen 10. Publicación de la CNT: “Unidad y lucha”.

consecuente solidaridad con el pueblo, *la cultura y el arte* aparecieron “como componentes esenciales para fortalecer ese compromiso militante” (Dutrénit, 2008: 81), como una forma de mantenerse en la política.

Alexander Wilde (1999: 474) definiría como “irrupciones de la memoria (*irruptions of memory*)” a los eventos públicos⁴⁷ que abren un brecha en la conciencia nacional al evocar asociaciones con símbolos, personajes ideales relacionados con un pasado político que aún está presente en lo vivido de una gran parte de la población. Esta definición es pertinente para hablar y para situar la emergencia colectiva de la simbolización del exilio uruguayo, y

⁴⁷ Eugenia Allier hace mención que ejemplos de la memoria del exilio en los espacios públicos, son la placa en la sede del antiguo Teatro el Galpón, la placa en el muelle que recuerda a Wilson Ferreira, el monolito en las Ramblas en honor al embajador mexicano Vicente Muñiz Arroyo y el monolito en recuerdo del embajador sueco Harald Edelstam (Dutrénit, 2008).

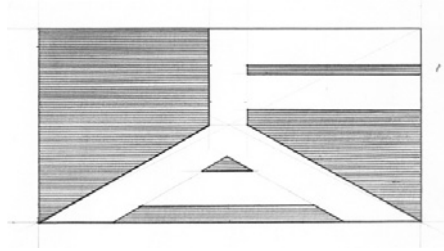
por ende de la identificación de la experiencia en comunidad: la imagen de las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio de 1977, evento fundador para ubicar su propia brecha identificatoria y animar la roturación de su vida pública en el suelo mexicano. Este “símbolo identitario del exilio uruguayo” (Dutrénit, 2008: 48), producido en México cuatro años después del golpe, es una *irrupción de la memoria* de los exiliados uruguayos, en la medida en que no fue significativa para los que se quedaron, sino para aquellos que huyeron y que resistían desde fuera. Como figuración de las Jornadas, reivindicó a los exiliados en el plano social, pues en palabras del propio Palleiro “Pedimos solidaridad con la lucha del pueblo uruguayo contra la dictadura cívico-militar... No nos apoyen porque al pueblo uruguayo lo encarcelaron, lo torturaron, lo mataron, lo desaparecieron, apóyennos porque a pesar de la derrota, estamos aquí y allá en pie de lucha. Eso dijimos hace 30 años” (Dutrénit, 2008b: 62). Esta imagen fue la viajera que acompañó a músicos, teatreros y literatos uruguayos que animaron poderosamente el caudal cultural del México en la década de 1970, además encarnó la postura del “exilio como resistencia” (Pereda, 2008) frente a un pasado reciente turbio y desestabilizante.

2.2.2 PALOMA ATADA

El Partido Comunista hizo un proceso unitario con grupos de diferente extracción y formó el FIDEL, que generó una serie de carteles únicos, nutridos de participaciones creativas y artísticas de la “imprensa as” formada por Carrocino, Pieri, Sabat, Pezzino, de Arteaga, Barnes, Loureiro, etc. Después, Manuel Espínola Gómez diseñó el logotipo de Frente Amplio (imagen 11), que exhibe el cerro de Montevideo sobre la que se alza la bandera y además desarrolló una hábil campaña política (imagen 12) rescatada del Archivo histórico de la Facultad de Humanidades, UdelAR y de la Fundación Espínola Gómez, con fotografías del general Seregni a la cabeza.



Imagen 11. Logotipo de Frente Amplio diseñado por Manuel Espínola Gómez.



Boceto para el logotipo.



Imagen 12. Campaña política del General Liber Seregni.

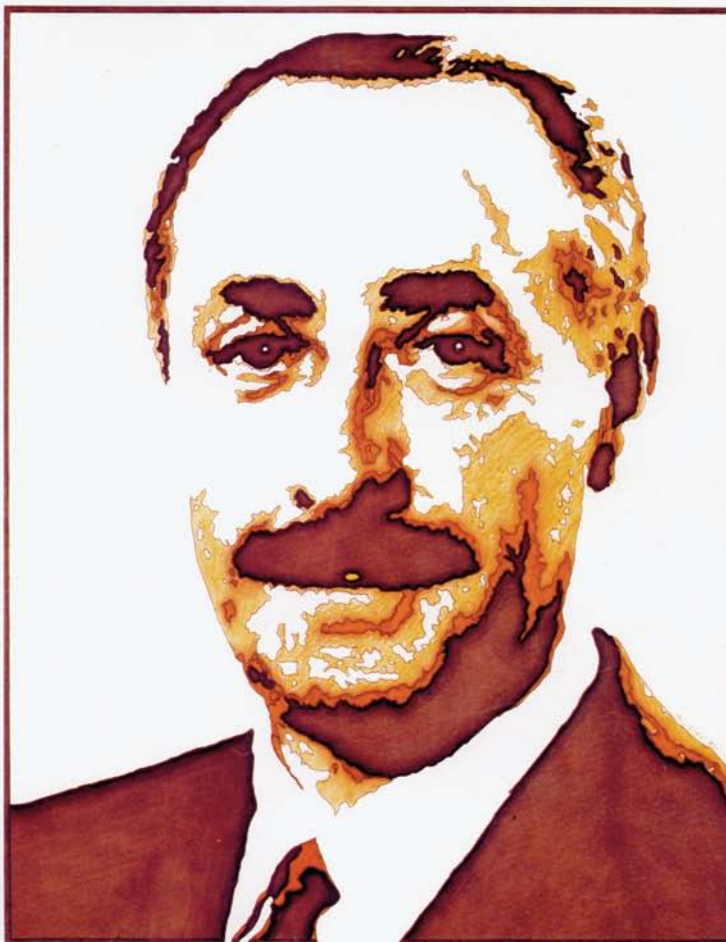
Se trata de la primera campaña política uruguaya que mostró encuadres en primer plano de líderes políticos. Posteriormente, en 1980, cuando Palleiro tenía cuatro años fuera de Uruguay, exiliado en México, retoma la imagen del líder (imagen 13) y realiza en el exterior este cartel, causa que fue apoyada en países como España.

En ese año, el General Seregni, cofundador, primer presidente y líder del Frente, llevaba cinco años en prisión junto con otros presos políticos que la dictadura⁴⁸ en el periodo de Bordaberry cazara.

Dos años después de que fuese condenado por el Supremo Tribunal Militar a 14 años de prisión y a la pérdida de su rango militar, acusado de “sedición y traición a la patria”, las campañas por su libertad aún continuaban; gracias a su espíritu de lucha aún en el cautiverio, Seregni se ganó un lugar como figura política izquierdista reconocida internacionalmente.

⁴⁸ Se caracterizó por una composición evidente del sector civil y militar. Bordaberry era un civil que dio el autogolpe disolviendo las Cámaras Legislativas y las Juntas Departamentales; el 12 de junio de 1976 es destituido y asume Alberto Demicheli, posteriormente, el 1º de septiembre del mismo año, Aparicio Méndez sube al poder ejecutivo por designación del Consejo de la Nación.

**LIBERTAD PARA EL
GENERAL LIBER SEREGNI
Y TODOS LOS PRESOS
POLITICOS EN URUGUAY**



FRENTE AMPLIO DEL URUGUAY EN EL EXTERIOR



CONVERGENCIA DEMOCRÁTICA EN URUGUAY

Imagen 13. Cartel diseñado por Carlos Pallero.

La red de contextualización del cartel o la evolución de estos procesos históricos a lo largo del tiempo, nos remite a la historia del General y a la de formación de Frente Amplio. En 1971 se buscó romper la hegemonía de los dos partidos que hasta entonces controlaban Uruguay: el Partido Colorado y el Partido Nacional o Blanco y se formó una coalición⁴⁹ que agrupaba a la democracia cristiana, al partido socialista, al Partido Comunista, a grupos de origen anarquista y escindidos de los partidos tradicionales independientes. Pero, ¿cuáles son las circunstancias que por años generaron esta crisis en Uruguay?, ¿de qué tipo fue? y ¿qué violentó la situación hasta llevarla al extremo?

2.2.2.1 DE UNA SOCIEDAD CIUDADANIZADA A LA CRISIS

Los partidos Colorado y Nacional o Blanco surgieron en la cuarta década del siglo XIX. Sus sistemáticas disputas, que concluyen en la última guerra civil a principios del siglo XX, lograron pactos entre ellos que los colocaron como los más grandes partidos en el poder del estado, bajo un convenido pero aparente equilibrio. Estos partidos se caracterizaron por funcionar en lo que se llamó la coparticipación, si bien el Partido Colorado fue el que más largo periodo tuvo en sus manos el gobierno, funcionó en permanente colaboración con su contrincante blanco. La clase obrera permaneció al margen de estos partidos, pues se trataba mayoritariamente de inmigrantes rebeldes ante las políticas oligárquicas, de este modo las clases medias fueron las que sostuvieron los movimientos reformistas.

Destaca en el Uruguay, en el marco del concierto de la región latinoamericana, la consolidación de un Estado en la década de 1910 con importantes derechos laborales y de seguridad social para los trabajadores, además de un sistema político fuertemente instituido y una *sociedad ciudadanizada* tempranamente con

⁴⁹ Desde 1989 se da esta coalición en el gobierno de la ciudad capital de Montevideo; a partir de 2005 tiene el Gobierno Nacional.

la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez,⁵⁰ quien llevó a cabo la reforma social que daría cierto bienestar temprano⁵¹ y quien además lograría conservar el tono liberal en los partidos y las elecciones. Cuando se habla de una sociedad ciudadanizada, se infiere que esta condición se encuentra interiorizada bajo ciertas creencias: la de resolución de conflictos en las urnas, idea que descansa sobre dos ejes: el ejercicio ciudadano del voto y la confianza en que los partidos son mediadores; la del diálogo y la de una sociedad ensanchada en la base piramidal y constituida mayoritariamente por inmigrantes.

Uruguay dejó de ser “el país de los inmigrantes para transformarse en el país de los emigrantes” (Dutrénit, 1998: 15) Esta aseveración se vuelve tan contundente que Silvia Dutrénit hace dos preguntas clave para comprender el fenómeno: “¿Quién en Uruguay no proviene de un migrante? y ¿quién no tiene hoy un familiar cercano o lejano que no sea emigrante?”. Se puede decir que este ciclo comenzó a finales de 1950 y se fue revirtiendo hasta los años posdictadura, cuando los cambios autoritarios, violentos y represivos del régimen, devinieron en el fin de las libertades individuales, lo que causó otra etapa de emigración copiosa, según la misma autora, “se empezó a vivir la cotidianidad en la fábrica, en el barrio, en la familia de los que se iban”. Como los migrantes constituían la clase media hubo la sensación de que ésta crecía y de que se trataba del grueso de la población, este fue el principio de “la idealización de una sociedad homogénea” (Dutrénit, 1998: 17).

⁵⁰ Asumió el cargo el 1º de marzo de 1903 y subió al poder por segunda ocasión en 1911.

⁵¹ No se compara con aquel de los estados europeos, aunque el sistema político siempre lo llamó así, como una estrategia de dominación. En el segundo quinquenio crecen los conflictos sociales y estudiantiles, además de que se suscita la primera derrota del Partido colorado hasta su retorno al poder en 1966, momento en el que aparecerán actores nuevos o reformulados en la escena nacional, como la CNT (muestra de la unidad sindical). Al mismo tiempo se gestan procesos de unificación de la izquierda, la fundación de los partidos marxistas en la primera y segunda décadas del siglo XX, la formación de guerrilleros y ajustes económico-financieros que provocan una ola migratoria. Estas condiciones —incluida la Revolución cubana— son las que forman a Carlos Palleiro como militante político a través de su obra.

Hasta 1960 Uruguay se caracterizó por dar importancia a la cuestión social, contar con un buen sistema electoral y mantener al movimiento sindical independiente de los partidos y del estado. Sin embargo, en el primer quinquenio de los cincuenta, se produce una importante crisis económica relacionada con otros elementos que afectaron las bases sobre las que se sostenía el estado moderno desde inicios de siglo. Este hecho afectó mucho la seguridad de los uruguayos, y el estado de confort al que se había llegado en años anteriores. La crisis se hacía sentir y los partidos tradicionales uruguayos responsabilizaban al otro de la mala situación, así que no es hasta 1971 cuando la popularidad del bipartidismo blanco-colorado se vio cuestionada. Esto hace que la derecha civil, cansada de los partidos y los sindicatos, se asocie al golpe militar en 1973.

Al sentirse los trabajadores representados más por el sindicato que por cualquier partido, el sindicalismo se conformó como una fuerza de peso y credibilidad, unificándose entre 1964 y 1966. Al encontrarse vigorizados y ser potencialmente peligrosos, se volvieron blanco de persecución que se concretó en el golpe de estado de 1973, cuando la Central de Trabajadores fue ilegalizada y detenida (imagen 14).



Imagen 14.
Trabajadores de
la CNT en huelga.

Represión
en la huelga
general, der.



Es importante señalar, que la política de izquierda en 1968, había integrado dos elementos contundentes: las movilizaciones de masas cada vez más amplias sin salir del marco del sistema político y la actividad guerrillera urbana. La característica anterior es explicable porque los niveles de educación y de bienestar se expandieron, dando oportunidad a muchos jóvenes de estudiar la universidad gratuita y por ende, tener la capacidad para organizarse y hacer protestas callejeras, que pronto se unirían con las sindicales y las populares generalmente relacionadas con la izquierda tradicional.

En el gobierno del presidente Pacheco Areco (1967-1972), convencido de que la única forma de solucionar los males de la nación era aplicar medidas vigorosas, se promueve el golpe de estado disfrazado de medidas de emergencia, como la censura de prensa para los partidos, los sindicatos y el parlamento, ocasionando un grado de tensión desconocido en Uruguay desde el fin de las guerras civiles. La pérdida del empleo, los recursos básicos de vida o el ostracismo social, originaron lesiones sociales, lo que llevó al país a un estado de urgencia, aunado a las expresiones violentas de un creciente Estado autoritario, como la tortura, la detención arbitraria o la desaparición (imagen 15).



Imagen 15. Persona mostrando la fotografía de una desaparecida, frente al puerto de Montevideo.

Durante este gobierno, Uruguay sufrió los efectos de los grupos parapoliciales y paramilitares conocidos como “escuadrones de la muerte”, cuyo proceder era atentar en el domicilio de dirigentes y militares de izquierda e iniciar los asesinatos y desapariciones de tupamaros. Esta línea gubernamental funcionó dentro de esquemas autoritarios, suspendió las garantías y los derechos individuales y gobernó por decreto durante todo el mandato a través de las llamadas “Medidas Prontas de Seguridad” de 1968. En respuesta emergieron en el escenario político, discursos y prácticas rupturistas, que cuestionaron la legitimidad y la representatividad de los partidos políticos tradicionales. La izquierda, que se había agrupado en 1966 bajo el grupo FIDEL, se unificó en 1971 dando lugar al nacimiento del Frente Amplio.

La tradición de no involucrar a las fuerzas armadas en Uruguay, se había alterado desde 1968 en adelante y ante la fragmentación del sistema partidario y la crisis de gobernabilidad social, las elecciones de noviembre de 1971, llevaron a la presidencia a Juan María Bordaberry (1972-1976) quien pidió el apoyo de las fuerzas armadas hasta acabar dominando el sistema político. En 1972 se decreta el estado de guerra interno y se da paso a la intervención de las fuerzas armadas represivas, entre sus intenciones estaría encargarse de “purificar” la política, controlar la seguridad de la población e impulsar la economía sometiendo a los sindicatos y a los partidos. Finalmente el “autogolpe” se da en 1973.

2.2.2.2 LA DICTADURA

El 27 de Junio de 1973 se disolvieron las cámaras legislativas y asume el poder público el presidente civil Bordaberry, esto desembocó en el golpe de estado ejecutado por el presidente, hecho que marca la expiración de las instituciones políticas e institucionales de un país que había conocido el equilibrio sociedad-política durante años. Ante el golpe hubo una reacción: la huelga de los 15 días.

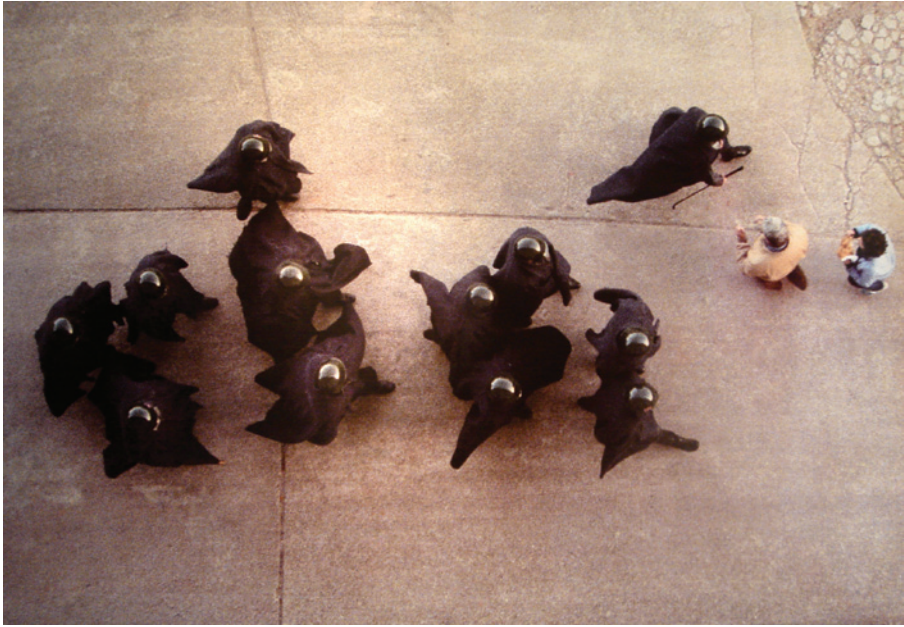


Imagen 16. Escena frecuente de las calles, encuentro entre militares y civiles.

Mientras que los militares construían un cuerpo burocrático que se ocupaba de diversas tareas del Estado, lo que hacía los procesos lentos, corruptos y arbitrarios, el secuestro, la tortura, la detención y la desaparición, eran medidas comunes utilizadas por la dictadura uruguaya, después se conoció que simultáneamente se daban enterramientos clandestinos y apropiación de menores. Los enterramientos se dieron en cementerios provisionales o en terrenos militares, la apropiación de menores como señala Sara Méndez,⁵² no fue algo planeado, sino un problema que en un principio tuvieron que resolver y acabó siendo una actividad habitual. El terrorismo de Estado fue el instrumento utilizado por las

⁵² En su capítulo “La coordinación represiva en el Cono Sur a través de sus víctimas. La desaparición forzada y el secuestro de niños”, del libro *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios* (1973-2006) dirigido por Eduardo Rey Tristán.

dictaduras para disciplinar y someter a los ciudadanos, esta doctrina, dice que las tareas de las fuerzas armadas locales era controlar las fronteras ideológicas, vigilar las actividades políticas de la ciudadanía y reprimir las manifestaciones políticas que fueran subversivas, el resultado fue tener a parte del tejido social aterrorizado. Se constituyó una forma de ejercicio que dio lugar al terrorismo de Estado, cuya finalidad era moldear los comportamientos a fin de obtener obediencia voluntaria, no sólo para controlar, también para cambiar a los actores sindicales. El instrumento principal fue la generación de una “cultura de miedo”.

2.2.2.3 LA OPERACIÓN CÓNDOR

La Operación Cóndor, también conocida como Plan Cóndor, nació en noviembre de 1975, cuando jefes de inteligencia de la dictadura militar del Cono Sur se congregaron en Viña del Mar y en Santiago de Chile, aceptando una invitación del coronel Manuel Contreras, mano derecha de Augusto Pinochet y jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional de la dictadura chilena. Una de sus determinaciones fue considerar a la población civil como el enemigo, teniendo en primer lugar a los subversivos, después a los simpatizantes y por último a los indiferentes, es decir, cualquiera que no apoyara al régimen militar.

En abril de 1964 se produjo el golpe militar en Brasil, sus aparatos de inteligencia suministraron la información necesaria para dismantelar las bases guerrilleras en la zona fronteriza. En 1970 la Policía Federal Argentina instruyó a policías uruguayos para formar parte del Escuadrón de la Muerte, además de suministrar armamento a los militares.

El ejército uruguayo a finales de 1972 destinó oficiales de inteligencia a Santiago de Chile, que transmitieron la experiencia de la lucha contra insurgente. Seis meses antes de que el presidente Bordaberry disolviera el parlamento y diez meses antes de que Salvador Allende fuera asesinado en el Palacio de Moneda. En 1978, parte de la policía uruguaya operaba en Argentina para perseguir exiliados, capturar y secuestrar refugiados en Buenos Aires, e inaugurar

la práctica de las extradiciones clandestinas, que adquirió un carácter masivo tanto de uruguayos como de chilenos.

El Alto Comisionado de Naciones Unidas para los refugiados, estimaba que en Argentina se concentraban a principios de 1976, unos veinte mil exiliados chilenos, uruguayos, brasileños, paraguayos y bolivianos de los que sólo la mitad contaba con protección de refugiado (Rey Tristán, 2007: 128). La dictadura argentina y sus compañeros del Cóndor desplegaron una acción sistemática de eliminación masiva de refugiados. En Buenos Aires se llevan a cabo dos operativos de la empresa terrorista: los asesinatos de los legisladores uruguayos, Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, principales cabezas de la oposición uruguaya en el exilio.

A mediados de 1976, las dictaduras asentadas en Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Bolivia y Paraguay (aunque con distintas características) tendieron a coincidir en intereses y objetivos. Se desplegaba una política y una economía similar, lo que desarticulaba toda forma de control estatal sobre la producción y fomentaba un endeudamiento externo exponencial. Las dictaduras eran esenciales para la aplicación de un modelo económico uniforme y el terrorismo de Estado eliminaría a todos los opositores estuviesen donde estuviesen, incluidos los dirigentes de los partidos políticos. Más adelante en el texto, se tomará el testimonio de un sobreviviente para hacer claro el cómo se ejecutaba esta colaboración entre fuerzas de seguridad.

En un antiguo taller mecánico, se desplegaban los métodos del terrorismo de Estado, se trató del centro clandestino conocido como Automotores Orletti, ahí fueron interrogados, torturados y asesinados muchos exiliados. También allí los comandos de Cóndor intercambiaban información y prisioneros, no sólo se apropiaban de las personas, también de los hijos de los secuestrados y de sus bienes materiales. A finales de 1976, sus comandos militares extranjeros, podían saltar aduanas, cruzar fronteras y deambular por la región, armados y con documentos falsos, impunemente. El Cóndor excedió su ámbito de operaciones en el Cono Sur y se desplegó a Perú, Venezuela y Centroamérica, pero también su forma

de operar llegó a América del Norte y Europa. Los gobiernos democráticos han eludido la responsabilidad de investigar la estructura transnacional de Cóndor, investigación que dejaría en evidencia la mecánica de la coordinación, así como el papel de las estructuras administrativas y gubernamentales, pero sobre todo, en qué medida sobreviven esos vínculos en la actualidad.

La doctrina de seguridad social tiene la concepción de que existe un enemigo interno, que constituye la parte enferma de la sociedad, esta debe ser extirpada, bajo esta mirada en la dictadura se llevaron a cabo disposiciones oficiales que permitían la tortura, la desaparición y el secuestro. Los militantes del MLN eran buscados y detenidos, pues una de las lecciones del golpe estaba dirigida a oprimir comunistas y obreros. Podían ser levantados en cualquier lugar: en la calle, en sus casas, en los establecimientos donde laboraran, etcétera.

Generalmente la tortura incluía garrote de madera para las articulaciones, cachiporra de goma para el resto del cuerpo, quince días sin comer y agua en cuanto se solicitaba, según la declaración de Julio Gavilán Vidal, quien integró el Movimiento de Liberación Nacional en 1969; a los 5 años fue capturado por los militares y 11 años después liberado, no corrió con la suerte de Aurelio González Salcedo, fotógrafo y periodista que retrató el golpe y la huelga tanto universitaria como sindical de la CNT que resistió durante 15 días. Aurelio logró escapar después de varios intentos de los militares por atraparlo. Habiendo trabajado para el diario comunista “El Popular”, uno de las decenas de diarios que fueron clausurados con por lo menos 135 periodistas presos (Rey Tristán, 2007: 86), fue atrapado una noche por policías vestidos de civiles que irrumpieron violentamente en su casa, y robaron sus libros y su cámara, este episodio sólo duró 15 días. Como González mismo declaró: “en aquel momento era muy complicada la supervivencia de un militante comunista que todavía no estuviera muerto, preso o exiliado”. Así que un día disfrazado como pintor logra infiltrarse al Consulado Mexicano y sale a su exilio.

Sin embargo, Gavilán no tiene el mismo destino. Los procesos de tortura comprendían a los submarinos, en los que se sumergía la cabeza en agua con

tabaco y tal vez excremento. Se dejaba caer a la víctima al piso lleno de su propio orín y el de otros, así se le mandaba al colchón, pestilente e insalubre. Siempre rondaba la preocupación de que en un mal golpe, la vejiga, los riñones, la cabeza, los genitales o el hígado fueran afectados fatalmente, incluso reventados. Cuando el prisionero estaba suficientemente golpeado, se le trasladaba a la clínica para que se recuperara y así poder continuar con la tortura.

La parte psicológica jugaba un gran papel, la amenaza constante en el martirizado era grabada en la memoria del cuerpo, el sonido o las palabras que precedían a la tortura, dejando al individuo desarmado y quebrado: “Me despertaron con quejidos, puteadas, risas, maldiciones, etc., a todo volumen. Eran grabaciones de las violaciones que estaban siendo objeto las compañeras... Pensaba en mi esposa, Susana y en mi chiquita Adriana”.

Tras las palizas, los militares hacían firmar una declaración que proclamaba culpable al atormentado. Frente al juez militar se denunciaba la tortura, misma que era totalmente negada. Horas inmovilizados en la misma posición, golpizas, mala alimentación, violaciones, maltrato psicológico, entre otras vejaciones, devinieron en consecuencias físicas y mentales graves como la aparición de enfermedades de todo tipo: infecciosas, degenerativas y psicológicas.

Un tercer caso, corresponde a Nemesio Barrio, hijo de español exiliado que llegó con él a Montevideo. Afiliado a la UJC, pasa naturalmente al Partido Comunista, cuyo Aparato de Propaganda le solicita junto a otros dos compañeros, un periódico clandestino contra el golpe (Rey Tristán, 2007: 220), que fue editado durante un año hasta que uno de los miembros desapareció. Con motivo de la Revolución de los claveles de Portugal, se le encomienda hacer la entrega de varios documentos, que rematan en su primera detención que dura poco menos de tres días. No así la segunda, donde estuvo once días detenido y torturado. Una noche lo soltaron, no sin antes hacerlo firmar varias hojas, donde afirmaba haber sido bien tratado (Rey Tristán, 2007: 222). Barrio huyó a Buenos Aires donde veinte días después, se dio el golpe de Estado. Tras mucho batallar consigue una cédula y un pasaporte español y parte con su

familia para España. Es importante señalar que Barrio, quien a temprana edad salió huyendo con su padre de la dictadura, regresó a España obligado por la misma represión repetida en el Cono Sur, y encuentra en España su salvación. A propósito, el senador estadounidense Frank Church declaró: “Uruguay es la mayor cámara de tortura de América Latina”.

Según el Serpaj (Servicio de Paz y Justicia) desde 1970, 6,300 personas pasaron por el sistema de justicia militar: La primera 1972-1974: 3,700 detenidos. La segunda 1975-1977: dos mil seiscientos detenidos. Casi 50% de ellos estuvo en prisión entre tres y ocho años, más de 30% superó los ocho. Si Uruguay tiene tres millones y medio de habitantes las cifras son escalofrantes porque son pruebas fehacientes del terrible pasado que construye su realidad actual.

Otras políticas del horror, eran el secuestro y la desaparición de niños,⁵³ que tenían como objetivo romper el vínculo familiar e histórico y educar con criterios opuestos a los de la familia, transformar la identidad.

Los prisioneros tomados por la justicia militar, eran procesados e interrogados en actas hechas por los mismos cuarteles, para después ser trasladados a prisiones especiales como Punta Rieles o Libertad por razones políticas; a partir de los golpes de Estado de Chile y Argentina, cayeron las fronteras y los ejércitos accedieron libremente a distintos países con el fin de perseguir a los subversivos y desaparecerlos. Como el caso de Sara Méndez, detenida y secuestrada en su casa a la par de veinticuatro uruguayos, en el año de 1976, Ciudad de Buenos Aires. Vinculados al Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), son reclusos en un lugar llamado “La cueva o el jardín”, que funcionaba como Automotores Orletti. A Sara le es permitido llevar a Simón, su hijo, diciéndole que a él no le pasaría nada, pues “esta guerra no es contra los niños” (Rey Tristán, 2007: 36). Después de diez días de estar atrapados en el jardín, son trasladados en avión destinado al tráfico clandestino de prisioneros. En Montevideo son alimentados y tratados por doctores para sanar las heridas y las posibles infecciones

⁵³ Esta práctica se llevó a cabo en mucho menor escala que en Argentina.

que hubiesen contraído durante los procesos de tortura, lo anterior con el fin de volver a estos tras la recuperación. Finalmente Simón le es quitado a Sara.

La represión en Uruguay fue total y contundente, de hecho logró desarticular la guerrilla antes del golpe de Estado y tras éste, se coaccionó indiscriminadamente contra todo opositor político del gobierno dictatorial. El secuestro fue masivo e incluyó una gran lista de contrincantes del sistema como guerrilleros, ciudadanos, estudiantes etc., que desaparecieron en Argentina. La misma suerte corrió Simón, hijo de Sara. Finalmente, Sara lo encuentra mediante una llamada telefónica (sin el apoyo estatal) y éste acepta la realización de un examen de sangre y acepta una familia y un pasado histórico truncado por la acción letal de una de las dictaduras del Cono Sur (imagen 17): “la aparición del desaparecido termina con la aparición de los restos. En el caso de los niños apropiados, recuperados o no, los efectos de esta apropiación continúan, seguramente, hasta siempre” (Rey Tristán, 2007: 151).

La búsqueda de los niños secuestrados junto a sus padres, la realizaban las madres de las mujeres desaparecidas que buscaban a sus nietos. Así se creó Abuelas de Plaza de Mayo, institución que a fines de la dictadura argentina, conformó listas de mujeres que habían sido detenidas o de padres que habían desaparecido con sus hijos. Al principio, el modo de operación fue secreto, las abuelas caminaban los jueves en la Plaza y se les pasaban mensajes escritos en pequeños papeles, que la gente les daba para que investigaran casos particulares. La situación era delicada y arriesgada, ya que se comenzó a saber que los niños no se encontraban con cualquier familia, sino con familias de las instituciones opresoras o personas allegadas a las mismas.

Basado en las denuncias, se calculan unos quinientos niños secuestrados, que acompañaban a sus padres en el momento de la desaparición o que nacieron durante el cautiverio de sus madres. En este sentido los niños fueron usados como botín de guerra, ya que se comerció con impunidad y falta de ética, para recibir a cambio, favores o dinero como contracara de una adopción ilegal y fácil.



Imagen 17. Pancartas con fotografías de personas desaparecidas.



Marcha por los desaparecidos.

2.2.3 PALOMA EN RESISTENCIA

El exilio como resistencia es una forma de manifestarse, una manifestación contra una situación o alguien que nos reprime y que de alguna manera, mantiene en nosotros una condición activa, sostiene en nuestro ser una lucha, una creencia de que compartimos este coraje con algún o algunos grupos.

Esta reacción de enfado va en contra de las fuerzas de un poder o de las estrategias de un sistema que trata de convertirnos en algo que no somos, de regularnos y moldearnos, de hacernos seguir rutas, de controlar cómo nos divertimos, qué leemos, qué queremos ser. La perspectiva de resistir nos conduce a no someternos, a fabricar ciertas estrategias que nos permitan no sucumbir frente a lo que oprime, son pequeñas acciones, delicados movimientos de los que brota la fuerza para continuar en la batalla.

Lo interesante de la perspectiva que Carlos Pereda propone, es que posibilita una transformación del dolor a la rabia, al enojo, al uso conveniente

del desaliento para transformarlo en móvil de fuerza y aguante. Se proclama el resistir como la única forma de no aceptar la derrota, sea quedándose, sea yéndose (Pereda, 2008). ¿No obstante, qué esperanzas quedaron para Palleiro, cuando las utopías de 1960 y 1970 que rondaron su exilio se desmoronaron en el camino? Tal vez dependa de las promesas que cada uno decida hacerse y el contexto en el que se les haga realidad. Con esto, se quiere decir que es decisión del que resiste, parar el resistir y continuar, mirar hacia otro lado, también cabe la pregunta de, si en situaciones de quiebre, en situaciones que merecen no contenerse ¿es suficiente sólo el resistir? Aunque esta acción conlleve agarrarse con las uñas de cualquier lugar, no debería bastar, pues habría que utilizar esa pena traducida en fuerza y salir a ser escuchados, a hacerse escuchar. En el 2009 en la Ciudad de Sonora, fueron quemados vivos, dentro de una bodega 25 niños de entre 6 meses y 6 años. La fatalidad acontecida a todos esos padres, se convirtió en indignación y ellos, a pesar del dolor, salieron a las calles a manifestarse, a contar sus historias, “a hacer del dolor política” (Joysmith, 2005). Cuando esta serie de arbitrariedades ocurren, no se debe de permanecer indiferente, se debe transformar la desesperanza en acciones que expongan lo sucedido. Luchar hace frente a una fuerza que paraliza, a una masa oscura y pegajosa: el miedo, tan diseminado mediáticamente.

Carlos Pereda nombra articuladamente un modo de resistir, concretamente las obsesiones del exilio: “frecuentar el esfuerzo extremo y, a veces, terrible de convertir la práctica del coraje en la voluntad de marchar en busca de otros deseos, otras concepciones de sí, otras emociones, otros argumentos, otras tareas”.

Uno de los encuentros que se relatan desde la resistencia es el viaje, en el caso de los exiliados uruguayos destinos como Suecia, Suiza, España y Francia, o Argentina, Cuba y Venezuela, fueron países receptores de 10 o 12%⁵⁴ de la

⁵⁴ Aunque no hay cifras exactas de cuántos salieron exiliados, entre el censo de 1963 y el de 1975 emigró un 7.2% de la población. Se ha hecho referencia a un porcentaje mayor en los años subsiguientes a la dictadura, según el artículo *Exilio(s) a la espera de su historia* escrito por Silvia Dutrenit, publicado en 2003 por el semanario uruguayo Brecha.

población que emigró en años posdictadura. En particular destacó la figura solidaria del embajador mexicano Vicente Muñiz Arroyo, quien dio asilo a unos 350 uruguayos,⁵⁵ entre ellos al pintor Anheló Hernández.

2.2.3.1 EXILIO: MURMULLOS Y SILENCIOS

Si pensamos el exilio como una condición que se gestó en un periodo histórico concreto de Uruguay por razones políticas y que afectó a miles de sujetos, entre ellos a Carlos Palleiro, podríamos indagar con mayor profundidad y asumir que para este grupo, la situación era insostenible; ante el peligro de ser un blanco móvil, perseguido por las ideas, la militancia o el trabajo, la única opción que quedaba para escapar de la violencia o la muerte, era huir. Silvia Dutrénit asegura que “el exilio es el privilegio de la vida cuando acechó la tortura y la muerte”.⁵⁶ Se tenían que romper absolutamente vínculos con la familia y dirigirse a lugares desconocidos para sobrevivir. El problema es que ningún exiliado, incluido Palleiro supo a ciencia cierta, cuánto tiempo duraría esta condición. Terminada la dictadura, éste se preguntaría si volver o quedarse y la tensión acabaría quebrándolo de algún modo. También llegaría el problema de la identidad, pues al salir uno tendría necesariamente que convertirse en otro, adquiriendo una identidad múltiple, pero sobre todo, partidaria, que ya no se reconocería del todo en el lugar que ocasionó el exilio (la patria expulsora). Así mismo, los exiliados sufrieron la falta de reconocimiento de los que se quedaron por considerar que aquel que se fue, estuvo de vacaciones, salió a voluntad, aunque la expulsión, en ningún caso, fue turismo. En este tenor, los interlocutores que se quedaron en el insilio, mirarían a los paseantes y a sus subjetividades desconectadas al

⁵⁵ La embajada mexicana fue la que asiló a mayor cantidad de uruguayos; cerca de 400 entre los años de 1975 y 1977 (Dutrénit, 2008: 40). El último estudio sobre el tema es acometido por la historiadora Silvia Dutrénit en *La embajada indoblegable, Asilo mexicano en Montevideo durante la dictadura* de 2011.

⁵⁶ Publicado en el semanario uruguayo *Brecha* (2003).

ser comparadas con las propias. Las historias íntimas, también tocan la órbita política, pues entra a escena el debate sobre el abuso de los derechos humanos, los organismos defensores nacionales e internacionales y las acciones, con costes políticos, que tomarían los partidos frente a los exiliados que se reintegrasen y los que formarían nuevas comunidades en los países de acogida, como fue el caso de Palleiro diseñador. En el largo camino de la historia se proveen claves para entender, o al menos preguntarse, el por qué del surgimiento de las dictaduras tras un periodo democrático constante; el tema de la memoria, su falta y desnaturalización en el discurso proveído por el Estado, pero también sus excesos y actos memorialísticos. El exilio, bajo múltiples miradas, no fue, sino sigue siendo, pues las consecuencias que tuvieron los diferentes destierros en América Latina, se continúan actualizando en el presente.

Esta expatriación es una historia relatada en un murmullo, visible por una fotografía, un cartel, o a veces exteriorizada en un relato, una canción o un poema. También se puede contar en un silencio, como algo no escrito, como lo que no se dijo, aunque siempre exista la necesidad de manifestarse y revelarse como parte de una vivencia individual y distinta, pero también plural y colectiva. El confinamiento es un tejido imbricado por vivencias, cotidianidades, lugares diversos, materiales, psicologías y culturas, que se unen para formar complejas proyecciones sociales; este traspaso afortunado y desastroso, dejó a los viajeros insertos en el relato social e histórico de un pueblo, el Uruguay de 1970. Dentro de los reclamos populares, la intervención de Carlos Palleiro, consistió en denunciar y alertar a la comunidad internacional sobre los abusos, arbitrariedades y violaciones de los Derechos Humanos cometidos por el régimen imperante, así como hacer comunidad con los exiliados que continuaban la lucha por fuera y resistían. Éstos abrieron espacios de carácter socio-cultural, de difusión y proyección de la cultura uruguaya, como la música, la poesía o el teatro, que denunciaron lo vivido en el sur del continente, foros que sumaron la solidaridad de muchos ciudadanos en diferentes países.

2.2.3.2 LA MEMORIA COMO FORMA DE NOMBRAR EL PASADO Y HACER RESISTENCIA

¿Cómo se construye la memoria después de la vivencia de hechos tan atroces como la tortura, la desaparición, el exilio y el insilio? Sin duda, una forma de hacerlo es a través del testimonio,⁵⁷ definido por la investigadora Graciela de Garay como una conversación donde narrador y escucha negocian desde distintos tiempos y puntos de vista, los sentidos individuales y colectivos del relato construido. El testimonio fue armado en el exilio a partir de recuerdos personales, canciones, poemas, pedazos de papel, fotografías, listas de víctimas olvidadas en estantes de seguridad y otros documentos. Una vez acabada la dictadura, ¿cuál fue para los uruguayos el significado de este periodo de doce años?, ¿se trataba de un recuerdo, de una sombra, de algo que les impediría continuar?, ¿cómo se construyó desde tal perspectiva la memoria pública? Después de conjugar la olvidadiza y comodina memoria oficial con la del pueblo, se cayó también (en búsqueda de saldar las cuentas pendientes) en la fabricación de la industria memorística, sus excesos y políticas de dominio contra la fragilidad de los recuerdos, cabe señalar su institucionalización en varios países latinoamericanos que sufrieron las dictaduras.

Tras el retorno de la democracia política a la vida cotidiana, se asentó una lucha entre la memoria y el olvido, una de las acciones que impulsan la pérdida del olvido son los “escraches populares” que consisten en movilizaciones sociales y públicas cerca de las casas de los torturadores, cuyos participantes van desde jóvenes hasta abuelos que han perdido familiares en la dictadura. Acompañados de música, el pueblo se une para escuchar discursos de recuperación de identidad, de reclamo y de solidaridad. Es común que se muestren públicamente las

⁵⁷ Proveniente de la historia oral “para obtener información no incluida en los archivos documentales, en los textos impresos o en las versiones oficiales de lo ocurrido”.

fotografías de los desaparecidos⁵⁸ y se hagan pintas en monumentos públicos denunciando a los autores de crímenes de estado, en las que el espacio público se convierte en una arena de confrontación.⁵⁹

En marzo de 1985, cuando Palleiro tenía nueve años en México y trabajaba como portadista para Siglo XXI Editores y para la Universidad Autónoma Metropolitana, Julio María Sanguinetti asumía la presidencia de Uruguay y su gobierno enfrentaba problemas fundamentales en cuanto a derechos humanos, economía y reintegración a los trabajos destituidos, sobre todo encontraría una sociedad herida y callada a la fuerza. Acerca de las violaciones a estos derechos, los principales debates eran la liberación de prisioneros políticos, la aclaración de la muerte de líderes políticos de izquierda, el regreso de los exiliados extendidos por el mundo, la reintegración de la fuerza pública a sus antiguos puestos de trabajo y los desaparecidos. El mismo año, la amnistía para presos políticos fue adoptada por todos los partidos políticos gracias a la Ley de la Pacificación Nacional, sin embargo Palleiro la había solicitado desde México seis años antes, a través del cartel *Amnistía para el Uruguay* (imagen 18). La creación diseñística es la manera que el uruguayo tuvo de hacer memoria y de establecer una postura de artista en el exilio, además de forzar el recuerdo de los hechos a los que era necesario atender, pues a través del cartel representó parte de un presente y una selección del pasado reciente, dirigido a los usuarios que reconocerían las circunstancias vividas en la región. A la par de este cartel, Aparicio Méndez ostentaba el poder ejecutivo en la Banda Oriental.

⁵⁸ En 2006 se realizó uno en Argentina contra Videla, quien encabezó la junta militar en 1976 con un saldo de 30,000 desaparecidos. El 5 de julio de 2010, ante el tribunal en Córdoba que lo juzgó por delitos lesa humanidad, Videla asumió sus responsabilidades y volvió a comparecer después de 25 años de impunidad ante las autoridades, por los crímenes que bajo su mandato se cometieron de 1976 a 1983. Objetó que no se puede dictaminar a una persona dos veces por el mismo crimen, pues fue sentenciado en 1985 pero indultado por Menem dos años después de iniciar su gestión.

⁵⁹ Entre estas acciones se encuentra el caceroleo, el primero realizado el 25 de agosto de 1983 en Montevideo, como acto de protesta contra el régimen.



Imagen 18. Cartel Amnistía para el Uruguay.

Se desprendió de la Ley de la Pacificación, la Comisión Nacional de Repatriación, que permitió que muchos de los 250 y 300,000 uruguayos que emigraron entre 1963 y 1975, volvieran a su patria. “Para 1987 la Comisión afirmaba haber ayudado a más de cinco mil des-exiliados con préstamos para viviendas, apoyos económicos, modalidades de reinserción, becas de trabajo y proyectos laborales. Para ello, la Comisión hizo uso de donaciones de los gobiernos de Canadá..., Suecia... y Francia...” (Allier, 2007: 276). También hubo más comisiones y organizaciones de derechos humanos como la Investigadora sobre Situación de Personas Desaparecidas, la Investigadora sobre Secuestro y Asesinato perpetrado contra los ex legisladores Héctor Gutiérrez Ruiz y Zelmar Michelini y otras, referentes a la reintegración, a la rehabilitación social, a la búsqueda de desaparecidos, etc. Los programas encontraron gran difusión en la radio, a diferencia de la televisión en donde no se abordó el tema, posiblemente porque la primera tenía proyección local y no internacional.

Los actores involucrados en la reconstrucción nacional no sólo eran los exiliados, sino los exiliados interiores que se ubican en el insilio, según la reflexión del chileno insiliado Jaime Hales “es más fácil para el que se va, pues por lo menos tiene proyectos nuevos y espacios por llenar... Yo, que me quedo, debo convivir con el vacío que me ha dejado su partida” (Hales, 2008: 134). Claramente entre los de dentro y los de fuera, se dieron disputas como quién poseía el verdadero conocimiento del país o el valor para opinar sobre cualquier tema acerca del mismo.⁶⁰ Se marcaba tajantemente quién había permanecido, quedado y caído preso, quién había partido, en suma, quiénes habían sufrido más para definir sustancialmente quiénes eran uruguayos. Al volver, muchos exiliados, se sintieron culpables al contrastar sus historias con las de aquellos

⁶⁰ Este trato también se dio en Chile, pues en palabras de Luis Maira “a los ojos de los militantes que se quedaron en Chile los exiliados no tenían títulos de legitimidad”.

presos,⁶¹ torturados o la suerte corrida por los desaparecidos, incluso hasta algunos de los que vivieron el insilio. A los uruguayos que habían vivido en México se les llamaba “uromex”⁶² y se desprendió la idea de que este grupo sabía todo del país y el rumbo que debería tomar. Este es el caso de Carlos Palleiro y del fallecido recientemente Anhele Hernández (1922-2010).

Como describe Eugenia Allier, el desgarramiento de la sociedad fracturó al país y así, el retorno a Uruguay fue vivido de muy distintas formas, “para algunos fue agradable, anhelado, deseado, grato; para otros doloroso y traumático” (Allier, 2007: 279). También sostiene que hay tres etapas de las luchas memoriales, donde es interesante ubicar el trabajo seleccionado para esta tesis que Palleiro realizó: La primera, “la batalla de la memoria y el olvido” de 1985 a 1989, debate la memoria del pasado reciente contra el olvido, en este apartado Palleiro no produce nada que se conozca relacionado a Uruguay, pues es su etapa de inserción laboral en México. En la segunda, “la represión del pasado” de 1990 a 1995, desaparece esta discusión y el diseñador elabora *El vuelo del águila, la vida de un niño en tiempos de independencia, Uruguay, una historia breve*. La tercera, “el regreso del pasado” de 1996 a 2004, devuelve el pasado a la escena pública y la temática se centra en México, como el póster diseñado para la *Cabalgata zapatista*. La dictadura es un periodo de gran efervescencia en la labor de Palleiro, pues produce los carteles *Nueva canción chilena, Amnistía para el Uruguay, Libertad para el general Liber Seregni, Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio*, entre otros.

En Uruguay, la institucionalización de la memoria del recuerdo se dio a partir de la presidencia de Jorge Batlle porque creó una Comisión; Tabaré Vázquez aplicó el artículo 4 de la Ley de Caducidad de la pretensión punitiva

⁶¹ En entrevista con Esteban Valenti del 2009, éste declaró: “Lo más doloroso era que tus compañeros habían estado presos y vos no, y eso uno lo carga toda la vida, en realidad no podés elegir”.

⁶² A los argentinos exiliados en México se les llama “argenmex”.

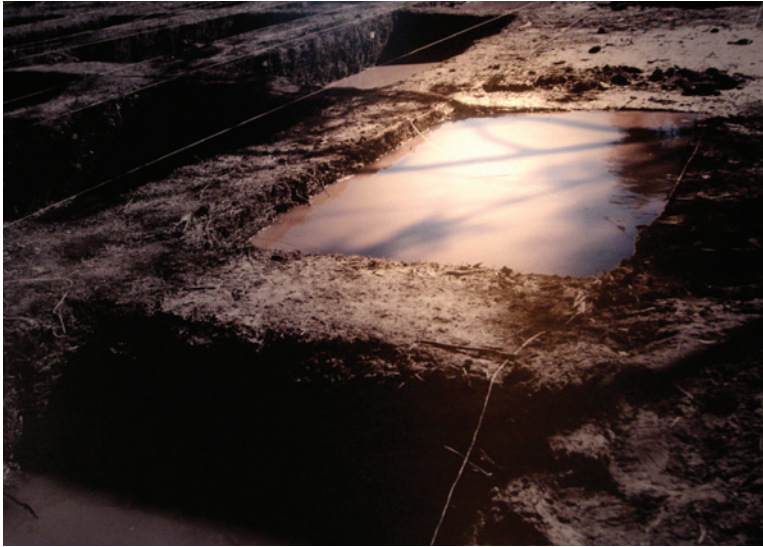


Imagen 19. Fosa donde hallaron cuerpos de desaparecidos.

del Estado, y así iniciaron las excavaciones en predios militares en búsqueda de cuerpos de los desaparecidos (imagen 19).

Desde el 2006, se ha abierto públicamente el reclamo de justicia para los horrores de la dictadura y dos pruebas sustentan lo anterior: Juan María Bordaberry, ex presidente uruguayo y Juan Carlos Blanco, ex canciller de la dictadura fueron condenados a 20 años, por los asesinatos de los legisladores Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez y por la muerte de los ex militantes tupamaros Rosario Barredo y William Whitelaw. Otra prueba contundente es la anulación de la Ley de Caducidad, que dejaría sin barreras a los militares, para ser juzgados por los tribunales con respecto a sus acciones criminales antes del 1ero de marzo de 1985.

Tras la instauración de la democracia, afloró en sectores de la sociedad la interrogante de nombrar y esclarecer qué había sucedido en el periodo de dictadura, al intentar dar un nombre al pasado, se dieron cuenta de que las respuestas provenían de varias voces, la de los insiliados, los exiliados y la de aquellos que

debieron buscar otra tierra de exilio por sufrir persecución en la primera. Esta polifonía disímbola, buscó establecer un recuerdo más o menos fijo, formado por muchos, lo que dio un pretexto para continuar la lucha, para resistir.

Durante este periodo, la intensidad del debate se situó en los detenidos desaparecidos, en las violaciones a los derechos humanos, las referencias a la prisión, la tortura, los niños secuestrados, los asesinos políticos y en menor medida el exilio y las causas del golpe de Estado. En 1984 el concepto de derechos humanos fue usado por la prensa uruguaya, sobre todo por la influencia de las organizaciones creadas con este fin, aunque el término había sido introducido desde 1976. El problema de los desaparecidos “aquellos que no pudieron envejecer” (Dutrénit, 2008) es uno de los trozos más violentos de las acciones del Estado, por la presión internacional, por ser un delito no resuelto, por la indignación social, porque no se sabe dónde están ni qué ocurrió con ellos, porque sus nombres fueron reemplazados por números. A los desaparecidos se les suprimió como personas, desaparecieron sus derechos, su identidad y hasta su cuerpo. En esta medida, la memoria se vuelve selectiva, en razón de sus olvidos y reparaciones emanadas de exigencias sociales y políticas.⁶³

Sin duda, en Uruguay ha habido distintas luchas contra la impunidad y uno de los motivos más fuertes son los crímenes cometidos durante la dictadura.

⁶³ Otro espacio fundamental de construcción de memoria en América Latina, es la Plaza de Mayo de Buenos Aires, lugar que para Marcelo Spotti es un “escenario de los rituales de la República, un lugar donde la historia se encarna, se expresa, se manifiesta; aquí se corona y se derriba, aquí se demanda y se consagra” (Rey Tristán, 2007: 180). Fueron las madres y las abuelas las que con sus pañuelos blancos clamaron encontrar a sus hijos desaparecidos, clamaron por justicia, manifestación que se convirtió en un proyecto individual y en muchos comunitarios. En un esfuerzo contra la impunidad, las abuelas y las madres subieron al escenario y se dirigieron al poder, exigieron al discurso nacional buscar al desaparecido, que en el presente lo sigue siendo; no demandaron saber quién, ni por qué, sino una oportunidad para hallar a sus nietos e hijos y sobre todo para que aquellos encontrados dejaran su condición de víctimas y victimizados por la sociedad y volvieran a ser simples ciudadanos, con una historia a cuestas. La Plaza de Mayo es, sin duda, un lugar y un proyecto de memoria donde el ayer se reinventa y ayuda a comprender el pasado.

Casi dos años después de subir al poder el presidente Sanguinetti, quien libera a todos los presos políticos, los partidos Colorado y Nacional acuerdan una nueva ley de impunidad que es aprobada: la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado,⁶⁴ en la que el parlamento estableció que las violaciones cometidas por militares y policías no tendrían sanción, quedarían sin castigo. Dos años y medio después esa ley fue ratificada por un plebiscito que aún existe. En 2004 triunfa Frente Amplio, corrobora su victoria en 2009, mismo año cuando se realiza el plebiscito y tristemente la papeleta rosada del “Sí por la anulación de la ley de caducidad” alcanza sólo 47.98%, no más de 50% y la ley se revalida. Cabe mencionar que los uruguayos fuera del país, no pudieron emitir un voto porque no existe en la legislación la figura de voto en el exterior. Sin embargo, la lucha por los derechos humanos fue la más aguerrida expresión de desobediencia civil, frente a los militares, hubo grandes movilizaciones populares llevadas a cabo por sindicatos, estudiantes, líderes religiosos, entre otros. Los hechos en tiempos recientes son, el 20 de mayo de 1996, se instauró la marcha del silencio por los desaparecidos, cumplidos 20 años de los asesinatos de los ex legisladores Michelini y Gutiérrez, seguido de dos situaciones trascendentes para luchar por la recuperación de la memoria: la captura de Pinochet en Londres en 1998 y la creación de la Comisión para la Paz del presidente Batlle, cuyo objetivo fue averiguar sobre los desaparecidos en territorio uruguayo y encontrar sus restos.

La tarea de la reconstrucción social del país fue hecha tanto por insiliados como por exiliados, pues éstos *no son los otros, sino parte de un todo nacional que trasciende fronteras geográficas*,⁶⁵ su labor consistió en nuevas formas de hacer memoria desde fuera, en primer lugar esta investigación nombra

⁶⁴ Se votó su aprobación en diciembre de 1986. En 1989 se realizó un referéndum con la intención de derogarla, mas la voluntad de la mayoría de los votantes fue que permaneciera.

⁶⁵ Tomado del artículo de Silvia Dutrenit, “¿Es la diáspora uruguaya una otredad para la historia nacional?”, en la revista uruguaya *Cuadernos de Marcha* (1998).



Montaje hallado en la Colección fotográfica “Convergencia Democrática” del CEIU.



Imagen 20. Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio.

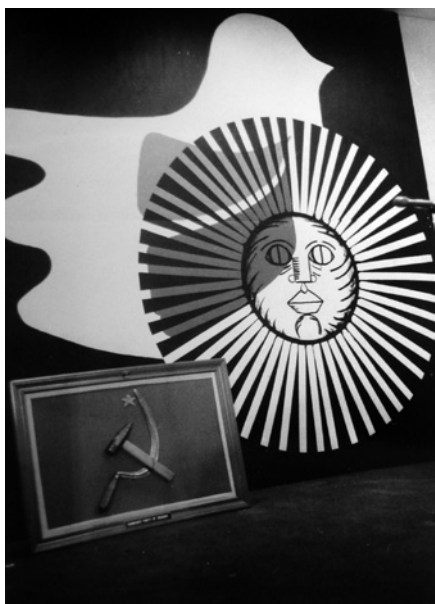
a Carlos Palleiro, pero hay muchos otros como los miembros del Teatro el Galpón o el trabajo del músico Daniel Viglietti, quien viajó por el mundo y a través de sus canciones denunció los horrores que se vivían en la dictadura. El cantautor cuenta que conoció a Rafael Alberti cuando éste llegó exiliado al Uruguay, incluso compuso una canción sobre uno de sus poemas, sin imaginar, que el exilio iba a ser parte de su historia durante once años. Primero llegó a la “vecina orilla”⁶⁶, elección de muchos uruguayos por su cercanía y concordancias culturales, más tarde a París

⁶⁶ Así llama Silvia Dutrenit a Buenos Aires en el libro dirigido por Eduardo Rey Tristán (2007).



Imagen 21. Declamación de poesía en las Jornadas.

por vínculos familiares, razón por la cual gran cantidad de actos de solidaridad para Chile o Uruguay, comenzaron en países europeos como Francia o Alemania. En las salas de teatro o cualquier otro espacio de estos países se cantaba o declamaba la pesadilla que vivía en el Cono Sur, en la radio se leían poemas de Benedetti, incursión que fue una de las primeras filtraciones de producción cultural que inculpaba a la dictadura. Durante su estancia en Madrid, que es coincidente con la Revolución de los Claveles, se armó una manifestación de apoyo, donde apresaron a mucha gente, incluido al músico, quien cuenta que un militar le preguntó si había dicho la palabra “libertad”, a lo que él responde que “simplemente cantó lo que debía de cantar” (Rey Tristán, 2007: 265), la consecuencia de esta declaración fue la prisión y el retiro de su pasaporte. Tras una corta estancia en Estados Unidos, la hija de Salvador Allende le propone ir a México, a cantar solidariamente por Chile, donde el primer acto se realiza en la Arena México. En 1977, cuando estaba en Francia lo invitan a las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio, para el que Palleiro diseña la famosa imagen de la paloma-puño que voló internacionalmente. La música se dejaba sentir



Paloma, sol de mayo, hoz y martillo.

en las Jornadas con un abrazo entre Los Olimareños o Alfredo Zitarrosa con Amparo Ochoa, Oscar Chávez o Los Folkloristas. Viglietti también participó junto al poeta argentino Juan Gelman,⁶⁷ Mario Benedetti o Eduardo Galeano, figuras políticas y morales uruguayas.

2.2.3.3 LAS APROPIACIONES ARTÍSTICAS DEL URUGUAY DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

En la escena musical del exilio latinoamericano, se encuentra la canción de protesta, misma que es la voz

crítica contra la opresión y abanderada de los derechos humanos contra las dictaduras. Además de Pablo Milanés, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Inti Illimani pertenecen a Uruguay, Zitarrosa, Viglietti o Rada. En otros frentes de resistencia cultural como el teatro, estuvo el grupo el Galpón,⁶⁸ en el campo del dibujo artistas como Vila o Romero, en la pintura personajes como Hernández o Darnet y en el diseño gráfico Palleiro, Loureiro o De Arteaga. Y aunque todas las apropiaciones artísticas fueron

⁶⁷ Quien dice: “Yo sigo el postulado de Paul Éluard: se escribe poesía militante cuando la circunstancia exterior corresponde a la circunstancia del corazón. De lo contrario se vuelve panfleto”. Tomado de sus declaraciones en la Feria del libro de Frankfurt. Enviado Pablo Espinosa para *La Jornada* el 10 de octubre de 2010. <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/10/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>

⁶⁸ De las 14 obras de teatro que abordan el tema del exilio o del desexilio, cinco fueron realizadas por este grupo (Dutrénit, 2008).

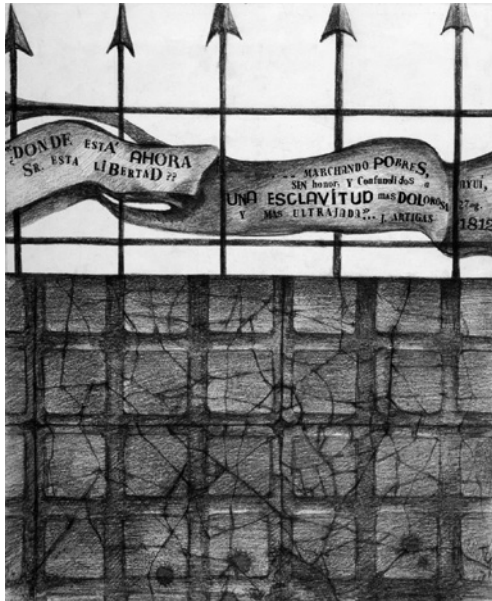


Imagen 22. Obra de la uruguayaya Teresa Vila de 1972.

“La conquista del trono” de Nelson Romero, 1971, abajo.





Imagen 23. El pintor Anhele Hernández en su casa, tomado por la autora en 2009.

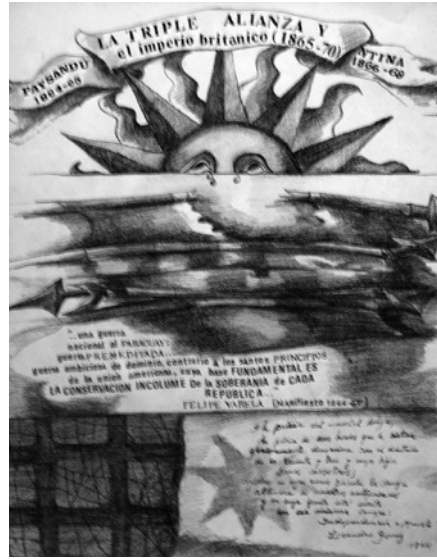
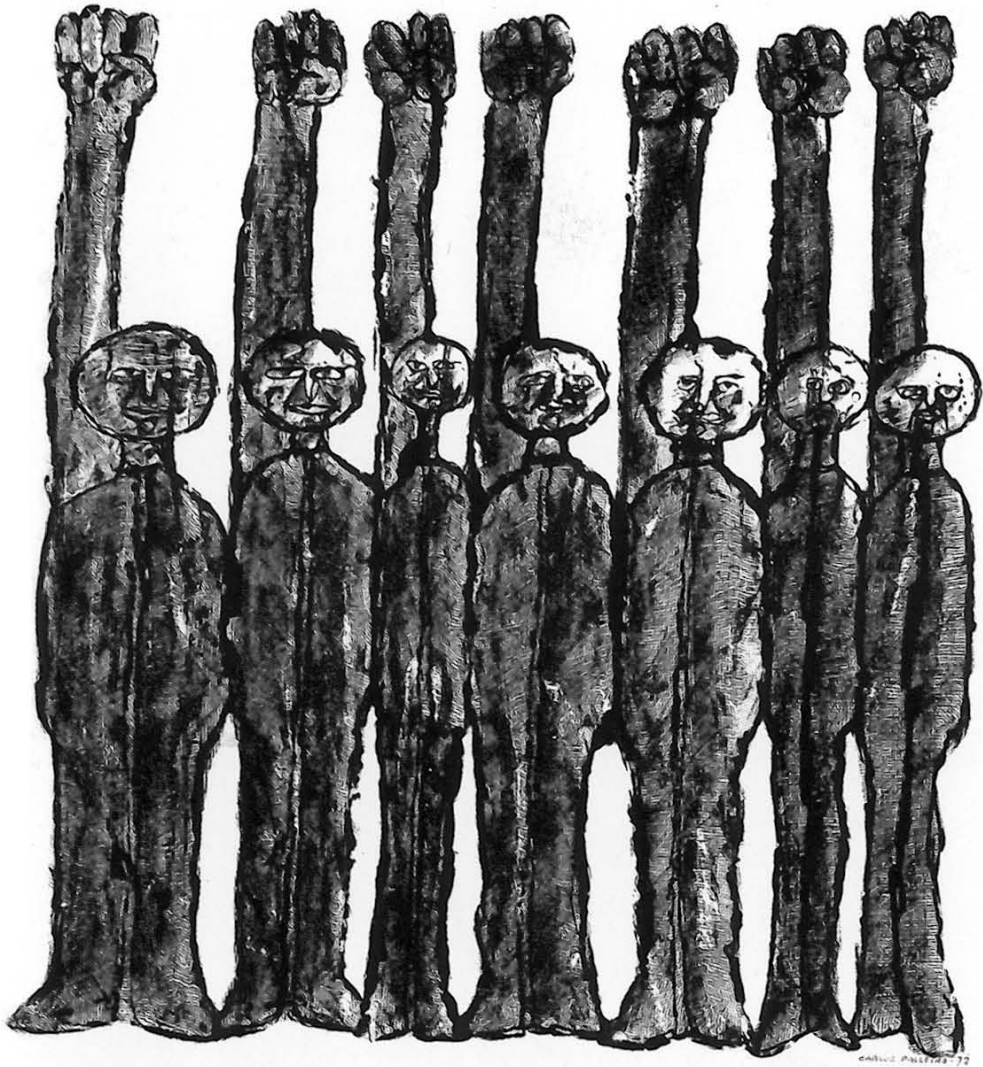


Imagen 24. Dibujo de la uruguaya Teresa Vila de 1972.

importantes, se dará centralidad a los dos campos que abarcaron el trabajo de Carlos Palleiro: el diseño gráfico y el llamado “dibujazo”. El creador perteneció a ambos, su nacimiento en la primera disciplina se dio en Arca editorial, donde realizaba las “tapas⁶⁹” de los libros, después hizo propaganda política y en 1971 fue parte de la campaña realizada para Frente Amplio y para la lista 1001 del FIDEL, donde conoció a Jorge Carrocino y a “Pacho” Ajax Barnes.⁷⁰ El “Pacho” se unió a Hermenegildo Sábat y a Jorge de Arteaga, quien habiendo viajado a Nueva York, se sorprendió de los resultados de una máquina de offset que imprimía directo a placa, así que decidió comprar una imprenta y convertirla

⁶⁹ Cubiertas o portadas de libros o revistas.

⁷⁰ Barnes diseña el sol con el puño y la paloma, representación para las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio de Venecia.



“Homenaje a los mártires comunistas de la seccional 20” de Carlos Palleiro, 1972.

en la Imprenta as⁷¹ con sede en Montevideo. Otros creativos fueron Guillermo Fernández, Carlos Pieri, Nicolás Loureiro, discípulo de Fernand Léger en París y vinculado directamente al Teatro el Galpón, lo que explica las múltiples intervenciones de la imprenta en los carteles de las obras de teatro y Antonio Pezzino, ambos discípulos de Torres García.

En cuanto al dibujo, algo muy especial sucedió con esta asignatura, pues María Luisa Torrens, figura de la crítica de arte uruguaya, llamó a este periodo de ebullición artística “*el dibujazo*”. Cuando incluso jóvenes sin formación artística incursionaron al movimiento, lo que otorgó un carácter más ético y testimonial que estético a las obras (imagen 22), es decir, se priorizó al mensaje sobre el rigor plástico, pues lo que se pretendía era cambiar una realidad.

Las artes se unieron en un clima de rebeldía, “ánimos exaltados, actitudes contestatarias, declaradas hostilidades contra el sistema” (Yuguero, 2009: 3) lo que permitió que se hicieran inclusiones de protestas en la alta cultura con lo llamado *popular*, fenómeno que se desvaneció al pasar los años con la total desublimación del arte. Una voz expresándose al filo de la navaja, silenciada, pero fuerte y desafiante; la voz artística del inconformismo y la sublevación de los años setenta en el Uruguay, de la que Palleiro hizo eco.

Los años sesenta y setenta son para el arte universal el desarrollo de las vanguardias como el pop, el arte op, la nueva figuración, el conceptualismo, etc. que por supuesto influyeron en toda América Latina y en Uruguay se mezclaron con la actividad artística de principios de los cincuenta: el Club de grabado. En estos años, la difusión y promoción del arte encontró resonancia en diversos institutos, asociaciones y galerías, así como en la formación de críticos del mismo. También importantes son los talleres, donde, después del cierre de la Escuela de Bellas Artes en manos de la dictadura, se formaron nuevos

⁷¹ La cual cerró sus puertas en 1997. Por ella pasaron Carlos Pieri, Jorge Casterán, Fernando Álvarez Cozzi, José Prieto, Alvaro Armesto, Washington Algaré, Eduardo Díaz, Frido Leib, entre otros.

creadores que buscaban expresarse plásticamente como forma de lucha social. La trascendencia en lo colectivo de Palleiro en el periodo, es que acompañado de por lo menos cincuenta artistas, pertenecieron al *dibujazo* y mediante esta práctica, las obras correspondientes manifestaron las corrientes intelectuales de la época, la sociedad, la cultura, el lugar y el tiempo en el que fueron inscritas. Por ejemplo los horrores de la tortura y el dolor de las víctimas, fueron características expuestas en la serie sobre la tortura del pintor Anheló Hernández (1922-2010) (imagen 23).

Se trata de un “producto cultural identitario, al que se suman un sentimiento de pertenencia, una historia, una lengua y valores en común” (Yuguero, 2009: 1). El levantamiento artístico al que Carlos Palleiro estaba integrado (imagen 24) ronda el propósito del arte que es conciliar entre el pensar (el hombre contemplativo) y el hacer⁷² (el hombre de acción), es decir, el sujeto y “su experiencia de la realidad con su convicción” (Yuguero, 2009: 4).

Un artista es un intelectual que influye con su hacer y si este mensaje se pretende colectivo, su naturaleza debe ser clara y directa. Los dibujantes uruguayos emplearon tanto figuras de decodificación inmediata, como metáforas para los públicos más especializados; bajo la consigna de resistir, de hablar digna y elegantemente por medio de un lenguaje principalmente visual, que los militares y los dictadores eran incapaces de entender en su belleza y poética; si esta afirmación resulta arriesgada, por lo menos permitieron este tipo de expresiones sin represión ni consecuencias drásticas, al contrario de lo ocurrido con el grupo argentino “Tucumán arde”.⁷³ Lo sucedido en Uruguay fue

⁷² Si pensáramos en la unión del pensar y el hacer en el arte, sin duda llegaríamos a una praxis artístico-política que posibilitara nuevos proyectos sociales y condujera dinámicas emancipadoras capaces de criticar los discursos autoritarios de las instituciones o del Estado.

⁷³ Movimiento artístico de fines de los sesenta que marcó un hito de activismo, rompió con las instituciones tradicionales de legalización del arte y concretó la idea de realizar una obra conjunta, así como trabajar a partir de un problema social real de la provincia de Tucumán: el cierre de los ingenios.

distinto, en el sentido que las acciones fueron menos agresivas y vistosas, pero no menos inteligentes, audaces y eficientes; no hubo la atención y el boom del arte procesual rosarino porque la represión no fue tan férrea, pero la decisión de los artistas uruguayos, característica que sigue vigente en su personalidad como pueblo, fue denunciar de maneras sutiles y a la vez ácidas, el clima de represión dictatorial.

En este accionar de las ideas, el arte se adueña de un poder ético, estético y político, de creación de nuevas formas de relación cultural que critican y permiten denunciar realidades. En la búsqueda de una transformación y activación social, constituyeron los hitos del arte en los setenta, pues el deseo era cambiar al mundo, gestar una atmósfera de insurrección contra la tradición, contra los gobiernos y los mercados. Hagamos presente que uno de los objetivos de la dictadura era acabar con la cultura, la presencia de los artistas exiliados en los escenarios de las Jornadas⁷⁴ alrededor del mundo, era prueba fehaciente de la represión y de la violencia en Uruguay, Carlos Palleiro alude que este evento ayudó a que “nos uniéramos en el objetivo común de golpear a la dictadura uruguaya” (Dutrénit, 2008b: 63). Mario Benedetti dijo en los ochenta que “En Uruguay se vive la mayor represión cultural de Latinoamérica: escritores, actores, músicos, pintores han sido asesinados, encarcelados, desaparecidos o han tenido que huir del país por ser portavoces de los descontentos del pueblo” (Dutrénit, 2008: 88). En este contexto, cualquier proceso de creación artística, constituyó un acto de libertad, ya que los movimientos en el arte de esta época, se formaron con elementos políticos muy concretos y acciones ideológicas radicales, lo que al paso de los años, cedió ciertas formas míticas, que los medios y la memoria colectiva siguieron produciendo.

⁷⁴ Se llevaron a cabo en diversos países, como Panamá e Italia, entre otros.

CAPÍTULO 3.

SUPERFICIES DE SIGNIFICADO

3.1 EL CARTEL

3.1.1 HISTORIA

El cartel tiene amplias fuentes históricas, la primera se ubica en Roma donde las columnas de los monumentos eran adornadas con imágenes realizadas a mano, la ubicación pública de estas figuras, permitió ser observadas por muchos. Uno de los grandes publicistas de la época fue Giovanni Battista Piranesi, quien realizaba grabados de edificios, estatuas y hasta mobiliario en relieve, fijando en el exterior el gusto de la época. Posteriormente, a finales del siglo XIX, la litografía comenzó su desarrollo y, con ello, los medios masivos de comunicación, como el periódico, las revistas o los anuncios impresos, gracias a este auge, hubo un crecimiento en dos sentidos, el cultural y el educativo, pues a través de este canal, el público elevó su nivel de apreciación artística. Los carteles en las calles expresaban el crecimiento económico y social de las grandes ciudades, los fondos planos, las figuras bidimensionales, sin luces ni sombras, sin profundidad, sólo enmarcadas por el filete caligráfico de los artistas, fueron la fórmula para los carteles producidos en Europa y en América. “Los cartelistas de este periodo demostraron la libertad estética y el atrevimiento creativo que acompañó la primera confrontación con la innovación técnica en la producción y reproducción gráfica” (Hollis, 1994: 16). Jules Chéret, quien maduró su estilo a finales de 1880 (Hollis, 1994), influyó técnicamente sobre Henry Toulouse-Lautrec y Pierre Bonnard. Después seguirían grandes cartelistas como Alphonse Mucha o los italianos Leonetto Capiello, Leopoldo Metlicovitz o Marcello Dudovich. Estos dos últimos introdujeron los dibujos tridimensionales en conjunto con los colores planos, lo que causó mucho más contraste.

El desarrollo del cartel debe mucho a la invención de la imprenta estrella de 1833 que multiplicó el tiraje, también a la introducción de la cromolitografía de 1836, que permitió a los artistas pintar sobre las piedras y usar muchos colores, acción que vinculó al artista con el proceso de producción y que, además, le

permitió comenzar a diseñar. En 1920, la cromolitografía, le cede el paso a la reproducción fotográfica estratificada, una de las etapas de mayor florecimiento de este género gráfico, se dio en la década de los años veinte, cuando el cartel de Europa central tuvo enorme trascendencia sobre otros medios, constituyendo una especie de escándalo en las calles, una exposición de pintura para quienes transitaban por las calles. En los años setenta los diseñadores gráficos encontraron en el cartel político un terreno de creación que rompía con las imágenes tradicionales de la propaganda, mientras que en los ochenta, surgió la demanda pública a través de grandes instituciones, que menguaría durante la década posterior por la profunda crisis económica. Desde el estilo primitivo hasta nuestros días, se nota en el cartel una evolución que en todas sus formas intenta mantener viva la diversidad de expresión, la enorme riqueza técnica que ha dado su originalidad a la creación gráfica, el dinamismo y cierta alegría de vivir. El cartel es probablemente la manifestación pública más prominente y más antigua, desde siempre estos han favorecido la asimilación de símbolos. Sin embargo, ¿qué otras variables aparecen al tratar de bordear su definición?

3.1.2 CONCEPCIÓN

El cartel es un pedazo de papel o de cualquier otro material, colocado en un lugar visible, que porta inscripciones de letras y figuras, cuya finalidad es ser visto por todo aquel que marche cerca, característica que lo hace público y heterogéneo. Se ha dicho que es como un grito en la pared, pero también puede ser un espacio silencioso que se manifiesta, que dialoga, que hospeda o invita. En su naturaleza de mensaje visual instantáneo, la estética y el discurso contenidos en él, deben ser claros, para ser notados en un tiempo breve.

El cartel es una tradición, constituye un género propio poseedor de una lógica determinada y de un conjunto de reglas dentro de la imagen fija, no es un catálogo, ni una revista, un logotipo o una ilustración, tal vez lo que más se acerque a él sea un timbre de correo o una postal. En su decodificación es

un objeto conformado por otros, pues emplea símbolos visuales y lingüísticos, imágenes comunes con un significado específico. El diseñador danés Per Arnoldi dice que “cada imagen que tenemos a nuestra disposición es una imagen antigua, cada palabra es una palabra antigua”.⁷⁵ Esta consigna es profunda porque relata que los seres humanos se han conformado en todas sus manifestaciones por imágenes y palabras, por la configuración específica que han dotado al mundo; en este sentido, el objetivo del cartel es decir algo distinto con el uso y la combinación de imágenes y palabras antiguas, pues detrás de todo concepto hay una “imagen concentrada” que es tarea del diseñador obtener.

Existen algunas características que dan a este arte robusto su singularidad, entre ellas está su poder para establecer una relación profunda y personal con la persona que mira. Entre el hombre y el cartel hay una relación franca, accesible, evidente, nuestra consciencia colectiva está tapizada de ellos, pues han transitado desde museos, hasta calles y casas. El cartel divulga lo esencial a los individuos y es una revelación del tiempo en el que fue creado, en tanto que es una muestra de la cultura visual de una comunidad específica. Otra particularidad reside en su fuerza para sintetizar, pues en una sola imagen están imbuidas una multiplicidad de informaciones, pues un cartel puede hablar de una novela, de una pieza de música, de un movimiento social o de un hecho histórico, avisos que se reiteran gracias a la reproducción económica y masiva de este objeto cultural; sintetizar es una compleja operación de abstracción, de pensar algo o alguien en sus partes esenciales y sus contenidos necesarios, es un proceso emotivo e intelectual que el cartel compromete en su creación. Por último es necesario mencionar como otra cualidad del cartel, y la que involucra esta investigación, su naturaleza libre y militante, ya que dentro de la labor profesional del diseñador gráfico, se puede trabajar por encargo o simplemente por decisión personal, situación

⁷⁵ Tomado de la 3ª Bienal Internacional del Cartel en México, 1994. Compilación de los carteles seleccionados.

en la que no hay una remuneración y se trabaja por el compromiso ético y reflexivo hacia alguna causa (incluso en el proceso de postproducción: la impresión, se busca el patrocinio de una organización o de personas afines al motivo del afiche), esta labor no está en venta. Por las razones expuestas, en este tipo de cartel, los sentimientos del diseñador afloran, se vuelven indiscretos, pues el mensaje es demasiado expedito, incluso, la expresividad de una simple línea será mayor en la medida él involucre en el trazo su visión del mundo; las formas gráficas proporcionan pistas sobre la personalidad, la forma de vida y el punto de vista del diseñador.

El cartel, roto o recién pegado, visto desde el pasado o su presente, erige un manifiesto, es un texto abierto, cuyas páginas se comprimen en el resumen de un solo formato; es una postura y un modo de pensar. El cartel tiene una existencia múltiple, ya que sorprende, seduce e incluso agrede, contexto que revela la voluntad del diseñador sobre el desempeño de un papel comprometido socialmente a través de la creación, de ser actores importantes en la vida cultural y pública de una comunidad.

Que Carlos Palleiro haya elegido al cartel como medio de expresión no es una casualidad, pues en Uruguay, donde también nació como diseñador, tenía un compromiso militante en el PC, había una necesidad de comunicar ideas, además de papel y lápices. El ideario social que sostuvo en Montevideo, se extendió en México hacia otras causas, como la educación, el impulso a la cultura o los valores sociales. Pugnas que pudieron ser vistas por todos, pues el cartel es originario de la calle, lugar que lo instituye como un mensaje democrático, donde su existencia está subordinada a un orden público y se convierte, por lo mismo, en una postura social, política y ética. Al igual que un libro, un cartel es resultado de un análisis contundente, de una exploración exhaustiva de los conceptos; hace alarde de su elocuencia discursiva, sin la necesidad de contextos extravagantes, pues al igual que un buen libro, un buen cartel puede ser “leído”, en su más amplio sentido de comunicación y de traducción, debe poseer la suficiente energía para hablarle al *otro* y ser entendido en cualquier parte de la tierra.

El cartel, aunque del mismo tamaño que una pintura de caballete, no precisa de marcos que lo resalten, pues instauro su presencia en una puerta o en un muro cualquiera, compone en sí mismo una ventana. Detenta cualidades de historiador al documentar testimonios y hechos, pertenecientes a un momento en la historia de la humanidad, estos signos son narrados en el cartel y encierran un proceso de lectura; al ser intérprete el diseñador, se convierte en un narrador que propone el tono de las diferentes lecturas. La labor del diseñador de carteles está estrechamente relacionada con las palabras y su habilidad para expresar su contenido porque recordemos que la relación entre la sociedad y el ser humano comienza con el cómo se nombran las cosas y por lo tanto, la manera en la que se observan individual y colectivamente; de esta premisa se desprende la idea de que para poder comunicarse con la sociedad, uno primero debe observarse a sí mismo.

Este mensajero, además de proveer de una experiencia estética (visual) y discursiva (propagandística), crea una experiencia de memoria, pues incluso las personas que no están involucradas con el tema o que no acuden al evento que el cartel publica, perciben una impresión única y original del hecho por medio del cartel, esto crea memoria pública, tanto de los que asisten, como de los que no. Otra dimensión del cartel es que en él se han asimilado y divulgado las mayores revoluciones artísticas del último siglo, las vanguardias pudieron haberse quedado sólo como experiencias intelectuales excluyentes, sin embargo, todo ese patrimonio se volcó, transfigurado, en uno de los lenguajes artísticos y autónomos de más amplia difusión en el mundo de hoy.

3.1.3 OBJETO CULTURAL

Desde tiempos inmemoriales, el humano ha tenido la necesidad de crear objetos que faciliten su trabajo y su vida cotidiana, esto es que primero fueron pensados y concebidos para después ser creados. Podríamos acotar al objeto en dos acepciones; el objeto como símbolo y el objeto como función. En esta

última, han sido notables las mejoras que la forma de vida del individuo ha tenido a lo largo de la historia y además se ha asegurado la transferencia de los oficios de una generación a otra. En este tenor, la Revolución industrial, implicó que la máquina suplantaría el ritmo de producción del hombre, pues al crear moldes de los objetos, estos serían reproducidos con mucha mayor velocidad, procesos que también incidieron en el cambio de la forma y los materiales de los mismos. Si sólo nos avocáramos a la última, el objeto, en palabras de Jean Baudrillard, “tendría la libertad de funcionar y el hombre, recíprocamente, sólo estaría liberado como utilizador del mismo”, lo que implica, una relación corta y árida. La función del objeto es “personificar las relaciones humanas, poblar el espacio y poseer un alma” (Baudrillard, 1999). Así que, resaltemos la función simbólica, donde se pueden afirmar dos situaciones: el valor afectivo del objeto y su relación ambivalente con el sujeto. A pesar de que muchos son creados a partir del anonimato de la fabricación industrial, siempre existe la posibilidad de rebasar su función y aprehenderlos, convertirlos en “elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos” (Baudrillard, 1999: 71). El sujeto posee a los objetos y en una totalización abstracta se los come, es decir, es un antropófago, en la medida que su aprehensión es por completo subjetiva y la colección se encuentra siempre en referencia al control del sujeto sobre la naturaleza y sobre el tiempo. “Los objetos son... otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste, sino un recinto mental” (Baudrillard, 1999: 97).

Los objetos son hechos de manera artificial, no natural y esto los sitúa dentro de la creación humana, es decir en la producción cultural. Al ser fabricados dentro de una cultura, los objetos son susceptibles de portar las ideas o interrogantes que conllevaron su invención y los significados culturales que refieren a cierto grupo social y que cobran sentido dentro de alguna tradición o pensamiento, es decir que crean inteligibilidad con *otro*. En este sentido, el objeto es un signo y pertenece a su mundo, pues “lo que se transluce a través de él es una naturaleza continuamente dominada, elaborada, abstracta... una

naturaleza sistematizada” (Baudrillard, 1999: 72). El objeto es un documento concerniente a una cultura, y a través de él, se leen pistas de las dinámicas sociales en las que está imbuido, desde su concepción y uso, hasta su paso por el tiempo gracias a la conservación por tradición o herencia. Así pues, se ha rebasado al objeto en su utilización y se ha aludido a él como un signo compuesto por significante y por significado, lo que apunta a una forma material y a una idea. Como documento capaz de ser leído, el objeto cambia su dimensión y crece hasta convertirse en un objeto cultural, pues en la definición de Bolívar Echeverría, referida en el primer capítulo, “es una de las formas de ser del ser social”, pues el sujeto también “es” a través de su producción y apropiación.

3.2 EL CARTEL COMO OBJETO TRANSCULTURAL

Como es lógico, el objeto cultural adquiere las características que su creador le imprime y señala las propias de la cultura donde se crea. Las fases que Carlos Palleiro vivió en su ruta de Uruguay a México, descritas en el primer capítulo desde palabras de Fernando Ortiz y en el segundo capítulo desde Ángel Rama, fueron abasteciendo su cartel de ciertas condiciones, pues en ellos se declara el flujo cultural recíproco, los lugares de encuentro y la sobreposición de elementos y discusiones. Es posible que esta etapa fuera confusa, pues el diseñador como selector de las experiencias y de las imágenes que conocía, al estar frente a otras desconocidas en las cuales tenía que reconocerse, necesariamente tuvo que salir de su zona de confort, para trasladarse a una, si no nueva, por lo menos distinta, pues lo transcultural en tanto proceso, se caracteriza por su curso interactivo permanente.

La marcha transcultural se gesta en dos ámbitos: el físico o territorial y el interno que afecta la identidad y la memoria del que parte, donde la frontera representa el puente que hace cruzar. La transculturación es la multiplicación de flujos e intercambios, el contacto, el conocimiento, la cooperación; si este proceso representa una transición y una forma cooperativa de interacción

cultural, el objeto transcultural es aquel transferido hacia otro patrimonio, hace la integración de dos universos. Palleiro creó carteles que son objetos transculturales porque el exilio le permitió vivir una dinámica, que fungió como nexo entre culturas. Así, la transculturación “no es cortar el árbol, sino dejar al árbol crecer, unido a, y desde otro tronco, ya que el corte es la única nueva manera, en que el árbol podrá extender sus ramas”.⁷⁶

La mencionada *ruta de la paloma* de Carlos Palleiro, es una ruta de frontera que establece al cartel como un objeto transculturado y transculturador, tan adentrado en el entorno, que se le acepta como parte indispensable de la convivencia. La transculturación aplicada al cartel trata de una pertenencia multicultural, pues existe en ella un reconocimiento mutuo entre Uruguay y México, donde se desvanece el uno mismo y los *otros*. Por tanto, el cartel es un documento histórico, que muestra, tal como lo hace un archivo, en una simbiosis de palabras e imágenes, las pruebas irrefutables de los procesos políticos y sociales; se puede regresar siempre a él, con la seguridad de que permanecerá idéntico y podrá componer un testimonio.

3.3 EL CARTEL COMO ZONA DE CONTACTO

Se ha tratado de definir lo que es un cartel desde su naturaleza aguda y sin pretensiones, los tipos de experiencia que genera y sus características más sobresalientes atribuidas a su linaje histórico. Partiendo de estos horizontes, podríamos asegurar que el cartel es un espacio social, pues su objetivo es ser un sitio de reconocimiento, de diálogo que al implicar por lo menos a dos actores, aquel que diseña y aquel que “lee”, compromete un lugar donde dos experiencias culturales se descubren o se intervienen. A través de esta idea, podemos inferir que el cartel es una zona de contacto, donde se proyecta el choque transcultural de Carlos

⁷⁶ Extraído de la conferencia de Luba Lukova en la 11ª Bienal del Cartel, 2 de noviembre de 2010.

Palleiro, quien ante la insuficiencia de tener un foro público donde expresarse y sobre todo donde hablar de lo que sucedía en Uruguay, creó un espacio de denuncia que pudiera leerse constantemente en los muros de la ciudad gracias a su reproducción masiva. En el primer capítulo se abordó la idea de que la traducción es un trabajo intelectual y político, resultado de la necesidad de decir algo y que Palleiro ha realizado un amplio trabajo como traductor porque creó inteligibilidad para otros sobre ciertos fenómenos.

Las zonas de contacto proliferan en su mayoría en las zonas de frontera, porque precisamente es en estos lugares donde se dan los enfrentamientos y encuentros culturales más claros, en la migración y en el exilio, donde las fronteras se levantan y se llevan consigo, convirtiendo a la zona de contacto en el lugar depositario del viajante.

3.4 LA CAPACIDAD DE MIRAR

La creación posibilita al artista, al diseñador o al productor de imágenes, la invención de nuevos mundos, la construcción de nuevas posibilidades de organizar y pensar. El punto nodular de la creación no es el producto, creencia habitual del hombre occidental fincada desde el Renacimiento⁷⁷ en los siglos xv y xvi, sino el proceso, que en sus fases sucesivas, detona pensamientos en el individuo que le hacen comprender y aceptar, de mejor manera, su entorno y su naturaleza. En occidente, como dice Baudelaire, “los artistas han sido admirados porque son capaces de ‘dominar su naturaleza’, sus facultades no lógicas: la imaginación, la emotividad, la sensualidad, y utilizarlas en función de un trabajo metódico y racional” (Sánchez, 2010: 23); este trabajo que es una mezcla entre lo emocional y lo racional, permite al artista imbuirse por completo en el estudio de su objeto. Según el filósofo inglés Herbert Read,

⁷⁷ En este periodo comenzó a disociarse la actividad artística de la científica, pues se privilegió a la última como la forma para indagar y comprobar el mundo por antonomasia.

de todos los sistemas simbólicos de exploración que posee el hombre: ciencia, filosofía, religión, magia y arte, este último es el más importante, puesto que históricamente fue el primero en aparecer y a partir de él surgieron los demás. La suficiencia de pensar en imágenes y poder crearlas hizo que la conciencia explotara en varias direcciones, la capacidad de “dar imagen” a un fenómeno, de imaginar una historia, de dar cuerpo a un recuerdo, o la identificación evolutiva del alimento o los peligros, hizo que en su desarrollo, el hombre primitivo orientara su actividad en torno a la visión; además, le ayudó a abstraer la magia y el mito, pues sus vestigios han sido, en su mayoría, registros visuales: como pinturas, objetos o tallas.

3.4.1 EL CONCEPTO DE JUEGO EN LA MIRADA

Para dar explicación a este apartado se hablará desde los postulados de Hans-Georg Gadamer. A pesar de que comúnmente sus juicios se han asociado con la búsqueda de la verdad y su hermenéutica, no se muestra la relación que esta disciplina guarda con la estética. Para formar una identidad hermenéutica, se deben aplicar a la estética, categorías como la comprensión, la interpretación o la fusión de horizontes, así como el concepto de juego como representación, que es la naturaleza del ser, de la obra de arte y por tanto el camino y el modo de andar de la creación.

Recordemos que Gadamer hizo una crítica a Kant por el énfasis subjetivo que éste dio a la relación sujeto-obra de arte, pues pensaba que la experiencia estética se concentraba absolutamente en el sujeto, y que este sólo proyectaba a la obra determinadas cualidades que habitaban en él mismo. Mientras que Gadamer tiene una respuesta que se contraponen a este discurso: la idea de que la verdad debe ser capaz de abarcar experiencias más fenoménicas y menos nouménicas, como las experiencias del ser y del arte, pues lo que “permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta (como sucede con Kant) sino la obra de arte misma” (González, 2005: 29).

En las experiencias del ser, está el juego, que es el estado natural de la obra de arte. Y como en el concepto anterior, Gadamer fija la importancia en la acción que desempeña la obra, no en el papel del actor, puesto que el juego se puede definir autónomamente del comportamiento del jugador, no es más que un vehículo para que en la creación, el juego acceda a su re-presentación. Gadamer refuerza este planteamiento acotándolo como “la pura realización del movimiento... el juego de luces, el juego de las olas, etc.” (González, 2005: 33). Éste tiene la característica del movimiento, de la repetición, lo que infiere que se realiza sin afán y sin voluntad, González Valerio afirma que “el sujeto es jugado en el juego”.

Si pensamos el juego como un movimiento sin intención, podríamos aplicarlo a la dinámica social, que es escenario de inacabables oscilaciones: de ideas, el migratorio, el cultural, el social, el monetario, etc. Es en el juego donde el hombre ha desarrollado su mirada lúdica y de creación, dando paso a la generación del mito y del culto, cuyo inicio fue una expresión de libertad, aunque deviniera en un instrumento de control y supresión.

Como fenómeno cultural y social, en el juego uno toma *el papel de*, adopta un rol que pretende no sea descubierto, cambia su mirada y la subsume a la presencia que lo ha tomado, es decir se entrega por completo a la representación, nada dentro del movimiento del juego. Por lo tanto el juego es competente para fundar y concebir espacios insólitos (al igual que el orden del espacio sagrado) a esta facultad Gadamer la considera con un estatus ontológico superior al de la realidad. Ahora bien, con respecto a la naturaleza de la creación ésta es el resultado del juego entre los factores intelectuales-conceptuales y los factores emocionales-sensoriales, que aunque, indisolubles e inseparables dentro del sujeto, actúan conjuntamente.

A pesar de esto, no hay juego sin espectador, el juego consiste en ser la re-presentación de una “totalidad de sentido para los espectadores” (González, 2005: 47), ya que es a través de su interpretación, reconfiguración y lectura que el juego se completa y se cumple. Será el espectador, el que ocupe el lugar del jugador, ya que él es intérprete de lo que ahí se muestra.

3.4.2 LA OBRA COMO JUEGO

¿Cómo se transforma el juego en juego del arte? Hasta este punto, se ha hablado del juego como auto-re-presentación, pero no se ha abordado su papel en el arte, donde “alcanza su perfección y su idealidad, se erige como “obra”, como *ergon*, como algo formado, conformado y ya no sólo como el puro movimiento de vaivén” (González, 2005: 51).

Lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero, es decir, el resultado de la transformación de algo que al convertirse en una cosa distinta adquiere su sentido, emerge en lo que es. La obra de arte lleva en sí su propio sentido y se puede inferir que el tipo de arte que interesa a Gadamer, no es aquel donde se exalta la individualidad del artista, sino el que logra formar algo común, en el sentido de compartir, no de hacer igual.

Al tener la obra su propio sentido, se presenta como una conformación cerrada en sí misma, que se determina y se valida sola, pues posee un mundo de sentido cerrado, frente a la realidad que tiene posibilidades abiertas y cerradas. De acuerdo con Gadamer, el mundo del juego no permite ninguna comparación con el supuesto mundo real, pues lleva en sí su propia verdad. Esto quiere decir, que la obra no puede ser una imitación o una comparación, sino una estructura independiente. Esta afirmación es ratificada por Hegel, quien en su estética, afirma la supremacía del arte frente a la realidad, en la medida que el arte es la “manifestación del espíritu” y como tal, posee más valía la belleza artística que la natural, ya que lo presente en la primera es la mirada y la creación humana. Por ejemplo, la actitud para abordar un retrato, no es que el rostro sea una copia del real, sino que lo que se representa en el cuadro, está emergiendo en su verdadero ser. “La alegría del reconocimiento”, a la que Aristóteles refiere, “consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido” (González, 2005: 65). Esta descripción, sugiere que el arte propone un cambio de mirada, hace ver las cosas bajo una luz distinta, sea un acercamiento, una variación de color o una textura, simplemente las coloca bajo otras circunstancias, resignificándolas. El

arte “es un lugar de mostración” (González, 2005: 65), “el mostrar es silencioso, el demostrar es verborreico; mostrar es visual, demostrar es discursivo, mostrar es primitivo, demostrar es civilizado” (Zamora, 2000).

Lo que importa en la imagen es lo que se muestra en ella, que según la ontología de la imagen, tiene un ser y un mérito propio que consiste en ser re-presentación. Lo re-presentado en la imagen no es una copia, simplemente lo que aparece ahí se exhibe de otra manera. “La obra de arte afirma su primacía ontológica debido a que en ella y a través de ella el ser aparece” (González, 2005: 72), lo que es importante destacar de la cita es que la obra de arte pertenece a un mundo, y al alzarse como re-presentación es cada vez, de un modo distinto; en cada ocasión es recreada de manera diferente por el espectador. La obra de arte necesita de alguien que se dilate frente a ella, que la transite y que la haga hablar. Las obras son re-presentaciones para los sujetos, es su papel recordar el mundo, hacernos volver; requieren ser leídas y ser recorridas hasta que después de darles vuelta, se logre erigir el objeto estético. Por supuesto éste tiene una categoría mayor que la de simple objeto, no es algo a lo que se haga frente, pues, “la música no es la partitura, escrita, sino su re-presentación, en la literatura, no hay texto sin lectura” (González, 2005: 79), y tanto la representación como la lectura existen gracias a dos actores: el intérprete y el receptor, mismos que establecen un diálogo y dotan de sentido a aquello que se comunican. Este hacer comunicativo es defendido por Gadamer como paradigma de la hermenéutica.

La obra permanece en el tiempo como la misma, pero en esa permanencia hay muchas transformaciones en la mirada, tantas como espectadores, este carácter de cambio continuo es a lo que Gadamer llama “identidad hermenéutica” (González, 2005: 82). Como cada representación supone una dialéctica, la obra se caracteriza por la multiplicidad de voces que entran y salen y que son las que constituyen su sentido, ésta es la relación estética-hermenéutica. Para aclarar más esta idea, hay que enfatizar dos puntos: el papel que juega el espectador como constructor de sentido y el de la obra en tanto totalidad del mismo. La implicación de muchos sentidos constituye a la obra como siempre

otra, siempre variable dependiendo de la fabricación del receptor, pues es éste quien se encarga todas las veces de interpretarla, aunque sea sólo como parte del movimiento artístico del que proviene.

A diferencia de la hipersubjetivización de Kant, lo que hay en el centro de la estética gadameriana, es la obra misma entendida como alteración del mundo real y como mediación entre ella y la interpretación dada por el destinatario. Falta mencionar cuál es la relación del ser con la obra de arte, partiendo de que las reflexiones de Gadamer rondan sobre el tema, la respuesta es que “la presencia específica de la obra es un acceso-a-la-re-presentación del ser” (González, 2005: 85), en palabras de la investigadora, “una ontología hermenéutica pensada en función de la pregunta por el ser”.

3.5 MEMORIA VISUAL LATINOAMERICANA

3.5.1 CONTEXTO MUNDIAL EN LOS SESENTA Y SETENTA

En este apartado se hará un breve relato del contexto y las condiciones que vivían el mundo y la cultura, con el objetivo de esbozar cuál fue el panorama en el que Carlos Palleiro se exilió.

Después de una recuperación económica a partir de la segunda guerra mundial, la situación de la economía global se desplomó manifestándose en pérdidas de empleos, crecimiento de la brecha entre los pobres y los ricos debido a políticas favoritistas, aumento de la inflación y endeudamiento de los países tercermundistas. El control económico por parte de los más favorecidos se manifestó contra continentes como Asia, África y América Latina,⁷⁸ mientras los bloques de la guerra fría de Estados Unidos y la Unión Soviética flexibilizaban sus políticas armamentistas y combatían con brutalidad los

⁷⁸ Donde el Fondo Monetario Internacional se encargó de entregar dinero a los múltiples gobiernos de dictadura y de aplicar políticas restrictivas y tendenciosas que dejaban a los gobiernos de la zona atados de manos, además de que contribuían a agrandar la brecha entre los más acaudalados y los más desamparados.

movimientos populares que se desataron a partir de la crisis petrolera originada por los países árabes. En África se ejercieron nuevas formas de colonización por simpatizantes de grupos europeos, aún después de las independencias de Angola, Mozambique, Sudán, etc., que generaron guerras civiles y enfrentamientos armados que buscaban el poder. En otras regiones azotadas por el fascismo, se vivieron graves efectos post dictadura como en Tailandia, Irán, Portugal, España y Grecia.

Un caso paradigmático de la época fue el ocurrido durante la Guerra de Vietnam, en 1970 bajo la batuta de Richard Nixon, cuando Estados Unidos invadió Camboya con la premisa de frenar el avance de las fuerzas del Vietcong y en una estrategia imperial exterminó a los líderes de los partidos comunistas y dejó aproximadamente 800,000 bajas por bombardeos. Cinco años después las tropas abandonaron el lugar y a pesar de que la victoria fue del Vietcong, los saldos de guerra fueron dramáticos: la región quedó destruida y hubo un gran número de muertes. En Inglaterra Margaret Thatcher se ganó el apodo soviético de la dama de hierro por su autoritarismo, creó políticas que operaron en contra de la clase obrera inglesa al coartar los presupuestos del gasto social, actuar en oposición de los sindicatos, el comunismo y su vecino Irlanda y abrir las fronteras siguiendo el modelo de Reagan de los ochenta, para que los grandes capitales entraran y salieran libremente de Reino Unido.

La gran crisis petrolera inicia en octubre de 1973, cuando los países árabes decidieron parar la venta de petróleo a Estados Unidos y su aliados, por el apoyo que brindaron a Israel en la guerra de Yom Kippur y el energético triplicó su valor en el mercado causando una crisis económica mundial. A fines de los setenta México comenzó la explotación exhaustiva de los yacimientos del energético, lo que generó una aparente bonanza de la nación, sin embargo en 1976 la inflación aumentó, así como el desempleo, la deuda externa y la fuga de capitales. Ante estas condiciones, el ambiente de rebeldía se fundamentalizó, la protesta se incrementó embanderada por las peticiones sociales de derechos humanos y laborales; los obreros en todo el mundo criticaron su severo horario laboral, los

bajos salarios y funcionaron corporativamente a través de sus sindicatos. Las movilizaciones campesinas en el país fueron un tema importante, al final de la década reaparecen formados en el Movimiento Nacional de los 400 pueblos, antecedente del zapatismo, en el mismo periodo, las mujeres pugnaron por su derecho a elegir sobre su cuerpo, es decir por obtener educación sexual, controlar la natalidad, decidir cuándo embarazarse y tener la posibilidad de abortar libre y gratuitamente, el FNALIDM (Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de las Mujeres) se convierte en vocero de estas ideas.

También se desarrollaron singulares grupos guerrilleros⁷⁹ como la ACNR (Asociación Cívica Nacional Revolucionaria), el PDLP (Partido de los Pobres), las FARP (Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo) o la liga 23 de septiembre, las dos primeras lideradas por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas respectivamente, ambos maestros de zonas rurales del Estado de Guerrero. De igual modo, los grupos izquierdistas buscaron asociarse en partidos políticos para tener representación legal ante el congreso, como el Partido Mexicano de Trabajadores. En el caso del Partido Comunista Mexicano, en el 1976 exigió el registro legal para participar en las elecciones presidenciales con Valentín Campa, dirigente obrero. La lucha por la democratización sindical y su consolidación en organizaciones nacionales se hizo presente y miles de manifestantes tomaron las calles de la ciudad para expresarse en contra de los gremios, especialmente el sindicato de los electricistas que fue combatido con violencia por el gobierno y las fuerzas policiales; Rafael Galván en 1976, peleó por esta democracia sindical y creó “Tendencia democrática”; tras la huelga eléctrica nacional, en la cual la policía impidió el corte de energía, el líder sindical realizó un plantón frente la presidencia acompañado de cientos de trabajadores que se unieron en un gesto solidario, acción que fue contrarrestada ferozmente.

⁷⁹ La Revolución cubana también sentó precedentes para ejecutar acciones de expropiación revolucionaria, que consistieron en el secuestro de políticos y líderes industriales a cambio de demandas como la liberación de presos políticos.

Para cerrar este apartado se puede decir que desde los sesenta, una serie de movimientos intelectuales, artísticos y de protesta se manifiestan por la combinación de contradicciones sociales generadas en el desarrollo de la posguerra. Como si las tensiones de la guerra fría hubieran generado una mentalidad crítica que reclamara los derechos civiles de toda índole, en especial los violentados durante la guerra de Vietnam. Así que la década de los sesenta, alumbró el nacimiento de nuevas generaciones y formas de hacer política, mismas que se verán reflejadas en el binomio gobierno dictatorial y resistencia del cono sur.

3.5.2 EL DISEÑO GRÁFICO EN LOS SESENTA Y SETENTA

Si algo caracterizó el arte de los años sesenta y setenta (vanguardias pop, op art, nueva figuración, conceptualismo, etc.) fue la pregunta por el ser, la obra como denuncia y como formación política de un frente común de la población; el papel de los artistas era cuestionar las prácticas que engalanaban lo subjetivo y que ponían su atención en las necesidades autónomas del creador, por tanto, se llegó “a una politización expresa de buena parte del mundo artístico” (Butin, 2009: 50). De algún modo, esta década se apropió de las utopías de inicios del siglo xx y los temas contra los que el arte se revelaba eran el capitalismo, la autoridad o el imperialismo. Manifestaciones en todo el mundo durante los sesenta se unieron a esta voz. Marcuse en 1969 definió que los artistas consideraban su trabajo como “arquitectura de una sociedad libre” (Butin, 2009).⁸⁰

En un contexto visual que incluía collage, fotoperiodismo y objetos reproducidos de manera masiva,⁸¹ creadores como Renato Gattuso o Hans Haacke, cuestionaron el papel del arte en el proceso revolucionario y el de la institución

⁸⁰ Retoma el concepto constructivo de y en la sociedad, aportados por la Bauhaus a inicios del siglo xx.

⁸¹ Esta idea fue tomada de Walter Benjamin en su escrito de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que abogaba por el uso del arte en la constitución de la lucha de clases.

legitimadora, así como su falso estatus autónomo carente de intereses mercantiles. El libre mercado también influyó al diseño gráfico y éste resolvía problemas de comunicación referentes al buen gusto, pero sobre todo, a lo tecnológico y a su influencia en los medios y en la sociedad.⁸² La fotografía fue la innovación del momento y los diseñadores tuvieron mucha más libertad en el manejo tipográfico, impedido anteriormente por la formación en la imprenta y por la figura del impresor como editor. Las computadoras hacían el trabajo más rápido y permitían almacenar y organizar información, aunque los diseñadores continuaban bocetando en papel. La reacción contra la guerra de Vietnam fue muy significativa, en todo el mundo hubo protestas sociales, tipificadas por 1968 en México, el Mayo Parisino del mismo año, el asesinato de Martin Luther King, todo dramatizado por la Revolución Cubana, la cultura de masas y la música pop acompañada de sus drogas alucinógenas. El modo de producción del cartel en esta década fue en su mayoría serigrafía, pues abarataba los costos y aunque no era un modo de impresión tan rápido como el offset, se podía hacer a la velocidad que dictara el trabajo de los impresores. Así que el diseño fue consecuente con esta sencillez y se dio un armonioso juego entre tipografía e imagen: los eslóganes fueron muy socorridos, casi siempre hechos a mano con pincel. Los carteles fueron motivo de la lucha de los estudiantes, de los feministas y de los activistas, fue la primera vez que se diseñaba sin fines comerciales. El uso de la computadora, permitió hacer composiciones complejas, manipulaciones en tamaños y formas, que nada tenían que ver con posicionar objetos en la retícula horizontal y vertical. En esta década, el diseño explota en diferentes países como en Inglaterra con *time out*, Países Bajos y la influencia de *fluxus*, Francia con su

⁸² La amplia cultura mediática, productora de realidades, manipuladora y hermanada con el poder político, fue una de las causas del despegue informático, aunque la primer computadora tenía tres décadas de haber aparecido y aún se encontraba lejos de ser un bien para la mayoría de la población, nadie imaginaría que se incorporaría rápidamente a la vida de la clase media en la década posterior, como su símil en los sesenta: la televisión.

alta efervescencia cultural, Suiza e Italia, Alemania y Japón con su producción olímpica, Estados Unidos, entre otros.

3.5.3 DISEÑO EN LATINOAMÉRICA

En Latinoamérica, el diseño gráfico tuvo un tinte mucho más social que en el resto del globo, vinculado a demandas de expresión a las que el sujeto que diseñaba pertenecía. Ser diseñador equivalía a ser un activista, se salía a la calle con adhesivo y una brocha, para pegar en los muros las consignas contra el poder hegemónico, contra las prácticas no éticas, contra las malas conciencias; el diseño de los sesenta y los setenta en Latinoamérica fue un reflejo de la sociedad y de la cultura popular. A mediados del siglo xx se desarrolla en la región esta profesión caprichosa, pendiente de los cambios económicos y sociales, del dinero disponible para imprimir los tirajes, del sistema político en el poder, de la organización social, etc. El diseño también se vertió y se desarrolló en actividades culturales, fue su papel darles cuerpo, hacerlas sonar, mostrar la cultura en un abrazo incluyente, sintético y poderoso, cercano y moderno. En su introducción para el libro de *Latin American Graphic Design*,⁸³ Xavier Bermúdez habla del diseño gráfico como “la fuerza del espíritu convertido en imágenes, colores y alfabetos aprendidos... Diseños que saben a colores, huelen a letras de tierra fértil y se observan con el corazón” (Taborda, 2008: 9). Esta subjetivización desbordada de los latinoamericanos en el arte se ha visto arreciada en el mestizaje, en los tiempos de las devaluaciones, de las dictaduras, del silencio del exilio, momentos en que el diseñador, más que ser el embellecedor de una idea, se propone como el formador de un discurso que se quedará en la memoria de la gente. Recordemos el cartel diseñado por Eladio Rivadulla,

⁸³ Esta obra reúne a 188 diseñadores o despachos de diseño de los 20 países que conforman Latinoamérica. Algunos muertos, viejos consagrados o jóvenes promesas, que marcan o marcaron con su hacer los trazos y colores de la región.

la noche anterior a la toma de poder en Cuba en el año 1959, el triunfo de Castro se esparciría la mañana siguiente por toda la isla, en una imagen emblemática y certera.

Como Latinoamérica no es una definición geopolítica, sino cultural, existen concordancias y diferencias entre las regiones, en los modos de pensar y dar solución a los conflictos, que a veces imponen barreras y nos separan, debido a prejuicios, falta de comunicación, diferencias en organización o distancias geográficas, no fue la excepción el desarrollo del Diseño Gráfico en los 20 países latinoamericanos. Como historia común, el diseño gráfico como profesión, comenzó con el desarrollo de lo que necesitaba ser diseñado: el texto; la emisión de los escritos, su circulación y censura, estuvieron a cargo de las coronas que se instauraron en algunos países; eran ellos los encargados de mantener el poder gracias a las cercas impuestas para el libre pensamiento. Con la invención de la imprenta, la industria gráfica precisó cada vez más de ilustradores que “dieran luz” a los viajes de expedición, a las representaciones religiosas, a los avisos, etc. y de formadores que acomodaran las galeras de los textos. A partir de las paulatinas independencias de los países, el pulso social, económico y cultural fue dictado por la democracia, no por la realeza; poco a poco la industria gráfica se desarrolló en Latinoamérica con la impresión de periódicos, rótulos y etiquetas. El primer periódico fundado en la zona fue *El Diario de Pernambuco*, distribuido al noroeste de Brasil en el año de 1825. Con la impresión del dinero, las casas de moneda necesitaron del trabajo de artistas grabadores, xilógrafos y maestros litógrafos, que dieran evolución a la actividad, todos estos son considerados precursores de los diseñadores.

Con la vasta influencia cultural europea, los viajes al extranjero trajeron consigo vientos nuevos que afianzaron la profesión del Diseño en el siglo xx, países con beneficios notorios fueron México, Venezuela, Colombia, Argentina, Chile y Brasil. Comenzaron a aparecer escuelas especializadas y departamentos de Diseño en las Universidades, se formaron asociaciones profesionales y se

realizaron eventos masivos como muestras internacionales, bienales, etc. que aseguraron la actividad.

En el caso de México, la tradición del arte y el diseño es milenaria. La estética y la belleza desarrollada por nuestros antepasados forman parte de nuestra identidad y tradición cultural, en ese sentido, la identificación con estos símbolos fue natural aunque contradictoria, comparada con la de otros países en Latinoamérica. A principios de los setenta la Universidad Iberoamericana y la UNAM,⁸⁴ ofrecieron la carrera de Diseño industrial, lo que conflujo en la primera generación de diseñadores del país. Por el lado del arte hubo grandes aportes como los estudios experimentales de Vicente Rojo⁸⁵ de 1954 en la Imprenta Madero,⁸⁶ cuando Tomás Espresate estaba al mando, en este periodo da comienzo su etapa como diseñador. El autor es uno de los grandes precursores del Diseño Gráfico en México, discípulo del pintor y tipógrafo Miguel Prieto, Vicente forma junto con Miguel Salas Anzures, la revista *Artes de México* para posteriormente colaborar con Fernando Benítez, director del suplemento *México en la Cultura* del periódico Novedades. Además de su amplísima trayectoria, Rojo formó a diseñadores profesionales como Rafael López Castro, Germán Montalvo, Bernardo Recamier, Peggy Espinoza, Azul Morris, Pablo Rulfo o Luis Almeida. Es de destacar, que cuando Carlos Palleiro llegó

⁸⁴ La construcción de Ciudad Universitaria en la década de los cuarenta —resultado del trabajo de arquitectos como Mario Pani o Enrique del Moral, y artistas como Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros— fue un emblema de diseño y modernidad.

⁸⁵ Nacido en Barcelona, pero nacionalizado mexicano, Rojo llega a México en 1949, a petición de su padre, que era refugiado político de la Guerra Civil Española. Más tarde inició sus estudios en la Escuela de Pintura La Esmeralda, con Agustín Lazo y Raul Anguiano, así como en la Academia particular de Antonio Souto. Es integrante de la generación de la Ruptura en México, que incluye destacados artistas mexicanos como Alberto Gironella, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Roger von Gunten, Francisco Toledo, entre otros. Diseña en colaboración a las letras de poetas como Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José Miguel Ullán, Álvaro Mutis, Fernando del Paso, etcétera.

⁸⁶ Aquí se imprimía mucho del trabajo editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como las revistas Diálogos, Plural, Nexos y Vuelta.

a México, los conoce y frecuente, así se formó y creció en el país (aunado al capital diseñístico forjado en Uruguay) a partir de finales de los sesenta con la producción de alto nivel en el mercado editorial, en casas editoras como Arca, Alfa y Banda Oriental.

En el caso del diseño en Cuba, sucedieron cosas extraordinarias, la isla fue un terreno fértil para que el cartel se desarrollara desde la Revolución Castrista de los sesenta. Como en todo nuevo gobierno, la propaganda se hizo necesaria y fue encargada a los grandes talleres de impresión, mientras que los pequeños locales de serigrafía, fueron destinados a la promoción cultural que tenía asegurado su tiraje. Es necesario puntualizar la labor absolutamente física de la serigrafía contra otros métodos de estampa, pues se trata de una impresión planográfica, donde el soporte y la representación a grabar se encuentran al mismo nivel, después se fabrica un negativo de la imagen que por medio de la fotocomposición se fija a la malla del marco, éste se lava a presión y se monta en una mesa de acuerdo con las guías, posteriormente se da una barrida de color con un rasero para imprimir. Cada color puede representar un cambio o un bloqueo de la malla, dependiendo de la habilidad y la resolución del que imprime. Eduardo Muñoz Bachs, conocido cartelista cubano, en su obra de 1968 titulada *Por primera vez*, estampó un total de 20 tonos, un logro que demuestra su pericia en el dominio de la técnica. Sin duda este modo de impresión resulta muy personal y se relaciona íntimamente con el artista, pues el esfuerzo físico y la develación paulatina de los colores y los resultados, se traducen en placer, en el placer de crear. Otros grandes autores del cartel en Cuba fueron Alfredo Roostgard, Félix Beltrán, Faustino Pérez, Olivio Martínez, José Papiol, Lázaro Abreu, Ernesto Padrón, Rafael Enríquez, Rafael Morante, Emilio Gómez y Frémez, quienes reflexionaron sobre los valores que cambiaban e invadían las leyes y el orden de la isla.

El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que también lanzó el Noticiero ICAIC Latinoamericano, jugó un gran papel en este desarrollo, pues siempre apoyó la producción de posters cinematográficos artísticos. Al respecto del cartel cubano, Susan Sontag afirma que “son

objetos de lujo, algo realizado en última instancia por amor al arte. [...] un cartel realizado en el ICAIC por Tony Reboiro o Eduardo Bachs constituye el advenimiento de una nueva obra de arte, en vez de un anuncio cultural en el sentido familiar del término” (Vega, 2010: 173).

Creador de un discurso plástico excepcional, nos centraremos brevemente en la obra de Muñoz Bachs que se caracterizó por su uso del color, su humor y su sencillez; los trazos ingenuos y frescos del dibujo hecho a mano, acompañaron las aventuras de Charlot y de todos los personajes que habitaron sus carteles. Charlot “es un símbolo claro y comprensible de cine: integra el humor, lo patético, lo social, lo poético, lo tierno, lo ingenuo. Es un compendio plásticamente muy usable” (Vega, 2010: 176). Haciendo gala de este imaginario, el autor realizó alrededor de 2,200 carteles, sin duda una obra prolífica cargada de magia y creatividad. En 1944, se creó al Comité Prográfica Cubana, organismo que amparó a la comunidad de diseñadores e impresores cubanos y que trajo grandes beneficios como la unión del gremio y el crecimiento de la gráfica y de una producción artística nacional.

Otro tema de debate para los setenta, fue la profesionalización del Diseño, pues los cursos se reglamentaron en muchos espacios como la Escuela Nacional de Bellas Artes de Costa Rica, la Escuela de Artes Aplicadas en el Salvador, la Escuela Nacional de Bellas Artes en Honduras y la Escuela Técnica Vocacional de Artes Gráficas de Paraguay (Taborda, 2008: 27). Aparecieron asociaciones, eventos internacionales o revistas especializadas como *Colectiva y Difusión* de Costa Rica, la ecuatoriana *Markka Registrada* y la paraguaya *Wild*. En Brasil, la revista *Gráfica*, referencia nacional, editada por Oswaldo Miranda, también en Venezuela publicaciones como *Nosotros* o *El Farol*; en Chile *Zig-Zag*, de finales del siglo XIX, o las argentinas *Arturo*, la revista de arte *Ciclo*, *Nueva Visión* o *Summa* y una larga tradición que descolló desde los cuarenta, para que finalmente, en 2006, la UNESCO eligiera Buenos Aires como la Ciudad del Diseño.

Los diseños de Latinoamérica, en voz de Xavier Bermúdez, “proponen una nueva forma de comerse con los ojos nuestras realidades” (Taborda, 2008: 8).

El cartel de contenido hecho a lo largo y ancho de los 20 países latinos son una refracción de la vida, los sueños, las preocupaciones de sus habitantes, los idiomas, las identidades y los ritmos de uno de los polos más prometedores e intrincados del mundo.

3.6 BORDEANDO EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN

Algunas consideraciones deben ser hechas antes de iniciar con el análisis de los carteles de Carlos Palleiro, se retomarán las ideas del filósofo checo Vilém Flusser y su célebre libro publicado en 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie* ('Para una filosofía de la fotografía'). Primeramente, se debe delimitar que los carteles están constituidos por imágenes y que éstas son "superficies con significado" (Flusser, 2001: 11), es decir que siempre muestran relaciones complejas entre sus elementos, concebibles gracias a la capacidad de abstracción del ser humano. La imagen (además del texto) existe como mediadora entre el objeto (el mundo) y el hombre, de tal manera que posibilita su capacidad para imaginarlo. La imagen se asemeja a una ventana, donde a primera vista, se perciben ciertos componentes, pero a medida en que hay tiempo para detenerse sobre ella, se "abre" para que la mirada pueda transitar por dentro, para encontrar sus orillas y sus escondites. Se puede hacer más que "pasear por la superficie" como propone Flusser, es posible caminar incluso hasta traspasar el marco de la imagen. Algunas estrategias para lograrlo son regresar una y otra vez a ella para establecer relaciones de significación entre los elementos y la unidad que a su vez estos forman, buscar puentes, oposiciones, ritmos, etc., para reconstruir sus relaciones recíprocas y elaborar un tejido complejo de significaciones. Cuando una imagen se presenta ante nuestros ojos, nuestro cerebro ordena y jerarquiza, ve cosas primero y otras después, esto crea relaciones de temporalidad que forman una suerte de narrativa; como los elementos estarán en el mismo lugar cada vez que se retorne a la imagen, se podrá relacionar de diferente manera y en orden cambiante, lo que creará una lectura de tiempos

en donde los elementos que se leían “antes” tienen la posibilidad de moverse a un “después”.

Al ser la imagen un lugar de mostración, concede que varias miradas e intenciones confluyan en ella y reboten, es decir creen una suerte de dialéctica, ya que, además de aquella del espectador, la imagen también posee la intención del autor; en palabras de Flusser, “las imágenes son complejos simbólicos connotativos”. El que mira los enfrenta porque los elementos en la imagen no están aislados, sino que mantienen lazos recíprocos y alimentan su significado al sumarse, o avivan la tensión de uno contra otro, por lo tanto, el “espacio-tiempo propio de la imagen, no es otra cosa que el mundo de la magia” (Flusser, 2001: 12). Esto también se puede explicar nombrando el espacio sincrónico, donde lo importante es el momento de creación y las relaciones significativas entre las figuras. De este modo la magia es entonces el libre juego entre el espacio de los elementos y su tiempo. Contrario al mundo de la historia donde cada evento está concatenado a una sucesión de ellos, a una causa y un efecto, es decir a un espacio diacrónico. Lo que cabe ahondar sobre estas afirmaciones es que, para Flusser, es un error concebir las imágenes como “sucesos congelados... ellas sustituyen los sucesos por situaciones y los traducen en escenas”.

Si las imágenes son una forma de representar al mundo, pensemos en ellas como una especie de proyecciones polisémicas, lo anterior no significa que puedan interpretarse a voluntad, pues en primer lugar sólo se percibe lo que se conoce lo que implica una interpretación cultural y en segundo, la imagen está envuelta por coordenadas espacio-temporales, por la firma de un autor, por su grupo de pertenencia, por la función bajo la cual fue hecha, etc. Al ser las imágenes representaciones intermediarias “se convierten en pantallas: en lugar de representar al mundo, lo desfiguran” (Flusser, 2001: 15). De esta desviación de interpretación, surge la idolatría, este momento histórico vivido en el pasado que nos vuelve a encontrar actualmente, en el que las experiencias del mundo pueden ser resumidas en un gran collage de imágenes.

Es muy interesante la revisión histórica que el autor hace de la relación entre escritura e imagen, pues aunque existen como formas inseparables para relacionarnos con el mundo se contraponen. Se refiere a los textos como “abstractar líneas de superficies” (Flusser, 2001: 13), es decir, que en un principio surgieron para explicarlas, pero al hacerlo, esto significó la ruptura del mundo mágico y circular de la imagen (sincrónico) para conducirse hacia la linealidad del mundo conceptual (diacrónico), como la lucha del cristianismo contra el paganismo o de la ciencia textual contra las ideologías. Estas acciones desviaron en dos eras diferentes a la textolatría, cuyo punto más alto fue el siglo XIX, su base es vivir a través y por el texto y con esto “se puso fin a la historia... si los textos se hacen irrepresentables, no quedará nada que explicar y la historia termina” (Flusser, 2001: 15). Pues los textos son incapaces de ser descifrados y por tanto de representar a las imágenes que sostienen, ante esta carencia, el hombre inventó las imágenes técnicas, con la finalidad de volverlos a hacer representables.

Flusser distingue entre las imágenes tradicionales y las técnicas. Las últimas son aquellas generadas por aparatos (y por tanto, eternamente reproducibles), por dispositivos que dejan una huella en el universo “síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo” (Flusser, 2001: 18). Lo que el autor desea puntualizar es que las imágenes técnicas plasman concepciones, que generan complejos simbólicos mayores en su nivel de abstracción a las imágenes tradicionales, pues éstas actúan sobre fenómenos, no sobre conceptos;⁸⁷ entonces lo que vemos en ellas es la representación de un programa, es decir, una imagen que “sustituye la conciencia histórica por una

⁸⁷ Las imágenes tradicionales designan ideas, pero no conceptos, en el sentido que el autor checo propone, pues éstos se refieren específicamente a los textos científicos que crearon el aparato a partir del cual la imagen técnica surge. Las imágenes tradicionales comenzaron describiendo, decenas de miles de años antes que las técnicas, los fenómenos y las situaciones del mundo concreto, mientras que las técnicas son abstracciones del texto que representa a la imagen tradicional que, a su vez, representa al mundo concreto.

mágica de segundo grado, por una imaginación de segundo orden” (Flusser, 2001: 20), en este sentido omiten a los textos.

Otra distinción es que las imágenes tradicionales son el resultado de la creación de una persona que “elabora los símbolos pictóricos “en su cabeza”, para después transferirlos... sobre la superficie” (Flusser, 2001: 19), mientras que las técnicas, son el resultado de lo que capta el aparato,⁸⁸ a través de la persona que lo maneja. El ejemplo más puro (además del lugar de origen) de la imagen técnica para el escritor checo es la fotografía, su idea es clara si pensamos en la diferencia que hay entre la imagen que el fotógrafo quiere atrapar, es decir la que tiene con su mirada natural, y la previsualización del visor que brinda la máquina, a la que finalmente produce la cámara. Hay pasos intermedios que están en blanco, el *input*, no corresponde con el *output*. El fotógrafo pasa de ser un “homo faber a un homo ludens”, es decir de un sujeto que trabaja a un sujeto que juega (Flusser, 2001: 28). Como el aparato funciona automáticamente con un mínimo de estímulo, apretando el disparador, “el gesto de la imaginación consiste en pulsar una tecla” (Flusser, 2001: 115), la dedicación para el juego aumenta, lo que no pasa con el pincel, que es una herramienta absolutamente mecánica.⁸⁹ En el trabajo se fabrican objetos que, como se ha explicado en el apartado 3.2 *el cartel como objeto transcultural* de este trabajo de investigación, son objetos donde se hace y se reconoce la cultura. El fotógrafo tiene dos papeles creativos, uno es buscar identificaciones con el mundo,

⁸⁸ La diferencia se halla en el lugar de codificación de la imagen; en el caso de las imágenes técnicas esto sucede dentro del aparato.

⁸⁹ De primera instancia pareciera que Flusser tiene una contrariedad con la técnica; sin embargo, la diferencia entre pincel y cámara radica en que el primero es una herramienta manipulable y los resultados dependen en gran medida de las cualidades del autor, no hay procesos secretos. En cambio, la cámara, como aparato, es una caja negra donde el estímulo que entra en un lugar, se transforma en información que sale de otro.

producir y manipular símbolos, y entrar en juego contra el aparato,⁹⁰ es decir, tratar de agotar sus posibilidades durante el curso de la vida, lo que sucede con cualquier máquina que exprese su “pensamiento” en números, en ceros y unos.⁹¹ Un fotógrafo estudia el aparato, la iluminación, el zoom, la velocidad, etc. porque quiere averiguar cómo producir con la cámara aquello que idea (en este sentido está limitado a querer algo que la cámara pueda producir) y así está a prueba y error, una y otra vez. La información que obtiene con el aparato siempre es inacabada, siempre estará incompleta.

A pesar de que texto e imagen son intermediarios, es importante observar cómo en la historia la influencia de uno, ha sido decisiva para impulsar el desarrollo del otro, están contrapuestos, pero se unen en las imágenes simbólicas que los representan. Con la escritura comenzó la historia y un esfuerzo por desmitificar las imágenes, el desarrollo escritural creció con la invención de la imprenta que permitió la circulación de textos regulados y por ende pobres para las masas, las imágenes fueron desplazadas de la vida cotidiana y sólo se quedaron como publicidad o como representaciones en impresos. Las imágenes cultas se enviaron a los museos, lo que las encerró en espacios organizados por y para la burguesía. Para continuar con esta idea, Flusser menciona que las imágenes técnicas se inventaron como “código válido para toda la sociedad”, para evitar que la cultura se desintegrara, es decir como imágenes de masas, que son conocidas en todo el mundo y que son producidas desde una cámara o una computadora. La masa amorfa que provocan es una combinación

⁹⁰ En “La necesidad de una filosofía de la fotografía” el planteamiento del autor es que “vivir, significa alimentar y ser alimentado por aparatos” y hace una crítica a la manera en que se robotizan nuestros pensamientos, deseos y actos, para lo que propone “someter el azar y la necesidad a la intención humana”, es decir, lo que significa la libertad.

⁹¹ Se puede dar un ejemplo que aclare más las cosas: cuando nos sentamos frente a una computadora, el software que usamos se presenta con una interfaz gráfica, esto es, podemos dibujar cuadros, hacer tablas, subrayar líneas, etc.; no obstante, lo que hay detrás de estas operaciones es resultado del texto, del lenguaje de programación, que no es más que combinaciones de números que se traducen en acciones concretas.

de reproducciones baratas de las imágenes tradicionales, de interpretaciones simplonas y reducidas a una serie de circunstancias de los textos científicos a través de las imágenes y de la transformación de la magia del rito, a la magia del programa manejado por un funcionario.⁹² Entre lo más peligroso de las imágenes técnicas está que no hay quien desee escapar de ellas, todos quieren ser vistos, leídos, contados, hasta en los actos más íntimos, más cotidianos, son publicados abiertamente, “en aras” de la comunicación y las redes sociales. Todos quieren permanecer, estar en un loop infinito, ser reproducidos, perder el tiempo histórico y estar imbuidos en uno circular y eterno, repetible, donde el registro es más importante que la pieza, que la acción. Es un escenario de edición cautelosa, donde entran y salen actores, cuerpos, cabezas, voces, música, este marco no previene la catástrofe de tiempos que van y vienen, que regresan, como el *Nude Descending a Staircase* de Duchamp, o el tiempo inmortal de las pinturas hechas a partir de fotografías, como *Ema, descending the stairs* de 1966, del pintor Gerhard Richter, donde la realidad es un recuerdo desenfocado, una ilusión, “imaginaciones programadas” (Flusser, 2001: 120). “Las imágenes técnicas son proyecciones... sólo podemos preguntarnos a qué apuntan” (Flusser, 2001: 116).

3.7 ANÁLISIS HERMENÉUTICO-SEMIÓTICO DE SEIS CARTELES DE PALLEIRO

3.7.1 DE ACUERDO CON SÍMBOLOS

Tras haber situado históricamente al cartel, rondar con más claridad una definición, localizarlo como portador de sentido y bordear el contexto social y

⁹² La idea del autor sobre el funcionario es explicada con maestría, como aquel que debería desechar sus rasgos como persona, como el que da la ilusión de tomar decisiones aunque se mueva y actúe en relación con el aparato, porque básicamente es su propiedad. Se puede leer más en el artículo publicado por la revista *Artefacto* número 6, en 2007, traducciones por Claudia Kozak. <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=162>.

político de su creación, se puede abordar el análisis de seis carteles que solos o analizados comparativamente muestran sus elementos transculturales.

La semiosis es la capacidad de evocar, representar o referirse a algo, permite explicar tanto la configuración visual de un mensaje como su comportamiento social, en tanto que es objeto de significación desde sus tres posibles dimensiones: la sintáctica, la semántica y la pragmática.

En el análisis semiótico, la sintáctica elige el código para transmitir ideas a través de signos eficaces, explica las relaciones formales de los signos con ellos mismos y las cadenas que éstos forman, es decir lo que se puede encontrar a primera vista en una imagen sin reparar en su discurso connotativo, o lo que la define más íntimamente: los elementos mínimos del dibujo definidos por Kandinski: punto, línea y plano. El punto puede ser concepto, es decir geométrico o puede ser material o físico, como ambos es la unidad mínima visual dentro de una composición, el punto tiene forma que puede ser irregular o bien perfectamente redonda. Línea recta, curva y combinada son las combinaciones que deja un punto al moverse en el espacio y pasar de una situación estática a una dinámica. El plano es la superficie material que va a recibir el contenido de cualquier obra, tiene dos líneas que le sirven de ejes, dentro de los cuales se recrean los desplazamientos del punto, incluyendo su altura, y la formación de las líneas, la simultaneidad de planos es posible.

Todas las combinaciones de los anteriores componen las partes primarias que describen una obra como la composición, el color, la tipografía, el código de la imagen, la técnica, las texturas ópticas o matéricas, etc., que corresponden al nivel “de análisis preiconográfico de Panofsky” (Acaso, 2009: 148).

La imagen 25 es una portada de libro que corresponde a la historia del siglo XIX uruguayo, hecha en 1994 para Silvia Dutrénit, investigadora dedicada a la historia de América Latina, con trabajos particulares sobre exilio y políticas hacia el pasado. En el análisis del sistema de organización, la composición es simétrica, centrada y estable, el sol es cortado por ambos lados para parecer sostenido al centro, la masa en negativo de la pieza es un cilindro que reposa

inmóvil en las dos terceras partes inferiores de todo el lienzo, del cual emerge la caja tipográfica que parece flotar en el cuadrante superior. Dentro del sistema de configuración, se trata de solo una familia tipográfica usada en tres variantes bold, médium y regular, es una letragrafía sin patines que está jerarquizada de arriba hacia abajo, el conjunto está formado por altas. Los colores del cartel son tres tintas directas: naranja, amarillo y negro. El código de la imagen es uno ilustrado, la técnica de impresión es serigrafía y gracias al trabajo que simula a la gráfica, uso las líneas que definen y dan sombra a los componentes del cartel, se percibe una textura óptica en el sol y en la paloma.

En la parte semántica los signos giran en torno a su relación con los significados, con las ideas, con las estructuras de contenido. Al observar la portada del libro encontramos una pieza fundamental en la historia latinoamericana: el símbolo del sol, que es el símbolo nacional del Uruguay adoptado en 1928. Se trata del sol de mayo, símbolo que históricamente hace referencia a la independencia del virreinato del Río de la Plata de España. El juramento de fidelidad a la bandera habla de defender con el sacrificio de la vida, si fuere preciso, la constitución, las leyes de la República, el honor y la integridad de la nación y sus instituciones democráticas. El sol se presenta como elemento primordial y activo, el diseñador lo presenta como una prosopopeya que significa atribuir a algo inanimado, cualidades propias de un ser humano, tiene ojos,⁹³ nariz, boca, brazos, manos y uñas, por lo tanto es susceptible de ver, hablar y actuar. Que el sol de mayo tenga rostro, no es algo gratuito, pues no se puede omitir que en Uruguay está el tema de los desaparecidos y al contrario de estos, el sol que representa a la nación, aquella en la que todos son importantes y no existen los otros, tiene rostro, está dotado de corporalidad. Analicemos con más detalle los brazos, el derecho que sostiene a la paloma y el izquierdo que

⁹³ Es curioso notar que las pupilas del sol no tienen forma humana, sino aquellas propias de los reptiles. Atribuyo esto a que Palleiro está animando algo abstracto y complejo: el pueblo, y éste necesitaría una representación diferente.

URUGUAY

UNA HISTORIA BREVE
SILVIA DUTRÉNIT



Imagen 25. Portada del libro *Uruguay: una historia breve*.

se alza en pugna con el puño cerrado. En la producción de sentido esta configuración es elocuente, ya que la mano derecha significa ser hábil, experto en un arte u oficio, que sea la mano derecha la que ataja a la paloma deviene en dos preguntas fundamentales ¿qué representan estos elementos? La mano derecha es la institución, el gobierno, la paloma la libertad⁹⁴ y el sol de mayo que saluda: el pueblo. Lo anterior se infiere por la ubicación y posición de la paloma que mira hacia el lado izquierdo, como muchos de los elementos de los carteles en el autor, y este definitivamente no es un asunto menor, pues toda su atención se centra en lo que está fuera del cartel, lo que vive fuera del marco. Esta paloma es distinta a la paloma-puño de las Jornadas porque su ojo es mucho más pequeño, posee mayor sutileza y porque a ésta no se le ven las alas, la mano derecha la oculta.

En lo pragmático se relacionan los signos con los interpretantes, los usuarios, las organizaciones, las instituciones y se toma al valor práctico como criterio de verdad, es decir cómo la ideología, la manipulación y el contexto influyen en la interpretación del significado. Contexto es la clave para dar significación al cartel. Una historia doble se gesta en Uruguay, el estado como figura política opresora y como órgano de control, que se representa en el cartel como la mano derecha que detiene a la paloma y la representación del sol de mayo con el saludo izquierdista, como la lucha de la gente contra el estado dictatorial represor. El puño cerrado, finalmente, tiene eco en cualquier cantidad de pugnas sociales alrededor del mundo, como las de París en los años setenta.

El vuelo del águila es una portada hecha en 1991 para la colección “El tiempo vuela” del Instituto Mora. La imagen muestra tres elementos básicos: el águila, la moneda y la niña, cuyo código morfológico es figurativo, es decir las imágenes denotan y muestran lo que son. Hay un espectro amplio en el código cromático, pero básicamente persiste el contraste sucesivo o entre análogos en las plumas del águila: verde, amarillo y azul; en su cabeza un contraste

⁹⁴ La libertad, actor representado por la paloma, tanto en este caso como en el de las Jornadas.



Imagen 26. Portada del libro *El vuelo del águila*.

similar entre azul, magenta y rojo y en la niña concuerda con amarillo, naranja, rojo, magenta, rosa y verde. El único color que sale de la correspondencia es el plata que distingue a la moneda. La composición es equilibrada si se mira solo la portada, pues al desdoblar los forros, ésta se inclinará hacia la izquierda. En la primera de forros, está el cuerpo del ave con las alas extendidas como libro abierto, en primer plano la niña y sobre su cabeza la moneda alada. Hay un detalle, la totalidad de la imagen excede la portada y se extiende hasta la cuarta de forros o contraportada, donde el pecho del águila emerge, custodia a la niña y mira al espectador, en el plano semántico se analizarán las razones. En el código tipográfico se usa una familia de palo seco al centro y la caja se compone sutilmente de dos plecas.

Este cartel se imprime a selección de color lo que permite que millones de colores se incluyan, la técnica es offset. Se crea una textura visual en las imágenes gracias al sombreado y delineado en negro, característico del trabajo de Palleiro, en los contornos y en la contigüidad de las figuras con las de todo el conjunto.

En la Biblia, el símbolo del águila se relaciona con juventud, con el rejuvenecimiento del bautismo, es emblema de San Juan Evangelista por sus escritos tan elevados que contemplan verdades muy altas, como águila en vuelo. Por otro lado, se encuentra el águila real, símbolo de la identidad mexicana, ave de iluminación, gracias a su capacidad de elevarse y acercarse al sol, ave de altitud y profundidad en el aire. Su vuelo descendiente significa el caer de la luz a la tierra, el arribo de la energía vital a la gaia. Sus alas extendidas son el símbolo de la cruz y marca los cuatro rumbos cósmicos, al dirigirse hacia el sol el águila es el centro del universo y signo del pueblo mexicana. Dentro de la cultura mexicana, ésta simboliza el cielo y la serpiente la tierra, existen dos interpretaciones básicas de esta ave para México: como símbolo de los pueblos mesoamericanos prehispánicos y como símbolo colonial. Para los mexicas es símbolo de Huitzilopochtli y desató una epifanía alrededor del Dios solar, se le otorgó un carácter guerrero, fuerte, agresivo, valiente y capaz de dominar el espacio de otros. Huitzilopochtli se conoce como el *águila que asciende*, mientras que Cuauhtémoc es la *que desciende*. El primero se reveló ante los mexicas en forma de un águila posada sobre el lago de Texcoco, donde se fundó el centro de la ciudad y donde rituales como sacrificios humanos y corazones ofrecidos en su nombre, eran prácticas comunes. Tristemente y dictado por el inquebrantable destino, del pueblo del sol quedaría sólo un símbolo, que más tarde constituiría una nueva nación. Posteriormente, en 1521, el orden colonial crea nuevas insignias relacionadas con el cristianismo: en la heráldica española aparece el águila que acompaña a la virgen como mensajera del cielo, como elevación y plegaria, como la resurrección de Cristo. Después, los caballeros de la Independencia la adoptan como su figura devorando a una serpiente; también Morelos, en 1811, la coloca como signo en los pendones independentistas. Consecutivamente, en 1821 Agustín de Iturbide ordena que la bandera de Iguala de las tres garantías lleve tan mencionado símbolo en lugar de una estrella, y para 1823 se retoma al águila sin corona, a la que se agrega una serpiente.

Podemos manifestar que, socioculturalmente, el águila es un símbolo sustancial para México tanto en su cultura como en el modo de vivir la patria, pues representa los ideales y valores que sustentan la fundación de Tenochtitlán y la independencia del país. Justamente, el águila otorga a la nación su carácter soberano y, al presentarse detrás de una niña y emerger con aplomo, se entrevé la intención de la patria al servicio y cuidado de la gente. Es importante no olvidar que la pieza plateada, la moneda, se encuentra sobre la cabeza de la niña y además posee un par de alas idéntico al del águila, lo anterior es otra figura retórica: la sinécdoque que presenta la parte por el todo: las alas por el animal. Existe un nuevo eco entre el águila grabada en el metal, las alas de ésta y el deslizamiento total del ave, que connotan una suerte de vuelo hacia otras partes del mundo. La relación tan próxima entre la moneda y la niña, habla de que la primera es parte fundamental en su vida, notable en su forma de relacionarse con otros preponderante en su modo de jugar, en su forma de echar la suerte. No son azarosas las posiciones de las piezas en la portada, que la moneda esté reposando sobre la cabeza y esta a su vez sobre un torso que también parece la tierra, indica el lugar de donde los metales son extraídos por los mineros; el águila toca y emerge del centro de la niña pero también se eleva sobre los elementos terrenales. Este cartel goza de una ejecución estética conveniente, además de una solución poética sólida.

3.7.2 DE ACUERDO CON COLORES

Otro aspecto transcultural en la obra de Palleiro es el uso del color; no sólo usó los colores de los que disponía o aquellos que veía en lo cotidiano, sino que eligió colores o combinaciones de éstos que son significativos para la cultura mexicana, hablando de ésta como la fusión y el punto de enlace (aunque inseparables, se usará la separación para aclarar más) entre el sentir y el pensar de un pueblo. Se sostiene que el uso del color en los carteles de Palleiro es simbólico

y por lo tanto enumera un conjunto de significaciones para las personas que pertenecen a esa cultura, pues su ejercicio supone un pasado que los interlocutores comparten. Este cartel hecho en 1971, promociona la nueva canción chilena. En el club de teatro se presentaron Inti Illimani, Ángel e Isabel Parra, Quilapayun, Víctor Jara, Dúo Amerindios y Payo.

La potencia de la música chilena, presentada en Montevideo, combinó sus letras politizadas con los ritmos folk y progresivos, en 1971, año en que Pablo Neruda recibe el Nobel, un año después de que Salvador Allende es elegido pluralmente presidente de Chile a la cabeza de Unidad Popular, cuyo proyecto era crear mediante la sociedad y su gobierno, una nación democrática, libre y justa. La idea se potenció creativamente por medio de la canción y la imagen, era fácil escucharse en un silbido, era sencillo verse retratado en las paredes de la ciudad y por lo tanto era plural. En tres años de gobierno, desde 1970, el país encontró nuevas posibilidades de fraguar los sueños y de inventar un mejor presente, el país se reconoció digno y valiente. A iniciativa de la Juventud Comunista, se crean las brigadas Ramona Parra, que cubrirán los muros de ciudades y pueblos chilenos, ilustrando con fuerza las intenciones principales de Unidad Popular. Frases y figuraciones como *“la felicidad de Chile comienza por los niños”*, *“la juventud se compromete con la patria”*, *“de la seguridad de los niños depende el futuro de Chile”* se veían entre 1970 y 1973 en las calles. Hasta que en el último año se da el golpe de estado y se arrincona a Salvador Allende en el palacio de Moneda, atacado por tierra y aire y donde éste da un discurso transmitido por Radio Magallanes. De sus últimas palabras, se rescata respetuosamente la siguiente frase:

Tengo la certeza que la que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser cegada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales, ni con el crimen, ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

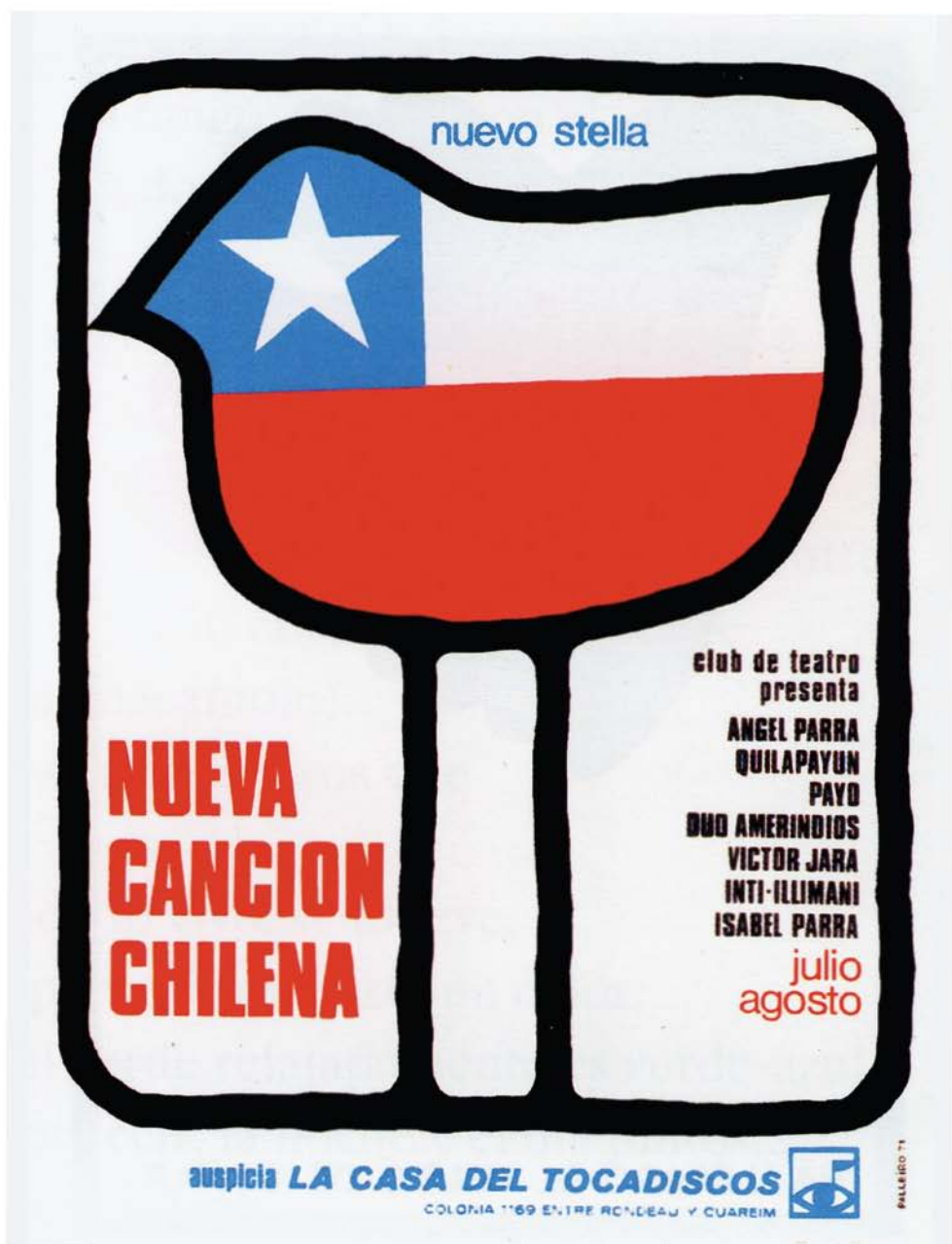


Imagen 27. Cartel *Nueva Canción Chilena*.



Imagen 28. Propaganda en Chile.

El ese entonces el presidente eligió combatir con un rifle que Fidel le había regalado, defendiendo el mandato de la gente, con una innegable victoria moral y política de Unidad Popular y de la resistencia del pueblo. A las brigadas Ramona Parra⁹⁵ y a las juventudes comunistas de Chile, Allende dedicó lo siguiente: “Me dirijo a la juventud, aquellos que cantaron, entregaron su alegría y su espíritu de lucha”.

Ese mismo año, Víctor Jara, cantautor de la nueva canción chilena, debía tocar en la inauguración de la exposición “*Por la vida. Contra el fascismo*”, que debía inaugurarse en la Universidad Técnica. Sin embargo, la exposición no se estrenó y Víctor se quedó a animar con sus canciones a maestros y estudiantes, que más tarde fueron llevados al Estadio Nacional, que controlaban los militares. Tortura y desolación habitaban sus oscuros pasillos, y es aquí donde Jara recibe la muerte, no sin antes escribir su poema “Estadio de Chile” que después de múltiples esfuerzos salió a la luz:

⁹⁵ Nombre que recibe la brigada muralista del Partido Comunista de Chile, en honor a una joven militante asesinada en una protesta en la plaza Bulnes.

Canto que mal me sales
cuando tengo que cantar espanto
espanto como el que vivo
como el que muero, espanto.

Éste es el contexto histórico que nos permite dar significación al cartel: conocer diacrónicamente la red de contextualización que rodeó al ave y a la bandera chilena. Sintácticamente, se trata de una pieza sencilla de dos elementos, tres tintas impresas en serigrafía, tipografía de palo seco, composición proporcional. Pero en la semántica, el ave envuelve mucho más que esta simpleza; su cuerpo está formado por la bandera, está hecho de ella, de la legitimidad, del buen gobierno, de la nación, de la alegría de los niños, del vigor y ánimo de los jóvenes. Ésa es la bandera que enarbola la nueva canción chilena, ésta es la bandera de Salvador Allende. El ave vuela de la imagen a la música y viceversa, su pensamiento se refleja en algunas canciones como en la del mismo Víctor Jara, que retoma su símbolo en la canción “Deja la vida volar”

En tu cuerpo a flor de fuego tiene paloma
un temblor de primaveras palomita
un volcán corre en tus venas
Y mi sangre como brasa tiene paloma
en tu cuerpo quiero hundirme palomita
hasta el fondo de tu sangre.

En esta portada hecha en 1993 para la colección “El tiempo vuela” del Instituto Mora, hay dos representaciones ilustradas, la de un niño y la del ave. Cromáticamente tres colores: rojo, verde y negro, contraste entre complementarios, aquellos que se oponen entre sí pero que requieren la presencia del otro para avivar su luminosidad, pero que al mezclarse se aniquilan y



Imagen 29. Portada del libro *La vida de un niño en tiempos de la Independencia*.

producen un gris. Tipográficamente una familia sin patines. La composición tiene dirección que se inclina a la derecha, aunque las dos figuras miran hacia la izquierda del espectador, lo que rompe la inmovilidad y abre dos planos, la cara con el ave y el espacio donde reposa el rostro. El punto de atención o peso visual se centra en los ojos del niño, porque la presencia del blanco y el negro en trama que produce la sombra, activa aún más el juego rojo-verde, le otorga valor. Las figuras ovaladas se repiten en todo el diseño, en la cabeza, los ojos, las mejillas, la barbilla y el fleco, lo que otorga calidez a

la composición y equilibrio al contrastar con la cuadratura del suelo. En la semántica, la división de planos nos da un sentido de tierra (reafirmada por la textura) y cielo (abierto en el espacio blanco), ese niño comparte las dos, un suelo donde está enraizado: el país (que se reitera con la presencia de los colores de la bandera nacional en los planos), pero una cabeza en el cielo para soñar y para observar (esto es aun más claro por la presencia del ave, que morfológicamente posee mayor dinamismo que el niño por su declive). Cabeza en la tierra, cabeza de tierra, Palleiro emplea para resolver la imagen una figura retórica: la metáfora cuya definición es una de las “anomalías combinatorias en el nivel semántico. Incluye una o varias comparaciones condensadas. Constituye algo especial porque abandona la denotación fija y convencional y se abre en un abanico de connotaciones, trabajando con la plurivalencia y creando una paleta más fina y sutil (Alfieri, 2008). El autor es capaz de alejarse de un sentido dado para trasladar a la imagen a otras ópticas, una de ellas el poder del lenguaje.

La mirada de ambos actores va hacia la izquierda, confronta al espectador, no oculta sino revela, la vida de este niño está centrada en lo cognitivo, en lo que ve y en lo que piensa, no tanto en lo que hace. Se trata de miradas cómplices, el niño es capaz de elevar su espíritu y éste se comparte con el del ave. Pasa lo mismo en el cartel de la nueva canción chilena, el niño está hecho de su patria y aquí empieza la significación del color, verde, blanco y rojo, los colores de México. Los ideales le llenan el cuerpo y proyectan los deseos de este niño que es reflejo fiel de su época: la Independencia. ¿Qué representa?, en lo pragmático, el libro adquiere sentido frente a sus principales debates: lograr un estado democrático al servicio y al cuidado de los ciudadanos, instaurar los derechos sociales y mantener las naciones soberanas, ideales que serán salvaguardados por el niño (el futuro naciente del pueblo) y el ave (la libertad). En ese sentido, México ha tenido dos grandes revoluciones: la independencia y la reforma, manifestaciones de un mismo trabajo social, el primero de la emancipación de España y el segundo del régimen colonial.

3.7.3 DE ACUERDO CON PERSONAJES

Para analizar el siguiente cartel se ocuparán los tres mensajes de la imagen retórica de Roland Barthes: el lingüístico, el denotado y el connotado. El mensaje lingüístico no requiere conocer de más elementos que de aquellos del mismo lenguaje, ubica la conformación del paisaje gráfico, nombrando sus integrantes y de algún modo describiéndolas, lo que cierra en gran modo la interpretación. Se lee en el cartel “cabalgata zapatista” y esta nomenclatura dirige anticipadamente el o los posibles sentidos del uso de las palabras, como si fuese un embudo que va cerrando su cuello polisémico. El mensaje denotado es aquel que se vuelve suficiente a nivel de presentación de la imagen, pues al menos uno de sus sentidos lógicos y directos será adecuado para ella. Si se despojara de la mayoría de sus connotaciones, el resultado sería una imagen concreta, objetiva y franca, hasta inocente, que en este caso es: Zapata cabalga. La imagen connotada que es la simbólica, y por tanto concebida culturalmente, indica tantas interpretaciones como individuos existen, es arbitrada, cambiante y arbitraria de acuerdo con la convención cultural. Es la significación que carga los valores que le han otorgado a través del tiempo y en una colectividad de lugares. De este apartado se desprende una clasificación general en la organización de las relaciones formales y conceptuales de la imagen, que no es más que una clasificación de figuras retóricas desplazadas de la escritura a la representación. Existen muchas, pero las de mayor uso en la imagen son la metáfora, la sinécdoque, la hipérbole, la metonimia, la onomatopeya, la prosopopeya, la antítesis entre otras. Hay una recuperación de la retórica no como una muestra del engaño a través del lenguaje sino como una forma válida y creativa de ser en la imagen. La que envuelve este cartel es la metonimia, que se define como un cambio por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, basándose en alguna relación existente entre ambas, como causa-efecto, autor-obra, instrumento por quehacer, lugar por la cosa que de él procede, sucesión o contigüidad.

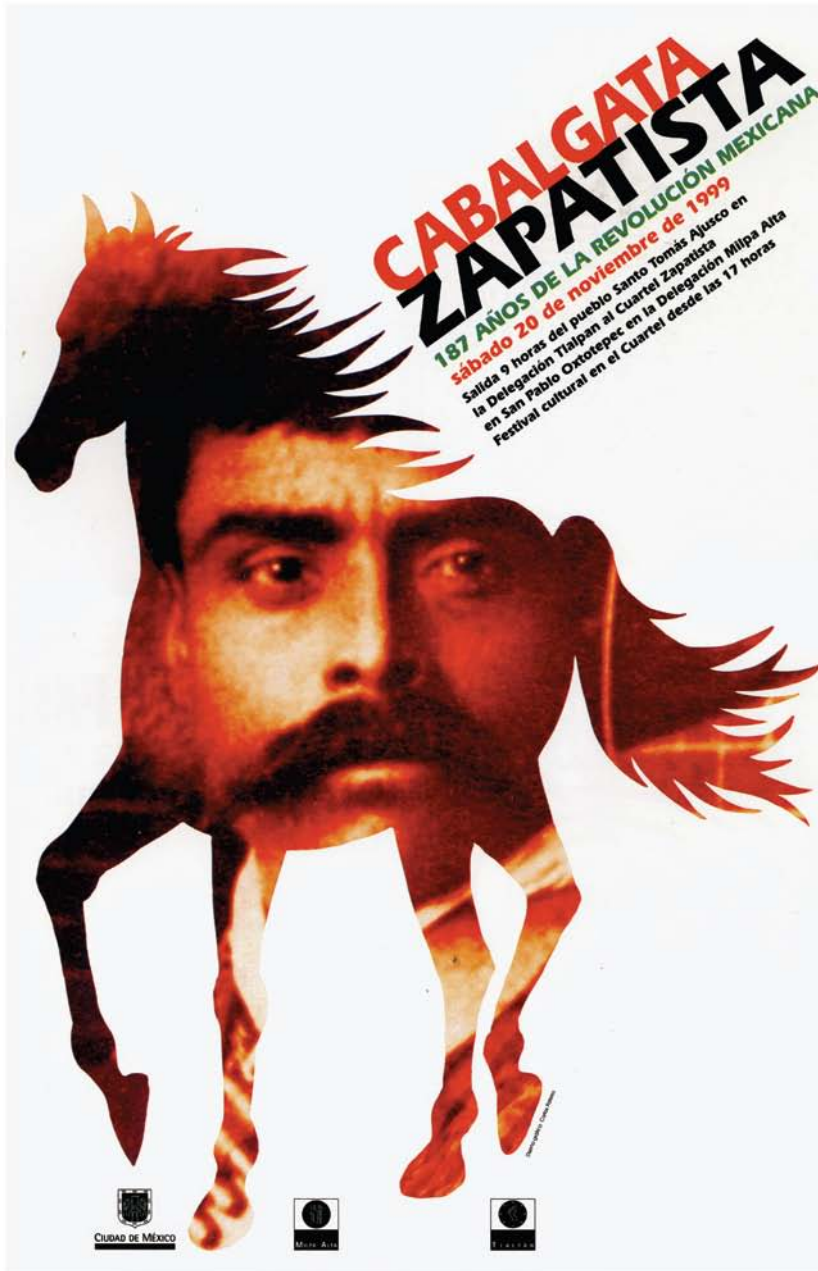


Imagen 30. Cartel *Cabalgata Zapatista*.

La relación semántica en el cartel se presenta como instrumento por que-hacer, por ejemplo, en lugar de pensar en el bibliotecario hecho de libros o en el carpintero hecho de madera, pensemos en Emiliano Zapata hecho por su caballo, su sombrero o su pistola. En la historia, 1911 fue el año en el que el caudillo fue nombrado jefe revolucionario-maderista del sur, donde peleó por las reivindicaciones zapatistas contenidas en el Plan de Ayala, que suponían una reforma agraria radical, *“la tierra es de quien la trabaja”*. Esta idea se conmemora pero no tiene cabida 187 años después, es pertinente preguntarnos si el cartel posiciona a la Revolución de alguna manera en 1999, pues el planteamiento que presenta es sencillo y más bien complaciente; hay que recordar que fue producido y editado desde las oficinas de la Dirección de Comunicación Social del Gobierno del DF, cuya postura fue enaltecer la figura de Zapata, presentándolo dentro de un corcel desmedido, que aunque está trotando, el pelo de la crin y la cola van al vuelo, esta suspensión del tiempo se acentúa mediante el tratamiento sepia de la imagen. Aunque el resultado es estéticamente agradable, la idea pudo haber presentado un planteamiento, una exposición profunda y debatida, pues el poster tuvo una ejecución sencilla y los elementos conducen a ideas comunes, la lucha por la tierra equivalente a Emiliano Zapata, la cabalgata igual a caballos; resuenan las preguntas de si los ideales por los que pugnaba la revolución siguen existiendo, dónde queda la figura del revolucionario, qué significa la cabalgata, cuál es su propósito y cómo se podría expandir en las circunstancias que rodearon la realización del cartel. Al final sólo fue una propuesta atractiva que invitó a la población a un recorrido que salió del pueblo de Santo Tomás Ajusco en la delegación Tlalpan, al cuartel zapatista en San Pablo Oxtotepec en la delegación Milpa Alta.

Análisis sincrónico de la imagen 31: 1980, momento de creación del cartel. El General Liber Seregni, cofundador, primer presidente y líder de Frente Amplio lleva cinco años de prisión junto con otros presos políticos que la dictadura en el periodo de Bordaberry cazara. Dos años después de que fuese condenado por el Supremo Tribunal Militar a 14 años de prisión y a la

pérdida de su rango militar, acusado de “*sedición y traición a la patria*”. Las campañas por su libertad fueron continuas y gracias a su espíritu de lucha, aún en el cautiverio, Seregni se ganó un lugar como figura política izquierdista reconocida internacionalmente. Carlos Palleiro tiene cuatro años fuera de Uruguay como exiliado en México y realiza este cartel para el Frente Amplio del Uruguay en el exterior.

La red de contextualización del cartel, la evolución de estos procesos históricos a lo largo del tiempo o análisis diacrónico nos remite al General y a la formación de Frente Amplio. En 1971 se buscó romper la hegemonía de los dos partidos que hasta entonces controlaban Uruguay: los Colorados y los Blancos y se formó el Frente Amplio coalición que agrupaba a ultraizquierdistas, socialistas, comunistas y hasta separados de los partidos dominantes. El 27 de junio de 1973 Seregni protestó contra el golpe, el mismo año fue encarcelado y lo liberaron en noviembre de 1974 para volver a apresarlo en 1976, en este último lapso, no fue soltado sino hasta ocho años después el 19 de marzo de 1984. El general dio su apoyo a una acción contundente en la historia uruguaya, la participación del Frente Amplio en las negociaciones con la dictadura, que fraguaron en el llamado Pacto del Club Naval, y que dieron como resultado la designación de las autoridades del primer gobierno democrático, el cual recuperaría la institucionalidad violada en 1973 (Dutrenit, 1996: 236). En 1989 se lanza, por segunda vez, como candidato a la presidencia obteniendo sólo 21% de los votos, en 1996 renuncia como presidente de Frente Amplio.

En la sintáctica es contundente y llama la atención la manera en que Palleiro presenta al General Seregni. Más allá de ser una fotografía institucional tradicional, lo interesante está en el desfase y la contracción cromática degradada a una tinta. Estos matices acrecientan el impacto porque hay mayor grado de contraste entre las formas que delinean los contornos de sus ojos, bigote y traje, principalmente. Pero además, lo convierten en una figura emblemática, que es precisamente lo que se buscaba. No se trata de una persona cualquiera que posa para la cámara, sino de un líder, de un símbolo que se ha consagrado

**LIBERTAD PARA EL
GENERAL LIBER SEREGNI
Y TODOS LOS PRESOS
POLITICOS EN URUGUAY**



FRENTE AMPLIO DEL URUGUAY EN EL EXTERIOR



CONVERGENCIA DEMOCRÁTICA EN URUGUAY

Imagen 31. Cartel *Libertad para el General Seregni*.

como leyenda viva. Al ser apresado por once años, Liber Seregni, se vuelve mítico y la retracción de colores logra inmortalizarlo, dice de él lo suficiente para detonar algo en la memoria, ¿por qué? porque la historia ya es conocida por el herido pueblo uruguayo. Lo que se descubre en estas islas de color son los pedazos de un héroe nacional, que además representa a todos los presos políticos de Uruguay que serían reclamados por el Frente Amplio en el resto del mundo.

CONCLUSIONES

Un estudio como el presente está centrado en el desplazamiento a través de la resignificación histórica del cartel latinoamericano —el caso particular del uruguayo-mexicano Carlos Palleiro— y se pregunta cuáles han sido las implicaciones de la transculturación en América Latina y el Caribe. El proceso de transculturación es una experiencia social que ha tenido un gran potencial estructurador de significaciones culturales, sociales y políticas, es un lugar desde donde se permite extender un imaginario perteneciente a varias culturas. La transculturación evidencia el funcionamiento histórico de buena parte del continente, de Latinoamérica, como “una articulación más compleja de tradiciones y modernidades” (García, 1990: 23), un conjunto de países heterogéneos con una cultura precedente y otra que, de múltiples maneras, llega a desestabilizarla. En esta colisión brota una diversidad de proyectos, etapas de desarrollo y lógicas culturales; en palabras del antropólogo polaco Bronislaw Malinowski, un *toma y daca* que deviene en un intercambio, en una influencia mutua, fluida y transfronteriza. La transcultura advierte al individuo de su pertenencia dentro de una nueva entidad que resulta cuando dos culturas convergen, y es este reconocimiento el que lo posiciona frente a un *otro*.

La transculturación en los carteles de Carlos Palleiro se ha evidenciado en el análisis de seis imágenes diseñadas entre 1971 y 1999; de esta selección sólo hay una realizada antes del exilio (*Nueva canción chilena*) que muestra una deculturización o pérdida; las restantes fueron diseñadas en su totalidad en México. Se nota incluso, en aquellas que hablan de Uruguay, su historia representada por el sol de mayo o el reclamo de libertad para el general Liber Seregni; hay en ellas un trato distinto, una diversa incorporación de estos signos a su alfabeto visual, un redescubrimiento de símbolos que fueron superficies de significado de algo en particular que —ya no para Palleiro, quien entonces carecía del mismo sentido, pues la mirada exiliar del autor es una distinta a aquella en Uruguay— se tornó más crítica, tomó una agudeza que sólo posee el que mira a su país desde fuera.

La transculturación que hizo posible la creación de un soporte técnico como el cartel fue detonada a partir de la vida en el exilio, porque en ese momento el

diseñador fue obligado a salir por completo de su vida como sujeto y productor, e insertarse en otro entorno, donde desempeñó una labor comunicativa, además de que prosiguió su militancia e ideales políticos a través de su obra.

Ronda la pregunta sobre si el proceso de transculturación en su producción ha terminado; la respuesta es negativa, pues excede al guiño histórico que esta investigación abarca y a la breve selección, hasta cierto punto arbitraria, de sus carteles. La transculturación vive en la firma del autor y en la resignificación de las imágenes de su exilio.

Si esta marcha es una de las normas de todo el continente y una expresión del *ethos* latinoamericano barroco, tienen que existir distintos canales de contacto y testimonios transculturales, tales como la música, la literatura, la cocina, el arte o el diseño. En el caso de esta tesis, el cartel corresponde a uno de esos espacios de mostración silenciosa, no entre el creador y la gente, sino entre ésta y la conciencia del creador que, transculturada, fue capaz de expresar los matices de un todo heterogéneo y múltiple, peculiar en sus formas culturales, sociales y económicas. Las formas transculturales y transculturadoras que Palleiro propuso amplían las ideas y composiciones que los latinoamericanos tienen de su comunidad y de su cultura; a través de esta reflexión se revalora la imagen significativa, capaz de ser icónica y portar una serie de valores para una sociedad, sembrar inquietudes y generar un espacio de reflexión y debate, hasta sugerir una activación social, pues el afiche en Latinoamérica ha tenido un desarrollo particular en la región por sus movimientos sociales, políticos y luchas por la igualdad.

Como zona de contacto transcultural, el cartel debe ser enfatizado como espacio social donde intervienen tres actores: creador, obra y receptor, pues aunque la obra permanezca inmutable, el juego se desarrolla en esta relación triádica, comprendido desde un sentido hermenéutico. El cartel adquiere peso y larga vida, sólo en la medida que activa un tejido complejo y cambiante de discursos y narrativas que se encuentran en los cursos de diferentes espacios públicos y privados. El cartel de Palleiro es una forma de reclamo, que se erige en un manifiesto; su obra incita a la revisión de la violación de los derechos

humanos producida en los años setenta; a la reivindicación de la memoria de las víctimas de la dictadura; a la lucha por la democracia, el derecho a la disidencia y a la cultura o la disputa en torno a las diferencias ideológicas políticas; el cartel reconstruye la experiencia del exiliado en las sociedades que lo alojaron.

La elección de los textos que el diseñador decidió *traducir* es siempre reveladora, en tanto que habla de la continuidad de su compromiso político en el lugar que lo acogió. En este sentido *traducir* es un ejercicio de intelección (acción y efecto de entender) es reimaginar. Los carteles, realizados en el trance de las dictaduras y los exilios, se convierten en objetos culturales que participen de la comprensión que ciertos grupos sociales tienen de su entorno, su historia, su pasado y su futuro; éstos han contribuido a la construcción de la especificidad de la identidad latinoamericana: así lo han reconocido sus pares literarios, cinematográficos, filosóficos, entre otros.

Una participación clave en este entendimiento histórico se da al observar los golpes de estado de los años setenta, que se dieron bajo una lógica siniestra, pues uno de sus objetivos era “detener los avances de los pueblos latinoamericanos y desincentivar cualquier intento futuro por reconstruir procesos políticos y sociales” (Hales, 2008: 135). La dictadura tenía perfectamente claro el padecimiento que ocasionaba, por lo cual hacía su oficio con eficacia: reprimir y aterrar. Así rompió el tejido social y los lazos solidarios; la violencia arrinconó el espacio de la reciprocidad.

Las dictaduras declararon delito el pensamiento, la expresión y la actuación de las ideas e instituyeron primero la tortura del silencio y después la tortura física. En la dictadura cívico-militar del periodo de Bordaberry en Uruguay, que delimitó la consciencia política de Carlos Palleiro y sofocó los proyectos de nación, el exilio es “la brusca extirpación de la capacidad del actuar político y la remisión, la vuelta desnuda a la condición natural y privada de las personas” (Maira, 2008: 66). El exilio es representativo “por la fuerza simbólica de las razones que lo provocaron, y por el impacto de esa actividad pública de denuncia” (Dutrénit, 2003).

En el trayecto de esta decisión forzada que significó abandonar el país de origen desde 1973, Palleiro creó lo que en la investigación se nombró como la *Ruta de la paloma*, que es una exposición de cómo se articula una imagen para narrar un proceso histórico, la manera en que sus elementos (en este caso la mano y la paloma) son depositarios de diversas significaciones dependiendo del contexto histórico-espacial en el que están insertas. También el modo en que la representación se constituye como creadora de identidad para un grupo exiliar que viajó junto al puño izquierdista y además fue símbolo de una actividad pública internacional de denuncia contra la dictadura.

Sin embargo, ¿en qué contribuye reflexionar sobre la ausencia del exilio? Aunque es complicado hablar desde la perspectiva de alguien que no fue afectado por el problema, se ha reflexionado a partir de la historia, de la literatura, la historia oral y el propio proceso de figuración en Palleiro al respecto de esta interrogante. Los aportes del exilio son muchos; primero en que las personas involucradas en los movimientos forzados dan al país de llegada lo que cargan como *migrantes desnudos*, “darle al pueblo mexicano lo que traíamos con nosotros: nuestro quehacer cultural, artístico, musical, teatral, literario, académico” (Palleiro, 2008b: 62). El exilio se encuentra en el marco de los cruces que brotaron del hostigamiento masivo a grupos sociales,⁹⁶ es una tendencia en la historia de los pueblos y se debe cuestionar qué se ha aprendido, toda vez que el pasado se actualiza en sus consecuencias presentes. Segundo, la investigación abona a la postura y evolución política de los diseñadores latinoamericanos en el exilio. Tercero, los estudios acerca del fenómeno, naturalizados desde la escena política, histórica, social y literaria, no habían analizado el poder de las imágenes generadas a partir y durante su curso, tampoco se había constituido a la imagen como un frente de lucha común al interior y al exterior de

⁹⁶ Silvia Dutrénit lo llama diáspora y dice que “es la relación de dispersión e identificación cultural[...] la que se recoge para sostener la hipótesis de la emigración como diáspora” en la página 16 de su artículo de “La diáspora uruguaya y la historia nacional” publicado en la Revista Cuadernos de Marcha, núm. 136, 1998.

Uruguay: desde dentro, por parte de un grupo de artistas contra la dictadura: el colectivo de creadores de la imprenta as o los integrantes del *dibujazo*; desde fuera, simbolizado por una paloma-puño diseñada por Palleiro que voló por el mundo denunciando los horrores de la represión a través del sentir y del pensar de dos pueblos: el mexicano y el uruguayo. Se siguió el exilio uruguayo desde el itinerario de uno de sus hijos, cuyo trabajo fue decisivo para la conformación de la comunidad cultural de los setenta en el campo del diseño gráfico en México, y que influyó en la conciencia de los niños con ideas como familia, educación y comunidad, a través de los libros de texto gratuitos o los carteles sociales del Gobierno del Distrito Federal.

Hilvanar una historia alrededor del cartel fue un retador y productivo desafío, porque el primer detonante de la investigación fue la propia producción, que también es una forma de generar conocimiento, lo que implicó una manera personal de apropiarse y comprender el tema. Después, al seguir desde una temprana edad la obra del autor, una serie de cambios plásticos —y por tanto discursivos— comenzaron a hacerse visibles, así que el seguimiento de esta duda condujo a la profunda historia política de un país externo y con un periodo específico de estudio en el pasado: el exilio uruguayo. Desde esta perspectiva, el análisis se densificó al conocer las influencias, el contexto y el público para la recepción de los carteles. Posteriormente se incorporaron claves argumentales desde los estudios culturales latinoamericanos para nombrar el cambio; además, desde la sociología se afianzaron otras, como la *zona de contacto*, *el testimonio*, *la sociología de las ausencias y las emergencias*, *la frontera*, etc., así como un cruce interdisciplinario al rastrear la historia oral de un personaje vivo como Palleiro, su memoria individual, claramente subjetiva y contradictoria, contrastada por un relato histórico duro, lleno de datos y cifras apegadas a la disciplina. El trabajo realizado es una rica confluencia entre la cultura, la sociología, la historia y la mirada exiliar detonada a partir del cartel.

FUENTES

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, María (2009), *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós.
- Alfieri, Teresa (2008), “Metáfora”, en *Diccionario del pensamiento alternativo*, Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dirs), Buenos Aires: Ediciones de la UNLA / Biblos.
- Allier, Eugenia (2007), “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo” en Eduardo Rey Tristán (dir.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- (2008), “Memoria: una lenta y sinuosa recuperación”, en Silvia Dutrénit, Eugenia Allier y Enrique Coraza, *Tiempos de exilios. Memoria e historia de españoles y uruguayos*, Colonia Suiza, Uruguay: CEALCI (Fundación Carolina) / Textual / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Arfuch, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barbero, Martín (1987), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, Roland (1971) *Elementos de semiología*, Madrid: Alberto Corazón.
- (1995), *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, 3a ed., Barcelona: Paidós.
- Bastide, Roger (1969), *Las Américas Negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Benedeti, Mario (1998), *Inventario, poesía completa (1950-1985)*, México: Nueva Imagen.
- Benhabib, Sheyla (2006), “‘Nous’ et les ‘autres’” (Nosotros y los otros) ¿El universalismo es etnocéntrico?”, en *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*, trad. Alejandro Vassallo, Buenos Aires: Katz, pp. 59-94.

- Bermúdez, Xavier (1994), *Tercera Bienal Internacional del Cartel en México*, México: Trama Visual.
- (2010), *Undécima Bienal Internacional del Cartel en México*, México: Trama Visual.
- Beverly, John (1996), “Sobre la situación actual de los estudios culturales”, en José Antonio Mazzotli y Juan Cevallos, *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Butin, Hubertus (2009), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores.
- Cerutti, Horacio (2008), “Exilio e integración de nuestra América”, en Carlos Véjar (coord.), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Certeau, Michel (2007), *La invención de lo cotidiano 1- Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- Cornejo, Antonio (1989), “Los sistemas literarios como categorías históricas: Elementos para una discusión latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 29, pp. 19-24.
- (1997), *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*, La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- De Campos, Haroldo (2000), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2000), *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Driben, Lelia (1996). *Vicente Rojo, el arte de las variaciones sutiles*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Dutrénit, Silvia (coord.) (2006), *El Uruguay del exilio. Gente circunstancias y escenarios*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Dutrénit, Silvia, Eugenia Allier y Enrique Coraza (2008), *Tiempos de exilios. Memoria e historia de españoles y uruguayos*, Colonia Suiza, Uruguay:

- CEALCI (Fundación Carolina) / Textual / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Dutrénit, Silvia y Fernando Serrano (coord.) (2008b), *El exilio Uruguayo en México*, México: Cátedra México País de Asilo / Editorial Porrúa / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dutrénit, Silvia (2011), *La embajada indoblegable, Asilo mexicano en Montevideo durante la dictadura*, Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- Echeverría, Bolívar (comp.) (1994), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El equilibrista.
- Flusser, Vilém (2001), *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis.
- Franko, Mark y Annette Richards (2000), *Acting on the past. Historical performance across the disciplines*, Londres: Wesleyan University Press.
- Fornet-Betancourt, Raúl (ed.) (2003), *Culturas y poder. Interacción y asimetría entre las culturas en el contexto de la globalización*, Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Frega, Ana (2007), *Historia del Uruguay en el siglo xx (1890-2005)*, Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Gage, John (1997), *Color y cultura*, Madrid: Siruela.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- Geertz, Clifford (2001), *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Glissant, Édouard (2002), *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona: Del Bronce.
- González, María Antonia (2005), *El Arte Develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México: Herder.
- Hales, Jaime (2008), "Del exilio interior", en *El exilio latinoamericano en México*, Carlos Véjar (coord.), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heller, Eva (2009), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: Gustavo Gili.

- Hollis, Richard (1994), *Graphic Design, a Concise History*, Nueva York: Thames and Hudson Inc.
- Iznaga, Diana (1989), *Transculturación en Fernando Ortiz*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.
- Joysmith, Claire y Clara Lomas (eds.) (2005), *One Wound for Another. Una herida por otra*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Larraín, Jorge (1996), *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago: Andrés Bello.
- Lichtensztein, Samuel (2008), “Vivencias del exilio uruguayo en México”, en Carlos Véjar (coord.), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maira, Luis (2008), “El exilio latinoamericano en México”, en Carlos Véjar (coord.), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Malinowski, Bronislaw (1940), “Introducción”, en Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.
- Martínez, Luz María (1993), “La cultura africana, tercera raíz”, en Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta, pp. 111 - 175.
- Mazzotti, José y Juan Zevallos (coords.) (1996), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Mirza, Roger (2007), *La escena bajo vigilancia, teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*, Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Morandé, Pedro (1987), *Cultura y modernización en América Latina: ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*, Madrid: Encuentro.

- Nahum, Benjamín (2009), *Manual de historia del Uruguay. Tomo II: 1903-2000*, 18ª ed., Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Ortiz, Fernando (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.
- Palleiro, Carlos (2008b). “Las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio”, en Silvia Dutrénit y Fernando Serrano (coords.), *El exilio Uruguayo en México*, México: Cátedra México País de Asilo / Editorial Porrúa / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Parker, Cristián (1993), *Otra lógica en América Latina: Religión popular y modernización capitalista*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereda, Carlos (2008), *Los aprendizajes del exilio*, México: Siglo XXI Editores.
- Peirce, Charles (1980), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1984), *El hombre, un signo*, Buenos Aires: Nueva Visión
- Pratt, Mary Louise (2010), *Ojos imperiales*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rajchenberg, Enrique (2007), *Hablemos de los años 70. Las dictaduras*, México: Ríos de tinta.
- Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.
- Reimann, Horst (1992), “Transkulturelle Kommunikation und Weltgesellschaft”, en Horst Reimann (ed.), *Transkulturelle Kommunikation und Weltgesellschaft. Theorie und Pragmatik globaler Interaktion*, Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 13-29.
- Rey, Eduardo (dir.) (2007), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Said, Edward (2000), *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press.
- (2001), *Cultura e imperialismo*, 50ª ed., México: Anagrama.

- Sánchez, Noé, Fernando Zamora y Julio Chávez (2010), *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*, México: Escuela Nacional de Artes Plásticas / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santos, Boaventura de Sousa (2000), *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Bilbao: Desclée de Brouwer.
- (2008), *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. Conocer el sur. Pensar una cultura política emancipatoria*, La Paz: CLACSO ediciones y CIDES-UMSA
- Saúl, Ernesto (1972), *Pintura social en Chile*, Santiago: Quimantú.
- Sclavo, Fidel (2007), *Imprenta as*, Montevideo: El País Impresora.
- Vega Miche, Sara (2010), *Catálogo de la 11ª Bienal Internacional del Cartel en México*, Puebla, México.
- Véjar, Carlos (coord.) (2008), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wiedemann, Julius y Felipe Taborda (2008), *Latin American Graphic Design*, s.l.: Taschen.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Revista Artefacto*, Argentina, núm. 6, 2007: Claudia Kozak 1-17.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima / Berkely, No. 40, 1994: 368-371.
- Revista Cuadernos de Marcha*, “La diáspora uruguaya y la historia nacional” de Silvia Dutrénit. Montevideo, Uruguay, Tercera época, Año XII, No. 136, Febrero de 1998: Silvia Dutrénit 15-20.
- Revista Electrónica de Investigación Educativa*, “La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?” De Graciela De Garay. Consultado el 10 de julio de 2011, en <http://redie.ens.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>.

Revista Encuentro de la Cultura Cubana, Madrid, núm. 2, 1996: Enrique Patterson 49-67.

Revista EXIT, México, volumen especial de Olivares y Asociados, S.L. 2005: Blanca Gutiérrez Galindo 28-34.

Revista Onda Digital, Uruguay, núm. 489, 2010: Raúl Legnani.

Diario de la Historia Reciente, suplemento gratuito de La República, “Exilio y regreso”, entrevista a Silvia Dutrénit, Montevideo, Uruguay, Año II, 17 de diciembre de 2007, contraportada.

Brecha, semanario uruguayo, “Exilio(s) a la espera de su historia” de Silvia Dutrénit, Montevideo, Uruguay, 4 de julio de 2003.

FUENTES TESTIMONIALES

Entrevistas con Carlos Palleiro México, 5 de marzo de 2008, 1 de abril de 2009, 16 de julio de 2009.

Entrevista con Estela Texeira, Héctor Guido y Marcos Flasbar, integrantes del grupo de teatro El Galpón, Montevideo, Uruguay, 28 de julio de 2009.

Entrevista con el pintor Anheló Hernández en la casa del autor, Montevideo, Uruguay, 28 de julio de 2009.

Entrevista con Olga Larnaudi, directora del MAPI, Montevideo, Uruguay, 29 de julio de 2009.

Entrevista con María E. Yuguero, curadora de la sala de arte “Carlos Federico Sáez” del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, Montevideo, Uruguay, 29 de julio de 2009.

Entrevista con Esteban Valenti, director regional América Latina y Caribe, del Centro Regional para América Latina, Montevideo, Uruguay, 30 de julio de 2009.

Entrevista con Miguel Ángel Rodríguez, compañero de Carlos Palleiro en la UJC, Montevideo, Uruguay, 30 de julio de 2009.

Entrevista con el periodista Raúl Legnani, Montevideo, Uruguay, 31 de julio de 2009.

Entrevista con Jorge Soto, colaborador de la Fundación Manuel Espínola Gómez, Montevideo, Uruguay, 6 de agosto de 2009.

Entrevista con Graciela Lopater, colaboradora del Museo de la Memoria, Montevideo, Uruguay, 8 de agosto de 2009.

Entrevista con el filósofo Juan Flo en la casa del autor, Montevideo, Uruguay, 15 de agosto de 2009.

FUENTES GRÁFICAS Y ARCHIVOS

Archivo Martha Ponce de León – Ricardo Vilaró / Grupo de Acción Unificada (GAU), Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Fundación Manuel Espínola Gómez. Paraguay 1176, Montevideo Uruguay. Catálogo de El dibujo en los años 60 y 70. Montevideo, Uruguay, 2009. Printer Imprenta. María Yuguero 1-7.