Disputas político estéticas relacionadas con la dictadura en Uruguay

José Stagnaro Bonilla

Resumen

Se analizan la «hegemonía autoritaria» y su «contra-hegemonía emancipadora» desde principios de los setenta hasta los noventa. Se recurre a un marco teórico propuesto por Laclau y Mouffe y a su resignificación del concepto gramsciano de «hegemonía». Se presentan algunos aspectos del autoritarismo en relación a sus concepciones neotomistas (según Campodónico, Massera y Sala) y su forma de expresión estético-político. Por otro lado, se describen algunas manifestaciones contrahegemónicas del arte de la época en franca contradicción con las autoritarias, pero también relacionadas con los espacios y la agencia política. Se introducen algunas ideas de Rancière y lo que llamó «regímenes del arte», así como la descripción de interacciones del arte con la política. La presentación pretende introducirnos en las razones por las que arte y política contrahegemónicas se desligan paulatinamente entre sí, luego de la recuperación de la democracia, restableciéndose funciones específicas para cada una de las «partes»: artistas, públicos, funciones del Estado, etc. Se analizará un artículo periodístico del crítico de arte Guilherme de Alantar Pinto (Brecha, 2014) que intenta, infructuosamente, desde nuestro punto de vista, explicar lo que llamó «el fin del propósito» del Canto Popular. Para una mejor interpretación se propone analizar los hechos de acuerdo a algunas ideas de Ricoeur en torno a la utopía.

El concepto de «hegemonía» según Ernesto Laclau y Chantal Mouffe

Nuestro enfoque intentará abordar el antagonismo que se produjo durante la dictadura en Uruguay, período comprendido entre los años 1973 y 1985 y esbozar su desenlace hacia los 90, identificando las formas hegemónicas dominantes así como las «contrahegemónicas». Me serviré, en primer lugar, del concepto de «hegemonía» tal como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe lo reinterpretan a partir de las ideas de Gramsci. Sus fundamentos filosóficos se estructuran a partir de la categoría de «discurso» presente en la filosofía analítica, la fenomenología y el estructuralismo: «En las tres, el siglo comenzó con una ilusión de inmediatez (…) de un acceso no mediado discursivamente a las cosas mismas –el referente, el fenómeno y el signo, respectivamente-. En las tres, sin embargo, esa ilusión de inmediatez se disuelve, en un cierto punto, y debe ser reemplazada por una u otra forma de de mediación discursiva»[1] por lo cual, (cuando) «utilicemos la categoría de «sujeto», lo haremos en el sentido de «posiciones de

[1] Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista,* Argentina, 2011, Ed. FCE, p. 11

sujeto» en el interior de una estructura discursiva»[2] El problema está entonces en identificar dichas «estructuras discursivas» que atraviesan a los sujetos y con las cuales ellos construyen su quehacer y su pensar. Al despegarlas de todo «esencialismo», como por ejemplo, en el caso del marxismo lo era la «clase social» y una teleología en tanto «necesidad histórica», Laclau y Mouffe ubican a los agentes políticos con la capacidad constituir su propia identidad, al incluir y expandir su «hegemonía» a un conjunto indeterminado y disperso de elementos sociales concebidos como una cadena infinita de «diferencias». A partir de allí la política surge como algo radicalmente esencial para los autores. En ese sentido afirman (apoyándose en Cutler): «la práctica política construye los intereses que representa. Pero si observamos bien veremos que esto, lejos de *consolidar* la separación entre lo político y lo económico, *la elimina»*[3]

Al rechazar las clases sociales como agentes originarios y «esenciales» se rechaza también el viejo «etapismo» de alianzas de clases para un período «democrático» que antecedería al socialismo, «ya que la hegemonía supone la construcción de la propia identidad de los agentes sociales y no la coincidencia racionalista entre los agentes preconstituidos»[4] Para los autores sólo puede existir una práctica hegemónica adecuada en tanto sea democrática en todo su desarrollo, contraponiéndola a las «prácticas hegemónicas autoritarias» que distancian a «representados» de los «representantes» concebidos como agentes previos a los movimientos articulatorios: «en la medida en que la identidad de los agentes sociales deja de estar referida exclusivamente a su inserción en las relaciones de producción y pasa a ser el resultado de la articulación precaria entre varias posiciones de sujeto, es la identificación misma entre agentes sociales y clases lo que está implícitamente cuestionado»

Para comprender esta teoría hay que concebir dos cualidades esenciales relacionadas con la «hegemonía»: la primera es que ésta sería una estructura abierta con la capacidad de atribuir significación a los hechos así como a las prácticas humanas, acción que Laclau y Mouffe identifican con el término de «articular»: los procesos hegemónicos son exitosos en la medida que pueden articular elementos (diferentes) de la vida social en una cadena de sentido. La segunda es que una hegemonía determinada existe siempre en función de un antagonismo con otra hegemonía: una sociedad que no necesitara del antagonismo no necesita articular nuevos «significantes vacíos» para legitimar y simbolizar sus prácticas: sería una sociedad cerrada, acaso concebible en otras épocas históricas pero imposible para el capitalismo maduro por la continua y creciente emergencia de estructuras discursivas contradictorias. La característica presente es la de vivir «una sociedad» incapaz de concebirse de una forma total. Al intentar hacerlo (por cierto que las hegemonías dominantes lo intentan), se expulsa de sí todo lo que no

[2] Ibíd. p. 156
[3] Ibíd. p. 163
[4] Ibíd. p. 90

puede comprender (o todo lo que no ha podido «hegemonizar») haciendo imposible el uso adecuado del propio término de «sociedad».

Finalmente, una distinción más que nos aportan los autores mencionados es la precisar bien de qué se trata el «antagonismo». Este se diferencia de la contradicción (A y no A) y de la oposición (A no B). «Pero en el caso del antagonismo nos encontramos con una situación diferente: la presencia del Otro me impide ser totalmente yo mismo. La relación no surge de identidades plenas, sino de la imposibilidad de constitución de las mismas (…) (Es porque una fuerza física es una fuerza física por lo que otra fuerza idéntica y de sentido contrario conduce al reposo; por el contrario, es porque un campesino *no puede ser campesino*, es que existe un antagonismo con el propietario que lo expulsa de la tierra)»

Los fundamentos de esta teoría parten de la negación de una ontología previa a la mediación discursiva y por esa vía, se subestima las condiciones de posibilidad de las clases sociales u otros elementos capaces de ser objetivados previamente a la inclusión en dicha discursividad; es la propia discursividad la que construye la objetividad. Sin duda que profundizar en ello resultaría un asunto imposible de hacer aquí. Sin embargo, el concepto de hegemonía a partir de la flexibilidad que adquiere en la mirada de los autores, resulta particularmente útil para abordar las configuraciones políticas estudiadas. Una formulación filosófica que pone el acento en las formas simbólicas de organizar lo real en íntima relación con las prácticas políticas, integrando –a la vez- los aspectos materiales e inmateriales en una unidad de sentido, resulta una poderosa herramienta teórica que intentaré probar en el transcurso del trabajo.

Al adoptar esos instrumentos analíticos surge una primera visión del antagonismo y sus características más relevantes. A grandes rasgos, pueden verse las dificultades que exhibía la hegemonía dominante para constituirse plenamente en una única «estructura discursiva»; en primer lugar obviamente existía la imposibilidad de articular el autoritarismo con la vigencia -aún no totalmente derrotada- de corrientes emancipadoras ferozmente reprimidas. Pero a la vez, aquel pensamiento restaurador, como se verá de corte medioeval, resultará difícil de articular con el propio avance neoliberal y sus praxis económicas, sociales, éticas y estéticas que el autoritarismo debía alentar como única hoja de ruta posible. También, a grandes rasgos, surge que la contra-hegemonía planteada por los grupos resistentes, (tanto en su agencia política como estética) enfrentaba dificultades para articular diversos elementos en una misma discursividad; en primer lugar, allí estaba su antecesora «socialista revolucionaria»[5] de donde provenían muchos de sus agentes; y en segundo lugar, las alianzas necesarias para conformar un gran bloque contra hegemónico que requería incluir a quienes sólo aspiraban a restaurar el orden

[5] Denomino «socialismo revolucionario» al conjunto de prácticas y posiciones de izquierda cuyo horizonte político más probable era el control estatal de los medios de producción.

preexistente a 1973. Ese conjunto de dificultades articulatorias ponían en entredicho el concepto de «democracia»: concepto «vacío» o «flotante» (de acuerdo a lo propuesto por Laclau) que las luchas hegemónicas intentaban significar.

3- La hegemonía autoritaria

La dictadura resulta imposible de comprender como mera imposición y el ejercicio de la fuerza. Es decir sin la producción de hegemonía capaz de articular elementos de apego y aceptación de carácter práctico e ideológico. Para analizar algunas fuentes ideológicas explícitas de carácter medioeval y católica de la dictadura he recurrido a un estudio de Campodónico, Massera y Sala, sobre: *Ideología y educación durante la dictadura*.[6] Allí se analiza en detalle las ideas que sostuvo la dictadura y sus dos vertientes: por un lado, «el jusnaturalismo neotomista» (continuado en el «catolicismo ultraderechista»); y por otro, la «Doctrina de la Seguridad Nacional».

El primer punto analizado allí refiere al jusnaturalismo que caracterizan como «la afirmación de la existencia de un derecho natural anterior y jerárquicamente superior al derecho positivo»[7]. La versión iusnaturalista que habría adoptado la dictadura sería la del «jusnaturalismo neotomista» a partir de las concepciones de Pío IX (1846-1878) por las que son restauradas las concepciones de Santo Tomás de Aquino en los documentos papales en respuesta a la radicalidad de las luchas obreras de fines del siglo XIX.

Otra vertiente del pensamiento dictatorial fue la Doctrina de la Seguridad Nacional. Para analizarla las autoras recurren a una investigación del sacerdote belga Joseph Comblin: «Le pouvoir Militaire en Amérique Latine. La idéologie de la Securité Nationale». Se repasa la historia por la cual los EEUU sustituyen el enemigo del nazismo por el enemigo del comunismo y la instalación de la guerra fría como la forma hegemónica que configuró la geopolítica, desplazando cualquier otra consideración de orden superior, aún cuando ellas refirieran a cuestiones en franca disputa como la autodeterminación de los pueblos o el colonialismo político o económico. La fundamentación del mencionado autor está estrechamente relacionada con la teoría de la bipolaridad.

Por último transcribo del trabajo citado un fragmento de un documento secreto redactado por un grupo de expertos cuyo destinatario era el Consejo Interamericano de Seguridad de EEUU, llamado «documento de Santa Fe» de 1980: *«EEUU debe tomar la iniciativa ideológica. Es esencial que se estimule un sistema educacional en América Latina que enfatice la común*

[6] Silvia Campodónico, Ema Massera, Niurka Sala *Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias,* Banda Oriental, Montevideo, 1991
[7] Ibíd., p. 14

herencia cultural de las Américas. La educación deberá inculcar el idealismo que sirva de instrumento de supervivencia. La guerra es inherente a la humanidad»

Al hacer un balance de dicho proyecto autoritario, resulta importante repasar, los puntos en que ambas vertientes ideológicas podían unirse, es decir, en qué medida la articulación hegemónica podía resultar una unidad de sentido aceptable: la custodia moral, la coacción externa a la persona y el culto a la guerra como resolución privilegiada de los conflictos. Un punto que comanda la articulación de la hegemonía autoritaria es, sin dudas, la obediencia y el respeto por el orden dado (lo cual incluía, por supuesto, el orden económico neoliberal en que cada persona debía concebirse «atomizada» y en litigio con todas las demás). Pero, en el mismo sentido, habría que vincular esa posibilidad a la que ofrecía el telón de fondo de lenta imposición neoliberalismo en el mundo y que, más allá de contar con importantes ideólogos en el mundo, se asumió como mandato económico «realista», no necesariamente explícita: todos somos individuos partícipes de un mercado que tiene la absoluta potestad de regular (con su «mano invisible», al decir de Adam Smith), las posibilidades de todos «por igual».

Arte y política contra-hegemónicas en el último período de la dictadura.

El arte emergente durante el último período de la dictadura, extraordinariamente condicionado por la acción represiva, contrapone –en general- una visión antitética con respecto a los valores del ser humano como característico del neo tomismo autoritario. «La verdad» aparece de alguna manera velada, como algo «a descubrir» o a indagar; el sentido de libertad se maximiza de forma que las obras de arte de una u otra manera, necesitan romper sus moldes tradicionales. Por otro lado, en tanto también pueden observarse claramente «contenidos políticos» o representacionales en relación a los hechos de aquel presente, ellos refieren frecuentemente al horror de la dictadura así como a cierta necesidad de resignificar lo sucedido desde la perspectiva de las víctimas o los dominados. Esas características afectaron tanto los círculos «cultos» como a los «populares», procesándose la necesidad de unión de todos aquellos que pudieran «contestar», con cierta efectividad, la propuesta ideológica y sensible del autoritarismo, intercambiando escenarios, artistas y públicos como parte de un «proyecto hegemónico»

Para sostener lo que acabo de enunciar se puede recurrir a algunos ejemplos. El primero refiere a la aparición de ciertos «artistas raros» en el «Canto Popular» de la época, esa corriente que mixturó una vertiente «urbana» (baladística o rockera) con la tradición folclórica que aparece fundamentalmente en Montevideo, pero cuyos artistas son, en buena medida, originarios del interior: basta recordar la importante influencia de varios tacuaremboenses, en primer lugar, al poeta Wáshington Benavidez, autor por aquellos años de numerosas letras de canciones,

condición que aunaba a la de comunicador radial. Con respecto a dicha emergencia, nos recuerda Oscar Brando:

> Eduardo Darnauchans, Leo Masliah, Fernando Cabrera, fueron los nuevos creadores que se empezaron a conocer: con sólida formación musical y una creatividad fuera de lo común, se apropiaron del terreno sembrado por el canto popular, así sus trabajos exigieran algo más que la simple empatía contestataria que aquel movimiento había sembrado (…)Pocas veces en la canción popular (quizá nunca) hubo una interrelación tan rica y frecuente entre disposición experimental, reflexión crítica, actuación política y comunicabilidad como en ese sector más reflexivo del Canto Popular[8]

En ese contexto también se puede mencionar el notable éxito que tuvo un grupo de músicos y actores para público infantil llamado «Canciones para no dormir la siesta» Con una poesía llena de metáforas trasformaron la lucha contra el autoritarismo en escena festiva. Su receta fue infalible: si de alguna manera, todos podemos ser niños y concebir la utopía de un mundo mejor, es necesario vencer el miedo y dar forma a lo real.

Un ejemplo de mixtura de lo popular y lo culto está referido a la exitosa exhibición, en 1981 en el Teatro Circular, de una obra que rescataba una leyenda popular: «El herrero y la muerte» de Mercedes Rein y Jorge Curi. Roger Mirza nos dice: «En el espectáculo, un hombre llamado Miseria como en la leyenda europea o en la obra de Carrasquilla (1898), un gaucho de estas tierras, como en Don Segundo Sombra (1926) de Güiraldes o en el Herrero y el Diablo (1957) de Gene, un gaucho como los otros, generoso, haragán y astuto es capaz de enfrentar a los poderes terrenales y celestiales, de alternar con el propio Nuestro Señor y con San Pedro, de desafiar al comisario, al gobernador y a la propia muerte y salir triunfante»[9]

También en la literatura uruguaya de aquellos años puede observarse un fenómeno de recreación de lo opresivo y de cierto «sinsentido». Nos dice Brando: «Narrativa de imaginación» llamó Teresa Porzecansky (Sosnowski, 1987) a la practicada por los escritores antirrealistas en los años de dictadura (…) plantearon la realidad como monstruosa, como profundamente «irreal» (lo que) sirvió, según la escritora, como acto de resistencia al conformismo que buscó instalar la cultura de la dictadura. Disgregación de la personalidad, dificultades para el autorreconocimiento, sensación de estar siendo acechado, necesidad de huída, vivencia del miedo, sentimiento de estar frente a un escenario montado a los efectos de una representación, asfixia de los espacios cerrados, sensación de estar perdidos, son censados por ella»[10]

---

[8] Oscar Brando, «La de ayer y la de hoy, 50 años de cultura uruguaya», *1960-2010. Medio siglo de historia uruguaya.* Coordinador Benjamín Nahum. Ed. Banda Oriental. Montevideo, 2012 (p. 547)

[9] Roger Mirza, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay,* Ed. Banda Oriental, Montevideo, 2007.

[103] Oscar Brando, «La de ayer y la de hoy, 50 años de cultura uruguaya»…, (p. 541)

En las artes plásticas surgen diversas formas artísticas alternativas referidas a la experiencia de la dictadura. Según Olga Larnaudie: «El proceso de las artes pláticas uruguayas en la dictadura puede dividirse en tres tiempos que se correspondieron, no siempre de forma simultánea, a los de otros sectores de la actividad cultural. Hubo una primera búsqueda de diferentes vías para encarar un trabajo de premeditado enfrentamiento a veces, casi siempre de oposición, manifestada incluso por el simple hecho de mantenerse en actividad. A partir de 1983 los intentos de organización y la presencia de realizaciones grupales fueron más visibles (…) La figura humana fue privilegiada como vehículo expresivo en esas producciones plásticas…»[11] La producción de artistas como Nelbia Romero, Hilda López, el «Grupo de los Otros», Ernesto Arostegui, Antonio Frasconi, Dumas Oroño, Ana Tiscornia, Ernesto Vila, Lacy Duarte, entre otros, que paulatinamente se convertirán en referentes de la plástica nacional, tuvieron una producción sensible a los temas relacionados con la opresión, la tortura, el encierro, la desaparición de personas, la memoria, la justicia, el exilio, etc. La forma en que resolvieron «la forma» y el «contenido» en sus obras está íntimamente ligada a las experiencias vanguardistas y neovanguardistas en el campo de las artes plásticas contemporáneas: la yuxtaposición de materiales; lo alegórico; el uso de los desplazamientos y contrastes de sentidos; las propuestas de performances e instalaciones, etc. Incorporando en sus temáticas las peores consecuencias de la dictadura y colaborando en preservar cierta autonomía estética frente al poder político, alzaban una voz más contra el oscurantismo reinante y la necesidad de reafirmar los derechos avasallados; y tal como ya se ha expresado, contrariar de plano la versión de «la verdad» como asunto autoevidente. Por lo demás, se repetía en estas circunstancias lo que valía para el arte popular: era interpretado como un fenómeno resistente y emancipador por el público que se acercaba a sus muestras.

En torno a algunas ideas de Jacques Rancière

Hablar de «estética» es, necesariamente recordar su etimología. «Aisthisis» refiere a la experiencia sensorial de la percepción, por lo tanto, la estética no tiene su origen en el arte sino en la realidad sensible, material. Como en esta sección trataré el aporte de Jacques Rancière hay que señalar que su filosofía retoma ese sentido que abarcó la preocupación de Kant y otros filósofos por las nociones de espacio y tiempo. La consideración del «juicio del gusto», tradicionalmente estudiado en torno a lo «sublime del arte» y ubicado, a posteriori, en el centro de la estética como filosofía del arte, (el arte como el objeto de la estética), también es retomado por Rancière pero de una forma particular: en el marco de lo que es una concepción amplia de lo estético.

[11] Olga Larnaudie, «Uruguay en dictadura. Imágenes de resistencia y memoria». Elizabeth Jelin y Ana Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión,* (p. 28)

Los aportes de Rancière se dirigen, de una forma más específica, a la relación de lo político con lo estético. En este punto podemos recordar, en primer lugar, la fórmula de Walter Benjamin sobre la «estetización de la política» La forma en que el nazismo convirtió sus actos de masas en un asunto estético se reproduce, en nuestro país, en diversas formas de presentar la afirmación de la autoridad y la disciplina que marcaron buena parte de la agenda «lúdica-educativa» del régimen: desfiles, bandas liceales así como, en general, todo protocolo festivo de la dictadura uruguaya. En tanto la dictadura debía escenificar y validar su «núcleo existencial» debía recurrir a la jerarquía y el estrado, la pompa y el rito disciplinado, todos medios para hacer «evidente» (e incuestionable) su autoridad. El desfile militar es, en sí, una directa demostración de fuerza, no tiene más cometido.

La relación de las ideas de control y coacción necesaria para la «educación moral», cuestión central que aparece dentro de las prioridades formativas para el «nuevo ciudadano» durante la dictadura, se relaciona perfectamente con este «complemento» irracional que aspira a que el sujeto se «disuelva» en una participación colectiva y emotiva por la que «la verdad» es directamente asequible a quien quiera o pueda estar dispuesta a «recibirla». Por lo tanto, la predisposición sensible, cierta «automatización» corporal y el acceso a la verdad, sin mediar la crítica de la razón, perecerían aspectos indisolubles con «lo ideológico»: necesariamente extienden el campo estudiado por las autoras que he presentado en el capítulo anterior.

Llegado este punto –y tratando de abordar el tema desde los conceptos del filósofo francés- surge que la «estetización de lo político», propio del autoritarismo, resulta antagónico con la emergencia de distintas imágenes, voces o escenas, con la agencia de nuevos artistas, la creación de nuevos espacios (festivales, ferias, por ejemplo) y la aparición de nuevos públicos durante el período. Resulta evidente, de acuerdo a lo que estudiado, que dicha totalidad proponía, en palabras del filósofo francés, otro «reparto de lo sensible» y que esa fórmula resulta bien ilustrativa de lo que sucedía, más allá de todo análisis particular de la acción de los artistas o de sus obras.

Es oportuno aclarar que la política según Rancière no es lo mismo que lo que él denomina «la policía» (concepto tomado de Foucault), es decir, lo instituido, lo establecido que tiene por objeto perpetuar el orden existente: partes ya configuradas de una sociedad desigual, que vanamente intentan determinar el campo de la filosofía política como ciencia posible para el acuerdo (y la paz) entre ellas. Rancière entiende la política como la emergencia de «los que no tienen parte», desde la lógica de la igualdad y de la posibilidad de apelar a lo que todos tienen en común con todos, pero que, a su vez y en los hechos, a ellos les es negado. Del encuentro de lógicas distintas, de la lógica de la igualdad y de la desigualdad, nace la política[12].

[12] Ver Jacques Rancière, *El desacuerdo*. Política y Filosofía, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2012.

Existen, según Rancière, tres «regímenes del arte» cuyo orden de aparición no se refieren al arte sino a las sucesivas formas de concebirlo. La primera se explica a partir de una primera indistinción de «las artes» con la vida («régimen ético») estrechamente unido a las ideas de Platón. El «régimen poético o representativo del arte» en cambio, aparece bajo la forma en que Aristóteles abordó el problema, y finalmente, el «régimen estético del arte» es un fruto de la modernidad y la paulatina consideración de su autonomía. Este régimen será el instrumento teórico con el que el autor analizará el arte contemporáneo y sus múltiples dinámicas que lo entrelazan con la vida y la política. Recién allí el arte revela su propia especificidad estrechamente ligada a lo que no es arte: toda obra, aún de las anteriores a la modernidad, comparte esa relación interna. Es decir, aunque aflora como objeto de estudio por medio del «arte moderno», dicho régimen «estético» es constitutivo del arte en general: «Esta idea de un sensible convertido en extraño respecto a sí mismo, lugar de un pensamiento convertido en extraño respecto a sí mismo, es el núcleo invariable de las definiciones de arte que configuran en su origen el pensamiento estético: descubrimiento por parte de Vico del «verdadero Homero» como poeta a pesar de sí mismo, «genio» kantiano ignorante de la ley que produce, «estado estético» schilleriano, compuesto por la doble suspensión de la actividad de entendimiento…»[13]

La autonomía del arte establece formas estrictamente estéticas de producir el disenso, sin necesidad de recurrir a la imitación (por ejemplo de las luchas obreras o revolucionarias) Desde ese punto de vista, Rancière retoma las mismas posibilidades (e imposibilidades) que Adorno ya describió en su Teoría Estética para el arte. La forma de reordenar el espacio-tiempo es el punto en que el arte («arte verdadero» diría Adorno) se roza con la política: «Si la experiencia artística se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a las actuaciones mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales»[14] Esta descripción refiere a lo que el filósofo llama «el régimen estético del arte» que se diferencia de los otros dos regímenes del arte.

Según Rancière, la autonomía necesariamente se inscribe en las posibilidades generales que tiene el arte de «servir» a lo político: «Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos»[15]

[13] Jacques Rancière, El malestar en la estética, Ed. Clave Intelectual, Buenos Aires, 2012
[14] Jaques Rancière, *El espectador emancipado,* Ed. Manantial, BsAs.2008. (p. 62)
[15] Jacques Rancière, «La división de lo sensible. Estética y política» (p.7) En la Web: http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf) p. 7

Esta forma de tratar un tema tan complejo nos sitúa en una perspectiva donde, por ejemplo, la forma en que el «contenido político» del arte de resistencia a la dictadura podría de alguna manera contrariar sus posibilidades estéticas en tanto se limitara a establecer una «representación» de una «idea política». Rancière se opone enfáticamente a que lo político pueda colonizar de esa manera lo estético. En realidad lo «político» en el arte se establecería por una forma única (no «continua» con las formas de lo real) en que el espacio y el tiempo son «recortados» y presentados simbólicamente a la experiencia sensible. Dicha elaboración –la propia obra como unidad «separada» del mundo-, no puede sino hacerla el arte. Es decir, la verdadera eficacia emancipadora ha de buscarse en las condiciones internas de las obras de arte y la posibilidad de desprenderse de los contextos inmediatos construyendo unidades de sentido. Buena parte de su argumentación se sostiene en la crítica a la tradición mimética que tiende a separar lo real de lo representado, el público del artista y la supuesta «pasividad» de aquel en relación a la «actividad» y la propuesta de los artistas (su decisión de cómo debe operar) su obra en los «receptores». Esta cuestión afectaría también a buena parte de la producción «posmoderna» a pesar de los insólitos cambios de formato de las obras (performances, instalaciones, etc.) El asunto de fondo en torno al supuesto «arte político» y la negación del valor del «realismo» como condición liberadora, parece bien resumido en la siguiente frase: «no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla»[16].

¿Cómo ubicar entonces el valor de muchas obras que se gestaron en la dictadura y que tuvieron como objeto «hacer visible» los peores efectos del autoritarismo? Desde el punto de vista de Rancière, «representar la opresión» bien podría llevar al público a explicaciones divergentes acerca de sus causas, entre ellas, por ejemplo, a cierta «locura humana»[17]. De nuevo, creo importante aquí recurrir al contexto hegemónico en que dichas obras eran apreciadas. La representación de la opresión estaba inscripta en la capacidad común de los artistas y del público de rechazar la opresión que se vivía y de nombrar (simbolizar) desde la mirada del oprimido dicho fenómeno. Aún más, la posibilidad de compartir un sentido emancipador, proponiendo diversos modos conexos (articulados) de plantear el disenso y la lucha por la igualdad, resulta la forma más adecuada para establecer un contacto más estrecho entre los artistas y los públicos.

La aparición de mega espectáculos del «Canto Popular» a partir de 1979 fue un hecho político y estético. La capacidad de construir una nueva «división de lo sensible» al decir de Rancière, donde lo político se expresa en el rompimiento de quienes no estaban destinados a tomar la palabra ni a ocupar el lugar impuesto por la rutina espacio-temporal autorizada, devino en la creación de un nuevo espacio público. Lo que sucedía en la calle subvertía el orden institucional de lo artístico y lo político. Esa ruptura, emergencia política acompañada de emergencia estética

[16] Jacques Rancière, *El espectador emancipado,* Ed. Manantial, BsAs.2008. (p. 32)
[17] Ibíd.

reconfiguraba el campo simbólico y la afirmación antitética de lo que proponía la dictadura. Durante ese período, la mayor parte de las manifestaciones artísticas relevantes, tanto desde el punto de vista cualitativo (esfuerzo creativo, producción, etc.), así como desde el punto de vista cuantitativo (número de funciones, espectadores, ediciones, etc.) contrastaban notoriamente los postulados autoritarios; y este fenómeno es el que resulta inscripto en la emergencia de una contra-hegemonía

Durante el último período de la dictadura, el arte emergente «afecta» todos los «regímenes del arte» que propone la conceptualización de Rancière. Puede sintetizarlo así:

1. El hecho de construir una nueva distribución de lo sensible en torno a cómo las personas reclaman los derechos a ser iguales y se manifiestan en la calle, en la organización de nuevos eventos no deseables, en la vida cotidiana y las múltiples formas comunicativas, educativas, etc., reconfigurando el espacio-tiempo, nos conduce a la consideración teórica del autor acerca del «régimen ético del arte» y las ideas de Platón. Nos recuerda que «las artes», como «las maneras de hacer» preceden a toda consideración de lo que pudo luego constituirse como la esfera única del arte en general. Constituyen la base sobre la cual «el arte» pudo emerger como tal y proponer una separación entre la verdad de la vida y la verosimilitud del arte. Al «reparto de lo sensible» mejor apetecido por la dictadura, en donde el «publico culto» fuera mero espectador de la «representación» de la vida, por parte de artistas profesionales con la condición de que la vida no pudiera ser alterada, se opuso un nuevo orden que produjo una ruptura de las funciones (partes) asignadas a unos y otros, impulsando la formación de nuevos agentes tan preocupados por la cuestión política como por la cuestión estética, la dispersión y el intercambio profesional y académico y la instalación de nuevos e impensados escenarios y obras. En ese sentido surgió una generación de artistas que intentaron más de una vía de compromiso político y estético: así como intentaban «denunciar» (de una forma «representacional» o mimética) la opresión, también asimilaban lo que sucedía en el mundo en torno las posibilidades intransferibles que ofrecía el arte y las nuevas formas expresivas. Sin embargo, el nuevo entorno ético precedía y anticipaba, de alguna manera, lo propiamente artístico. Se formó una nueva «movida cultural» que incluía por igual a público y artistas y los trascendía en tanto había que afirmar «la verdad de la lucha contra la dictadura», más allá del rol que pudiera cumplir cada quien en cada espacio.

2. La irrupción de contenidos «realistas» o «denuncia» en el arte dramático, plástico o poético de la época, estaría referida a lo que Rancière llama el «régimen representacional del arte». Su investigación en torno al arte contemporáneo y la necesidad de emprender

una «superación» de esa forma de concebir el arte (por la que llamó «el régimen estético del arte») está destinada a marcar las imposibilidades teóricas y estéticas que tiene dicho régimen. Nuestro objeto de estudio podría conducirnos, sin embargo, a mantener ciertas diferencias con esa concepción, por lo menos en lo referido a que ciertas formas de representación de la vida pudo generar en aquella época, resistencias y aperturas libertarias ya que las obras eran exhibidas en contextos de un mutuo acuerdo sobre lo que podía allí ser percibido; lo cual –en general- difícilmente pudiera ser «mal interpretado»: la opresión no podía ser comprendida como representación de la «locura humana» sino como un obstáculo para ser verdaderamente humano. En ese sentido creo que una prolongación del realismo o la crítica social (característica del período anterior) y en alguna medida presente en las artes escénicas uruguayas de aquel momento, jugó un valioso papel de resistencia al ocultamiento oficial y de sobrevivencia del pensamiento crítico. En ese sentido, la función del arte aparecía ligada a un contexto que necesitaba sobrevivir, y una de las formas de hacerlo fue recurriendo a determinadas funciones miméticas o representacionales. Rancière distingue las posibilidades generales del arte con respecto a la vida de esta manera: «la estética tiene su política o más bien su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto»[18] Esta última posibilidad (como intención de no hacer política) es, sin dudas, la que mejor se aviene a las exigencias autonómicas del arte. Sin embargo, la tensión referida podría no condenar totalmente lo opuesto (querer hacer política) en tanto pueda ser difícil determinar en qué medida se está cerca de uno u otro extremo, o incluso, en un punto intermedio. Lo que quiero decir es que la necesidad «de hacer política» no anularía la capacidad estética en tanto dicha determinación no «colonizara» totalmente, por así decirlo, la obra.

3. El «régimen estético del arte» tenía en Uruguay, como no podría ser de otra manera, su propia versión de lo que ocurría en el mundo contemporáneo. Es por esta función de «avanzada» que el arte demuestra su capacidad de transformarse a sí mismo –en su propio terreno- demostrando la posibilidad que también tiene la vida de transformarse a sí misma. Según Rancière esta es una nueva forma de comprender lo estético: «Inaugura al mismo tiempo, la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma»[19] No se trata de «representar» la vida sino de producir nuevas formas vitales y artísticas a la vez. Buena parte de la producción y la experimentación artística de aquel período trascendió las intenciones miméticas y

[18] Jaques Rancière. El malestar en la estética (p. 61)
[19] Ricardo Arcos-Palma en «Estética y política en Jacques Rancière» .(p. 10)

> renovó el panorama del arte. La ruptura estética resultaba plenamente concordante con la necesidad de ruptura política y eso quedaba plasmado en una agencia compartida: buena parte de los creadores de aquella época, en una zona de intersección de lo culto y lo popular, se sentían militantes políticos y tendían a transformar su quehacer desarrollando un cambio radical de sus propias técnicas artísticas. Buenos ejemplos de esto es la actividad de algunos artistas de aquel momento del Canto Popular mencionados: Mateo, Roos, Darnauchans, Olivera, Cabrera, Lazaroff y Masliah, entre otros.

Las artes escénicas, las canciones, la literatura y las muestras plásticas durante la dictadura uruguaya contienen un equilibrio de realismo o «denuncia» de los hechos trágicos con grandes dosis de experimentación estética. De manera paradójica, la propia presencia represiva estimulaba la creación artística en un plano distinto, alejado de la mera representación.

El arte de aquellos años funcionó en un contexto ávido de recomponer o transformar el universo simbólico y real, tras un deseo cada vez más amplio y compartido de transformación política, cuestión que no sólo incluía a los artistas sino al público. Ese contexto atravesó o trascendió el arte del período condicionando la forma de percibir el arte desde lo que Rancière llamó sus diversos «regímenes estéticos».

De la utopía revolucionaria a la utopía democrática

Para abordar dicha confluencia de fondo, capaz de producir una misma forma de estar en el mundo experimentada por la resistencia político-estética, la categorización de Rancière parecería ser insuficiente. Hay una cuestión importante aquí que ya se ha adelantado: la emergencia de nuevas formas del arte popular (teatro, canto, murga y canción infantil) trascendieron el «campo» o las «elites culturales» que son para Rancière los ámbitos preferidos al analizar el «régimen estético del arte», y en general, las verdaderas posibilidades emancipadoras del arte de acuerdo a dicho régimen. En cambio, este trabajo ha ligado la producción artística de la época a lo que podría considerarse como un verdadero «motor» de los hechos de aquellos años: la esperanza de derrotar la dictadura y construir una sociedad más justa. El sentido compartido de las distintas prácticas contra hegemónicas contenían un trasfondo utópico: una apuesta imaginativa al futuro que dinamizaba la compleja agencia de diversos actores de una forma que tal vez ninguna otra etapa de nuestra historia pudo repetir. El aspecto relevante de ese proceso articulatorio estaba dominado por la forma en que la contra hegemonía pudiera significar «la democracia».

Para tratar de resolver las posibles discordancias que surgen entre los instrumentos teóricos de Rancière y lo que sucedió por aquellos años creo importante desarrollar mejor lo ya afirmado: el arte emergente durante la dictadura (o por lo menos buena parte de él) estaba preñado de cierta utopía transformadora que había heredado de las luchas del socialismo revolucionario –considerado por varios agentes dinamizadores de aquel proceso solo como «provisoriamente derrotado»-. Es decir, buena parte de los artistas y los agentes políticos resistentes aún creían en la utopía socialista y revolucionaria, ferozmente reprimida, e intentaba significar «la democracia» desde esa perspectiva. Sin embargo, esa tendencia convergía, naturalmente, con la esperanza de restaurar la democracia anterior a la dictadura, seguramente algo más fácil de alcanzar (y representar) como reiteración «no utópica». Esta contradicción acerca del contenido utópico o no de lo que se jugaba en aquel entonces, puede abrir nuestra reflexión en torno a las formas en que, luego, se diluyó progresivamente ese movimiento una vez finalizado el período de la dictadura. En su sentido utópico, constructor de metáforas y reordenador de lo sensible, el arte de aquella época no podía ser simplemente una respuesta al presente; era también una aspiración a un futuro imaginado, y por lo tanto el simple «restablecimiento» del pasado (democrático) no podía sino actuar como freno. La diferencia estaría entonces en lo que cada quien pudiera construir en relación a esa «vuelta» o a esa «resignificación» democrática que comenzaba a dominar el «sentido común».

Desde el comienzo de la dictadura, el «sistema democrático» dejó de ser –poco a poco- «lo establecido», «el orden burgués» o «hegemónico» (así simbolizado por el socialismo revolucionario) o «la politiquería apátrida», «el caos democrático» o «la corrupción parlamentaria» (así simbolizado por el autoritarismo). Dicho sistema exhibió una gran posibilidad de ser sublimado en el imaginario colectivo, ya fuera como un «mínimo» o como un «máximo» posible en el reordenamiento futuro de lo social. La derrota del socialismo vinculó a los sectores que aún lo proclamaban con quienes consideraban el regreso de la vigencia de los derechos previos a la dictadura, como un «máximo posible». Durante los años que nos ocupan, aquella trabajosa construcción hegemónica resultaba en gran medida «heredera» del socialismo revolucionario concibiendo la vuelta de la democracia como un «mínimo necesario»; comunidad de sentido que uniría a diversos actores: los sectores de mayor movilización política que ya se ha identificado en los estudiantes, sindicatos y partidos de izquierda proscriptos o clandestinos con una nueva tanda de artistas, así como también, con nuevos públicos y espacios de manifestación (o «escenificación») de lo sensible y lo político.

La condición político-utópica, como un elemento importante de ese movimiento, hubo de debatirse entonces entre la posibilidad de reflotar su condición revolucionaria anterior o la de restaurar «el orden» de acuerdo a un «mínimo» democrático previo a la dictadura. Antes de

entrar en ver cómo se resolvió este dilema se abordará algunas consideraciones sobre los conceptos de «ideología» y «utopía».

Laclau y Mouffe, perciben lo ideológico como algo inextricable de las prácticas humanas. Estos autores parten de la consideración del «carácter material de toda estructura discursiva. Suponer lo contrario es aceptar una dicotomía muy clásica: la existente entre un campo objetivo construido al margen de toda intervención discursiva y un «discurso» consistente en la pura expresión del pensamiento (…) Los juegos de lenguaje, en Wittgenstein, incluyen en una totalidad enescindible, al lenguaje y a las acciones que están entretejidas con el mismo»[20]

Algunas ideas de Paul Ricoeur resultan plenamente concordantes con esta forma de percibir lo ideológico a partir de una serie de estudios sobre las visiones de Marx, Althusser, Manheim, Habermas y Geertz al respecto. Allí insiste en la necesidad de ubicar lo utópico y lo ideológico en el seno de la productividad simbólica y la praxis humana, y por lo tanto, desestimar la concepción de lo ideológico simplemente como «deformador» de lo real. Más allá de que sí sea posible realizar una deformación «ideológica» de lo que hacemos o vivimos, el hecho previo de que necesariamente lo real deba pensarse simbólicamente, de acuerdo a ciertas expectativas o formas de significar, determina que pueda producirse o no dicha deformación:

> Si la vida social no tiene una estructura simbólica, no hay manera de comprender cómo vivimos, cómo hacemos cosas y proyectamos esas actividades en ideas ni como la vida real pueda producir ilusiones; éstos serían hechos simplemente místicos e incomprensibles. Esta estructura simbólica puede pervertirse precisamente a causa de intereses de clase, etc., como lo ha mostrado Marx, pero si no hubiera una función simbólica operando ya en la clase más primitiva de acción, yo por mi parte no podría comprender cómo la realidad produce sombras de este tipo. Por eso, busco una función de la ideología más radical que la función de deformar, de disimular. La función deformadora sólo comprende una pequeña superficie de la imaginación social, del mismo modo que las alucinaciones o ilusiones constituyen solamente una parte de nuestra actividad imaginativa en general»

Su concepción de lo ideológico es complementaria con la de lo utópico: «Los símbolos principales de nuestra identidad derivan no sólo de nuestro presente y de nuestro pasado sino también de lo que esperamos para el futuro. Parte de nuestra identidad es el hecho de que estamos abiertos a sorpresas, a nuevos encuentros. Lo que llamo la identidad de una comunidad o de un individuo es también una identidad vuelta al futuro. La identidad es algo que está en suspenso, de manera que el elemento utópico es en última instancia un componente de la identidad. Lo que decimos que somos es también lo que esperamos ser y todavía no somos»

[20] Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista,* Argentina, 2011, Ed. FCE, p. 147

Cuando he referido a la particularidad emancipadora de la mayoría de los agentes de la resistencia y la lucha contra la dictadura en aquellos años en la construcción de hegemonía que unía tanto a público como a artistas me he referido al sentido utópico del que nos habla Ricoeur. Buena parte de las creaciones artísticas de la época –y la forma de ser recepcionadas- estaba sustentada en un sentido utópico que intentaba resignificar el término «democracia». El análisis histórico da cuenta que dicha significación se movería, en principio, lentamente, desde un relativo abandono de la tradición revolucionaria a una convergencia con cierta posibilidad de «acuerdo nacional» que asegurara el restablecimiento del derecho avasallado, la libertad de los presos políticos, o la convocatoria a elecciones nacionales. Sin embargo, para la gran mayoría de esos actores, ese mínimo no podría ser sino apenas otro principio donde pudieran plantearse de nuevo, recién allí, las anteriores consignas socialistas y revolucionarias de acuerdo a lo vivido. La mayor fuerza dinamizadora libertaria de aquel proceso de la última fase de la dictadura, es decir, la que podía sostener una bandera, un graffiti o un volante, la que podía proponer la convocatoria a un paro, la realización de una movilización o una marcha, poniendo en riesgo la vida de quienes lo hacían; o la que renovaba sus técnicas y formas de hacer arte-, no operaba solo motivada por el restablecimiento del orden perdido diez años antes. En ese sentido se establecía una «utopía democrática», dispuesta a reconsiderar toda visión anterior que subestimara los derechos democráticos, pero incapaz de pensar ese restablecimiento como el punto de llegada a sus aspiraciones.

La recomposición hegemónica dominante, que se impondrá paulatinamente luego (años 90) contendrá la utopía de creer al hombre desprovisto de toda utopía: un imposible dominio de «lo real» como instancia castradora de todo proceso imaginativo. Cumplida la fase militarista por la que los Estados latinoamericanos rechazaron el empuje revolucionario y rompieron las resistencias a la conformación de un mercado global, la lógica discursiva –ya desligada de los resabios autoritarios- se aliaron –es decir, se articularon- con el proyecto restaurador de «mínima» democracia desde siempre sustentada por los partidos tradicionales, aún desde la contra hegemonía previa a la caída de la dictadura. La nueva forma de hegemonía dominante será asumida entonces, por los partidos políticos tradicionales y su creciente convergencia con dicha izquierda, incapaz de proponer una alternativa política más allá de imponer –a la larga- una exigencia amortiguadora de las enormes desigualdades instauradas.

Los artistas no fueron ni más ni menos responsables que todos quienes construían aquella contra hegemonía de ver su declinación. El fin de la dictadura marcó el fin del Canto Popular y las ricas conexiones planteadas entre el arte y la política entre los años 1979 y principios de los 90.

Lo que sucedió al final del período que analizo, restablecidos todos los derechos de la democracia «reconquistada» está bien expresado en las palabras de un crítico de arte paraguayo refiriéndose a lo experimentado en su país (las semejanzas son evidentes): «Debe considerarse además que la transición promovió un cierto aflojamiento de los lazos colectivos. El estatuto de «opositor al sistema» había significado una cifra de identidad compartida, sostén de una tradición cultural de resistencia que exhibía siempre el sentido solidario de sus afanes. La apatía de la pos dictadura debe entenderse también en clave de una cierta crisis de identidad que afectó a diversos sectores de artistas e intelectuales al ver diluirse los contornos que acotaban ámbitos de cohesión y marcaban territorios comunes. Es que al derrumbarse, la dictadura había arrastrado consigo referentes identitarios fuertes ante los cuales diversos sujetos culturales se autorreconocían (y se autorrepresentaban) como adversos»[21]

«La disolución del propósito»

Este año apareció en el Semanario Brecha un artículo que recoge buena parte del pasado estudiado adoptando una fecha de cierre definitivo para dicho proyecto estético político en el año 1990. Guilherme de Alencar Pinto titula su artículo: «La disolución del propósito». Analizaré algunos pasajes:

«Había varias cosas del ambiente musical en ese momento (…) Una era la accesibilidad de todos lo músicos, aún los mejores y más famosos. Las demás características que se me ocurren remiten todas a un principio común: un fuerte sentido de causa, de propósito, en el hacer música. Muchas cosas derivaban de ese sentir. Una es que mucha gente militaba en instituciones musicales (como el Taller Uruguayo de Música Popular, TUMP, o en el sello discográfico Ayuí-Tacuabé) como quien milita en un partido político o en un sindicato. Se debatía mucho: qué cosa estaba bien, qué cosa estaba mal; lo estético se asimilaba a lo ético. La opinión crítica era tan importante en la actividad musical que una cantidad de cantores de primera línea aportaban regularmente textos de opinión a la prensa escrita. Entre 1984 y 1987 se pueden encontrar con regularidad en la prensa montevideana las firmas de Jaime Roos, Fernando Cabrera, Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Carlos da Silveira, Daniel Viglietti, Mauricio Ubal, Rubén Olivera, Jorge Schllemberg, Fernando Ulivi (…) Era muy común juntarse a oír el nuevo disco de alguien y a intercambiar opiniones (y discutir). También estaban las guitarreadas: se reunía la barra y la guitarra iba circulando entre todos los que tocaban, famosos e ignotos, cada uno mostraba lo suyo (…): era festivo, era como un recital colectivo privado, pero siempre salía alguna discusión»[22]

[21] Ticio Escobar, «Memoria insumisa. (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo), en *Escrituras*, *imágenes y escenarios ante la represión* de Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.), p. 5

[22] Guilherme de Alencar Pinto, «Canción popular uruguaya 1985-2014. La disolución del propósito», *Brecha* , 22 de agosto de 2014

Esa importante característica en el «reparto de lo sensible» que unía a «famosos e ignotos» y que unía también a formaciones académicas e intuitivas, se «disolvería» de una manera que el autor caracteriza como positiva, en tanto quedaban definitivamente atrás: «dogmatismos, hirientes exclusiones, encubrimiento, tras el marco ideológico, de incompetencias diversas, esfuerzo desperdiciado en trifulcas vacías, discusiones «ético estéticas» que no eran sino la pantalla noble para disputas por intereses mezquinos» Pero también de una manera negativa: «La caída de los dogmatismos, en vez de abrir el camino a discusiones más amplias, simplemente degeneró en un tácito «sentido común» acrítico (…) Lo que se pierde fuera de esa estructura de «sentido común» es un marco unificador que permita que los distintos trabajos creativos se escuchen lo unos a los otros, se influyan mutuamente, como supo pasar entre Lazaroff, Trochón, Bonaldi, Di Pólito, Olivera, Ubal, Maslíah y Cabrera, por ejemplo…»

La crítica citada está destinada a indagar en las posibilidades o las imposibilidades de alcanzar cierta excelencia técnica entendiendo lo político, lo ideológico y lo utópico como cuestiones exógenas, como insumos que no podrían sino estar destinados a hacer caer la producción artística en el dogmatismo, y por esa vía, perjudicar su calidad estética. Pinto tiene razón en registrar los hechos y lo prueba su cercanía con el campo musical de aquella época. Sin embargo, no puede trascender la «crítica musical» y lograr una comprensión cabal del fenómeno que tiene en sus manos. Los creadores de aquella época, en su gran mayoría, compartían una causa política estrechamente ligada a la utopía revolucionaria de los años sesenta y agentes en busca de una utopía democrática (máxima) como instrumento para alcanzar la plena igualdad de todos. La discusión (y los seguros desencuentros) eran producto de la necesidad de establecer las mejores articulaciones entre lo político y lo estético, porque ello sucedía en sus propias cabezas, y no porque fuera resultado de un encuentro de un «ser músico» influido por causas que debían resultarle extrañas (un «no ser musical»)

La separación del arte y lo político se registra y se admite como un camino para potenciar al primero. En cambio, fueron justamente fueron los estrechos (y complejos) lazos de la vida y el arte así como la búsqueda utópica de una vida nueva lo que lo hizo al arte productivo y original. Al realizar aquella operación, se recompone, en términos de Rancière, una partición de lo sensible en la que cada parte asume una función determinada en la lógica de la desigualdad: músico a tu música, «zapatero a tus zapatos». El asunto se resuelve en cómo se vuelve a repartir el espacio sensible en que los artistas, los políticos y los públicos –nuevamente bien delimitados a partir roles definidos- se inscriben en la lógica del capitalismo global.

El aperturismo musical y creativo al que Pinto refiere –no sin reserva o lástima por lo perdido- está relacionado con pensar lo diverso sin ataduras mentales, lo que sin dudas puede pensarse

como beneficioso para el conjunto de las expresiones musicales. Habría cierta capacidad –que hoy y no ayer- tienen los artistas de entrar o salir de los distintos géneros (o incluso de resultar «inclasificable»). Sin embargo, algo que no reflexiona debidamente el crítico es sobre el hecho paradójico de que, en general, aquel período «dogmático» contuvo mucha experimentación musical irrepetible hasta nuestros días: en la primera generación –correspondiente a la utopía revolucionaria- la de Viglietti, Zitarrosa y otros; y en la segunda generación –la de la utopía democrática- de Roos, Olivera, Cabrera, Darnauchans, etc. Este hecho resulta particularmente significativo en la historia de la música popular uruguaya, y la explicación a ese fenómeno no puede restringirse a «razones musicales» sino a la participación de mecanismos de ruptura y creación que trascienden –y mucho- lo que, por ejemplo, un músico recibe de un género musical. Aún hoy algunos de estos artistas recrean la ruptura o el disenso (siendo plenamente fieles a lo que aprendieron). Fernando Cabrera (uno de los más consecuentes con esa «estética del disenso») no encuentra la razón del aumento de su popularidad: «sigo haciendo básicamente lo mismo que he hecho desde que empecé en 1979» aseguró –palabras más, palabras menos- en un reciente reportaje televisivo.

El nuevo «propósito» hegemónico dominante no es construir una sociedad nueva sino el de asignar –de acuerdo a lo que nos indica Rancière-, a cada parte una función distinta, pero todas destinadas a administrar la desigualdad. Las partes que corresponden a la política y el arte son pasibles de formar acuerdos: por ejemplo, los «administradores de cultura» inciden en el «campo del arte» a través de la designación de autoridades, criterios museísticos, premios y otras formas institucionales. Su función con respecto al arte es asignar presupuestos y apoyos del Estado desde una pretensión de «neutralidad ideológica». Los artistas, por su parte, han de crear tantas formas de mercancías posibles según «públicos objetivos» distintos. Finalmente, los públicos deben acceder a dichos objetos como mercancías de ocio acrítico. Por supuesto que cada uno de estos propósitos enfrenta la desigualdad (y la exclusión) como una característica de su propia tarea lo cual puede provocar resistencias en cualquiera de las partes: los artistas excluyen buena parte de público; los jurados excluyen a los que no alcanzan parámetros «de calidad»; los públicos excluyen buena parte de la «oferta» y los políticos deben preservar el orden total de dichas exclusiones. Dicha desigualdad evidente se pretende ocultar esgrimiendo falazmente una necesaria «diversidad»: ¿por qué contraponer ambas nociones y no pensarnos necesariamente iguales y diversos? La función que adquiere, en este contexto, el concepto de «diversidad» es encubridora: en realidad la diversidad más importante es que somos injustamente desiguales, y las funciones (o las partes) de la administración de lo desigual debe naturalizar ese hecho.

Volviendo a Rancière, la desigualdad como «distorsión» de la aceptación legítima de la igualdad es un asunto «tratable»: «Simplemente, ese tratamiento excede todo diálogo de intereses

respectivos así como toda reciprocidad de derechos y deberes. **Pasa por la constitución de sujetos específicos que toman a su cargo la distorsión**, le dan figura, inventan sus nuevas formas y sus nuevos nombres y llevan adelante su tratamiento en un montaje específico de *demostraciones*: de argumentos «lógicos» que son al mismo tiempo reordenamientos de la relación entre la palabra y su cuenta (…) Una subjetivación política vuelve a recortar el campo de la experiencia que daba a cada uno su identidad con su parte»[23] (el subrayado es nuestro) Esa constitución de sujetos específicos es lo que aportó aquel período, sujetos emparentados (o herederos) de los anteriores sujetos del socialismo revolucionario intentando expandir y radicalizar la democracia.

La «disolución de aquel propósito», en el campo artístico es plenamente concordante con la disolución del propósito en el campo político; más aún, significó la disolución de la mejor relación posible –emancipadora- entre ambos dominios.

La emergencia de una nueva manera de simbolizar lo real que descree de todo proyecto utópico, y que pone «lo real» en el lugar del futuro está íntimamente ligada a la capacidad articulatoria que ha tenido el neoliberalismo en el mundo, incluyendo, en dicha articulación a buena parte de la acción política de la izquierda parlamentaria (socialistas, y social demócratas): un elemento tradicionalmente adverso que fue cediendo en su pretensión transformadora. Ante la incapacidad de imaginar un futuro distinto, se proyecta indefinidamente el presente hacia adelante volviendo inmutable la lógica de la desigualdad (y colaborando en afirmarla). Los agentes que han dinamizado esta última etapa nacieron bajo la convicción de que lo real era lo único verdadero y lo utópico extremadamente peligroso. Los sujetos que tomaron «a su cargo la distorsión», al decir de Rancière, se disolvieron –a partir de los años 90- por la incapacidad de forjar los símbolos para hacer de ella un asunto «tratable» y eso ha tenido consecuencias tanto políticas como estéticas.

Bibliografía

Brando, Oscar, «La de ayer y la de hoy, 50 años de cultura uruguaya», *1960-2010. Medio siglo de historia uruguaya.* Coordinador Benjamín Nahum. Ed. Banda Oriental. Montevideo.

Campodónico, Silvia, Massera, Ema, Sala, Niurka, *Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias,* Banda Oriental, Montevideo, 1991

Escobar, Ticio, «Memoria insumisa. (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo), en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* de Ilizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.)

Ernesto Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, FCE, *Hegemonía y estrategia socialista,* Argentina, 2011.

Larnaudie Olga: «Uruguay en dictadura. Imágenes de resistencia y memoria» en Elizabeth Jelin y Ana Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*

Martínez, Virginia, *Tiempos de dictadura. 1973/1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día.* Ed. Banda Oriental, Montevideo, 2005.

Mirza, Roger, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay,* Ed. Banda Oriental, Montevideo, 2007.

[23] Jacques Rancière, *El desacuerdo,* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2012, p. 57.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo*. Política y Filosofía, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2012
Rancière, Jacques, *El espectador emancipado,* Ed. Manantial, BsAs .2008
Rancière, Jacques, «La división de lo sensible. Estética y política» (en la Web, http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf)
Rancière. Jacques, *El malestar en la estética*, Ed. Clave Intelectual, Buenos Aires, 2012
Ricoeur, Paul, *Ideología y utopía,* Ed. Gedisa, Barcelona, 2008

Artículo periodístico:

Guilherme de Alencar Pinto, «Canción popular uruguaya 1985-2014. La disolución del propósito», *Brecha* , 22 de agosto de 2014

En la Web:

Ricardo Arcos-Palma, «Estética y política en Jacques Rancière» (En la Web: http://esferapublica.org/arcospalma.pdf)