

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

CYNTHIA ORTEGA SALGADO



Universidad Autónoma
del Estado de México



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

M. en E.U. y R. Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

Dr. en C.I. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

M. en C. Jannet Valero Vilchis
Secretaria de Rectoría

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Dra. en Ed. Sandra Chávez Marín
Secretaria de Extensión y Vinculación

M. en E. Javier González Martínez
Secretario de Finanzas

M. en Dis. Juan Miguel Reyes Viurquez
Secretario de Administración

Dr. en C. C. José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

M. en L.A. María del Pilar Ampudia García
Secretaria de Cooperación Internacional

Dra. en Dis. Monica Marina Mondragón Ixtlahuac
Secretaria de Cultura Física y Deporte

Dr. en C. S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
Abogado General

M. en R.I. Jorge Bernaldez García
Secretario Técnico de la Rectoría

Lic. en Com. Gastón Pedraza Muñoz
Director General de Comunicación Universitaria

M. en A.P. Guadalupe Santamaría González
Directora General de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales

M. en D. F. Jorge Rogelio Zenteno Domínguez
Encargado del Despacho de la Contraloría Universitaria

Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo:
un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

M. en A. Jorge E. Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

FACULTAD DE ARTES

Dra. en A. Angélica Marengla León Alvarez
Directora

M. en E. V. Ana Lilia Cruz Pais
Subdirectora Académica

L. A. F. Alheli Vásquez Enríquez
Subdirectora Administrativa

Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Pallero

CYNTHIA ORTEGA SALGADO



Universidad Autónoma del Estado de México

“2019, Año del 75 Aniversario de la Autonomía ICLA-UAEM”

Primera edición, noviembre 2019

Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro
Cynthia Ortega Salgado

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: (52) 722 277 3835 y 36
<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Reconocimiento 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, siempre que se cite la fuente. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx/>

Citación:

Ortega Salgado, Cynthia (2019). *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

ISBN: 978-607-633-116-3

Hecho en México
Made in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
TRANSCULTURACIÓN, UNA OPERACIÓN DE TRADUCCIÓN	13
NOCIONES DE CULTURA	17
CASOS PARADIGMÁTICOS DE TRANSCULTURACIÓN	20
<i>Corpus Christi y la doble conquista</i>	20
<i>Fernando Ortiz y los trasposos culturales</i>	23
CARLOS PALLEIRO	27
<i>La cultura mexicana como transgresora de la dominante</i>	27
<i>Transculturación de componentes culturales</i>	31
<i>La identidad transcultural</i>	32
<i>Hibridación. Las particularidades son las que cuentan</i>	35
<i>El transculturador como traductor</i>	37
Separar sentido y palabra	38
El cartel como zona de contacto transcultural	42
EXILIO DISLOCANTE, EJE TRANSCULTURADOR	49
DESPLAZAMIENTOS FORZADOS	49
<i>¿Por qué el exilio uruguayo?</i>	50

<i>El exilio como eje transcultural</i>	60
LA RUTA DE LA PALOMA. EL RASTRO DEL EXILIO EN UNA IMAGEN DE RESISTENCIA	64
<i>Nacimiento y vuelo</i>	64
<i>Paloma atada</i>	71
<i>De una sociedad ciudadanizada a la crisis</i>	74
<i>La dictadura</i>	78
<i>La Operación Cóndor</i>	79
<i>Paloma en resistencia</i>	86
<i>Exilio: murmullos y silencios</i>	87
<i>La memoria como forma de nombrar el pasado y hacer resistencia</i>	88
<i>Las apropiaciones artísticas del Uruguay de los sesenta y setenta</i>	96
EL CARTEL, SUPERFICIE DE SIGNIFICADO	103
HISTORIA	103
CONCEPCIÓN	104
OBJETO CULTURAL	107
<i>El cartel como objeto transcultural</i>	108
MEMORIA VISUAL LATINOAMERICANA	109
ANÁLISIS HERMENÉUTICO-SEMIÓTICO DE SEIS CARTELES DE PALLEIRO	115
CONCLUSIONES	128
REFERENCIAS	133

INTRODUCCIÓN

A partir del exilio en México de Carlos Palleiro en la década de 1970, se gestó en su obra gráfica un proceso de transculturación. Los carteles¹ del creador uruguayo de los años 1971 a 1999 sirven como registro visual de la travesía cultural llevada a partir de su exilio. De la variedad de exploraciones que puede haber para hacer evidente un proceso transcultural, este trabajo² se ocupará de la imagen, específicamente de los carteles.

En la historia de Uruguay, durante la dictadura de Juan María Bordaberry, los comunistas, 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,⁴ al lado de grandes creadores uruguayos, como Carrocino, Pieri, Sabat, Pezzino, de Arteaga, Barnes, Loureiro o Espínola Gómez.³ 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 1970. 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 desde 1973 a 1985.

¹ Se usará indistintamente el término cartel y afiche.

² Mismo que se desprende de la investigación realizada en la tesis doctoral de la autora.

³ Militante de la izquierda fidelista en 1961 y en la Unión de la Juventud Comunista (UJC) desde 1962.

⁴ Cartelistas que tuvieron una formación artística.

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*,⁵ 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, cuando creó 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 entonces Distrito Federal, entre muchos otros. Cabe destacar la campaña de 1977 realizada para las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio,⁶ 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.

La imagen de la 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 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 Boaventura de Sousa Santos (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.

⁵ Se llamó así al movimiento de dibujo desarrollado por jóvenes sin estricta formación artística, durante las décadas de los 1960 y 1970; es decir, antes de y durante la dictadura.

⁶ 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.

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 uruguaya lo hiciera desde su memoria. Según Haroldo de Campos (2000), la *traducción* se entiende como creación y crítica; 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),⁷ 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 (2001), 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 la 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.

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 Sueiro⁸ como un vértigo, un mareo, un abismo— funge como el 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 advierte que la obra de Palleiro en México podría ser transcultural, en tanto que negociación clara y reconocible entre culturas,

⁷ El origen de la idea es de 1992, posteriormente retomada por Boaventura de Sousa Santos.

⁸ Escritor español que dejó estas letras en el preámbulo de la obra de teatro *Ligeros de equipaje*, de Jorge Díaz.

pues 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 (1982) 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.

Finalmente, se destaca la función de la imagen en la década de 1960 como culturización política y nodo de activación social, ya que logró un verdadero accionar de las ideas.

TRANSCULTURACIÓN, UNA OPERACIÓN DE TRADUCCIÓN

Esta parte del libro aborda un proceso cultural a lo largo de uno de los exilios políticos que reorganizaron la vida social de Uruguay; el cartel, que 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.

Las dimensiones anteriores se resumen en una intención, la de preguntar por las contingencias de la significación del cartel dentro de otras más amplias como la reivindicación por recuperar 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, 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 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.⁹ Clifford Geertz dio un giro interpretativo a la manera de concebir

⁹ 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 cecedura” (1989: 51 y 52), analogía que ilustra las piezas inamovibles contra el proceso tenaz de significar.

el análisis cultural; en 1973 en *La Interpretación de las culturas* pensó a la cultura —y por ende los saberes que la tratan— como “una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (2001: 20);¹⁰ 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 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 a 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 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 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 política de decir y representar los acontecimientos mediante recursos literarios y extraliterarios. La narrativa del Boom

¹⁰ 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.

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 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 posdictatorial 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 —lo histórico— y, al mismo tiempo, por una discursividad social, imaginada e imaginativa, que 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 de dos imaginarios que se jugaban la nostalgia y el deseo de no olvidar.

Su identidad transcultural, 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 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 identidad específica 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.

En los escenarios que reconstruyen la historiografía, la antropología y los estudios 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”¹¹ (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 texto 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”.¹² 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 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

¹¹ 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.

¹² Frase original de J. Salas Subirat, traductor al español del *Ulysses* de James Joyce.

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: el cartel.

NOCIONES DE CULTURA

Los estudios culturales 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, 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 ése se desenvuelve ni la red de significaciones que los seres humanos del lugar han tejido y que por tanto los forja. Estos son actos de significación 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 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 compuesta por elementos

inquietos, imágenes, palabras polisémicas y metáforas, dispuestas a cambiar su orden de acuerdo con la mirada.

El cartel representa un espacio dialógico que permite poner en escena un relato de la práctica transcultural, roturada a partir del exilio político. Una experiencia en particular se densifica en la imagen, aquella generada por la expulsión obligada de Palleiro, debido a motivos ideológicos y políticos. El cartel condensa la transculturación como mudanza que tiene un gran potencial estructurador de sentidos, por lo tanto, es una mediación entre un imaginario perteneciente a dos culturas: la uruguaya y la mexicana.

Ante la imposible inmediatez de decibilidad en los exilios, el curso del cartel permite estudiar ejercicios procedentes de la materialidad visual, pues 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, 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 en 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 una crónica 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 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 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 lo 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). El cartel 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. 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 a partir de esas conexiones. El análisis cultural no se extiende en orden creciente, sino en caos discontinuo, 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 (2005), 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 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 ser humano 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 ser humano, la cultura implica aprendizaje, capacidad de transmisión de conocimientos y aplicación 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.

CASOS PARADIGMÁTICOS DE TRANSCULTURACIÓN

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 tradujo 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 prácticas impuestas; 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.

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 simbólicas 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 impedir la festividad, más nunca logrando. Todavía más, se relacionaron los triunfos políticos con el triunfo de Dios. La defensa de la iglesia católica —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 reffrendadas 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, sobre todo que busquen las ganancias más allá de su cultura, que transculturicen y creen objetos y prácticas de este tipo.

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 doloroso de 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”¹³ (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 gestar en Cuba la idiosincrasia afro cubana. La aportación de los negros africanos es fundamental en la construcción cultural y material

¹³ El término está lleno de belleza y poética, ya que 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.

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, etcétera¹⁴.

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.

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 transculturizar, no sólo es adueñarse de estos beneficios, sino desterrar algunos rasgos, desculturizar y ganar, legitimar otros, neoculturizar (Ortiz, 1940).

¹⁴ 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).

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 orticiano de desculturización supone un desarraigo de las antiguas costumbres, el concepto de transculturación que se empleará 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 transculturarse 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. 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. 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” (Ortiz, 1940). 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. 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.

CARLOS PALLEIRO

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 sitúo dentro de una historia política cultural latinoamericana como el exilio 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, 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 o la reivindicación por la memoria de las víctimas de la dictadura.

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 traspies 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*, 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,¹⁵ 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 Lichtensztejn:¹⁶ “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,¹⁷ de “un país-en-espera se transformo en el país

¹⁵ 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.

¹⁶ Fue rector de la Universidad de la República y se exilió en México a principios de 1974.

¹⁷ Exiliada argentina, Esther Iglesias Lesaga es actualmente académica de la Universidad Nacional Autónoma de México.

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 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, 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”,¹⁸ las fases de transculturación según Fernando Ortiz se identifican a continuación: la fase hostil se da cuando “es obligado a salir del Uruguay, huir a Argentina¹⁹ y permanecer cerca de seis meses, pues diecinueve días después de su

¹⁸ Caracterización con la que transitó gran parte del siglo xx (Dutrénit, 2008: 66).

¹⁹ Por ser un lugar excepcional en la organización del exilio uruguayo, Silvia Dutrenit (2008) la llama “punto estratégico de relacionamiento con el Uruguay de adentro”.

llegada”,²⁰ 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 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 (2010) dice que:

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.²¹

²⁰ Tomado de la entrevista con el artista en marzo de 2008.

²¹ Tomado de “El golpe de Estado bajo una mirada de exilio”, Revista *La Onda Digital*, número 489 del 29/6/10 al 5/7/10. En línea: http://www.laondadigital.com/laonda/laonda/489/5_Portada.asp

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.

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.

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 muchos²² otros uruguayos.

²² 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 2500 y 3000 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 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.

La identidad transcultural

La identidad es una estructura de actitudes y referencias, múltiple, variada, movедiza, 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 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. 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, 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. 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, cómo conjugan las variables y 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* son los 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.²³

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

²³ 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.

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.

Hibridación. Las particularidades son las que cuentan

Al hablar sobre mezclas interculturales la palabra hibridación ha ganado terreno desde los años noventa, como la 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 mezclas religiosas, entre razas, musicales, gastronómicas o visuales. 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, la unidad y la diversidad. Es decir, la enriquecida mezcla 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. Se origina 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.

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,

porque 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 Campos se espeja 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 es 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.

Separar sentido y palabra

La palabra tiene su parte auditiva, 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 Charles Sanders Peirce, existen tres categorías fundamentales de la semiótica: la primeridad, secundaridad y terceridad, que tal como hizo Jacques Lacan 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 es. Y por último, lo simbólico que es la parte que media entre los dos primeros estados, donde el individuo como ser social actúa 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 señala sobre en el ensayo *De la traducción como creación y como crítica* del autor De Campos (2000). Palleiro tiene el papel de traductor, pues 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 acercarse a”. Se trata del acercamiento de un sujeto hacia otra cultura que le es novedosa y lo abraza en sus diversas formas tautológicas, en sus diversas maneras 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, donde debe discernir, tomar partido y mostrar una postura.

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? Muchas, 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) para 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 es la lógica de la clasificación social, en la cual se naturalizan las diferencias y se categoriza a las poblaciones; la cuarta lógica, la de la escala dominante (lo universal y lo global), que determina la irreverencia de todas las otras escalas posibles; y la quinta, es la productivista y se establece en los criterios de productividad capitalista. Todas éstas 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 revelan la diversidad y multiplicidad de las prácticas sociales, haciéndolas creíbles por contraposición a las hegemónicas. La ecología de los saberes es la idea central de la sociología de las ausencias, 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 de él. 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 desglozado para poder identificar lo que no fue integrado a la globalización hegemónica. La ecología de la productividad recupera y valora 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 el tiempo que, 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).

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 andando 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 coexistir, 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 del 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.²⁴ 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

²⁴ Tomado de una declaración hecha por Noam Chomsky en la Iglesia Riverside de la ciudad de Nueva York, del periódico *La Jornada*, con fecha 15 de junio de 2009. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/15/index.php?section=mundo&article=028n1mun>.

alternativas caleidoscópicas que ofrece la traducción, se propone 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 con 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. No obstante, 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 quitó la identidad para negarle una nueva y se le desterró. El exilio del autor implicó un corte, una fosa entre él y su lugar de nacimiento, ese fue el exilio dislocante del Uruguay en los setenta.

El exilio en los años de 1960 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 se aludió como desculturización 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 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 la desgracias de los indocumentados, de la pérdida en su historia de los musulmanes en la India, los haitianos en América, los bikinianos en Oceanía, los palestinos por todo el mundo árabe. 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 otros; 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.

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.

EXILIO DISLOCANTE, EJE TRANSCULTURADOR

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 este documento. 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.²⁵ 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.²⁶

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 cuestas: 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

²⁵ 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/>

²⁶ Se estima que cerca de 400 000 personas cruzan México anualmente.

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, 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.

¿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,²⁷ 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 200 000 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

²⁷ El periodo intercensal abarca entre 1963 y 1975.

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 de animales que no presentaban ningún obstáculo para ser cazados, lo que da las condiciones para que esta *gran hacienda*²⁸ 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 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 5000 u 8000 habitantes, lo que sucedió en una sociedad totalmente alfabetizada y un tanto *presuntuosa*.²⁹ La riqueza heredada y la “occidentalización”³⁰ 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.³¹

²⁸ En entrevista realizada por la investigadora el 15 de agosto de 2009 en Montevideo, con el filósofo uruguayo Juan Fló.

²⁹ Comentario realizado en la misma entrevista por Juan Fló.

³⁰ En voz de Silvia Dutrénit (2008: 46): “una sociedad tan europeizada como la uruguaya”.

³¹ 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 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.

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 ejemplos³² 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 atravesado 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). 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 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

³² 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 Corres, entre otros.

las experiencias que cubran, por un lado, la urgencia de dejar testimonio y por otro, que logren recrear una visión más 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,³³ 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 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 a hechos del pasado que no tienen nombre, o que se decide no nombrar. 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. En la exposición llamada “el dibujo en los años sesenta y setenta”, que comprendió a 46 participantes uruguayos, se 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*.

³³ 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.

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 cándidas 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 la opresión militar, una vez al mes a las ocho 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”.³⁴ 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 beneficios³⁵ ni por la 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, 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 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.

³⁴ 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.

³⁵ 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).

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.³⁶ Todos los exiliados comparten el velo de la extranjería como carácter identificador y también el de la pérdida, pues es éste el acontecimiento de 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 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. 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.

³⁶ 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 reinscripción, en una condición vital y políticamente anclada en el presente y en el espacio que hospeda al exiliado?

¿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, las ramas se han amputado, el tronco se ha aserrado; no existe posibilidad de renacimiento, 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 algún lugar, como atascados, como flotantes; no pueden seguir ningún eco que no sea el de los testamentos que ellos mismos generan. La peligrosidad del estado, radica en perder tiempo, 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.

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). La 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 en México. Desde su llegada, intensificó los colores, usó mezclas diversas y creó una vasta producción; en entrevista³⁷ 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”. 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. 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

³⁷ Realizada a la curadora en artes visuales por la investigadora el 29 de julio de 2009 en Montevideo.

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 1977.³⁸ Este símbolo, fue tomado del saludo comunista: un puño izquierdo 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”.³⁹ 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.

³⁸ 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”.

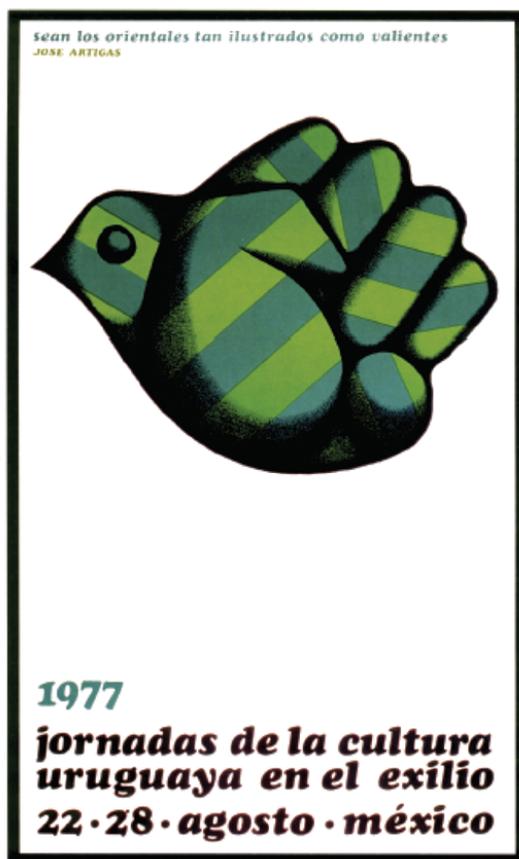
³⁹ Tomado del artículo “Las artes visuales en México: 1960-2004” de Blanca Gutiérrez Galindo, *Revista EXIT 2005*.

Figura 1. Paloma del Grupo Mira



Fuente: *La voz Anáhuac*. En línea: <https://www.lavozdelanáhuac-sextaxlibre.gratis/2016/09/breve-resumen-de-un-testimonio-del.html>.

Figura 2. Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio de Carlos Palleiro



Fuente: Pallerio, 2000.

LA RUTA DE LA PALOMA. EL RASTRO DEL EXILIO EN UNA IMAGEN DE RESISTENCIA

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 (figura 3).

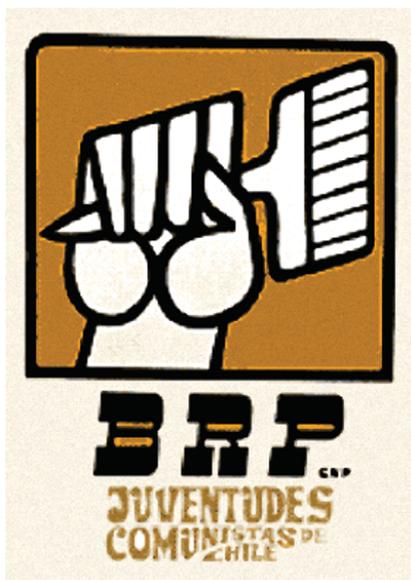
Figura 3. Grabado de Picasso



Fuente: fotografía tomada en el Museo de la Memoria de Montevideo.

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 la década de 1960 (figuras 4 y 5).

Figuras 4 y 5. Brigadas Ramona Parra



Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (GAU) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

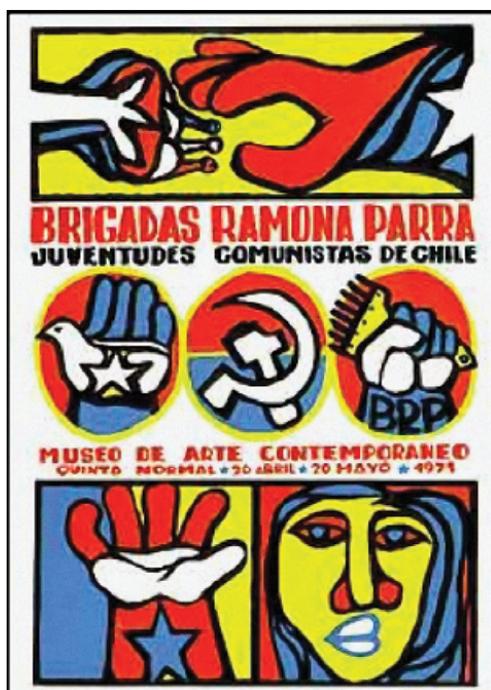
Las brigadas muralistas chilenas germinan con un solo fin: hacer publicidad política. No era un grupo de artistas, no era la academia chilena, eran los inmiscuidos y los jóvenes, los que aprendieron a pintar y a invadir la calle sin más que una brocha. Al principio los trazos eran rápidos, los colores 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)⁴⁰ 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

⁴⁰ 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.

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.

Figura 6. Brigadas Ramona Parra



Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (gau) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

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 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 puentes de significación entre la imagen y el pueblo chileno.

Dentro de la imaginería de las brigadas destaca una: la mano abierta en forma de paloma mostrando una estrella (figura 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, dentro del Archivo de Expedientes Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, se hallaron cuatro sobresalientes antecedentes: el primer acto público del FIDEL en 1962 (figura 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 (figura 8). Y dos portadas de periódicos de 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” (figura 10).

Figura 7. Primer acto público del FIDEL en 1962



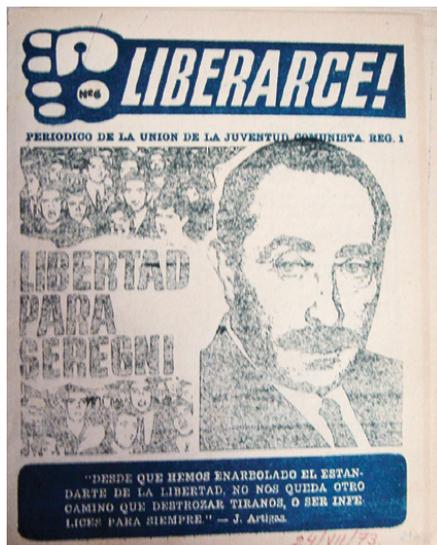
Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (gau) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Figura 8. Convención Nacional del Frente Izquierda en los setenta, IZQ. Carpeta de la Convención DER



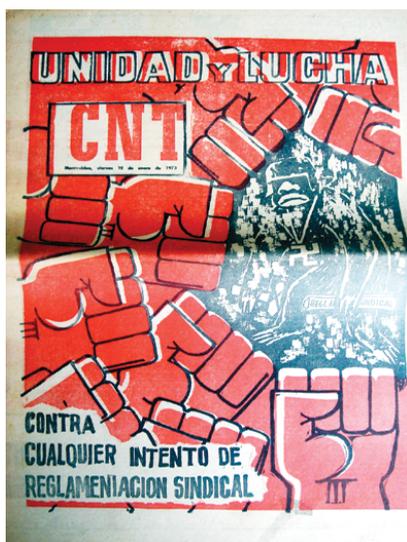
Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (GAU) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Figura 9. “LIBERARCE!” de la Unión de la Juventud Comunista



Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (GAU) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Figura 10. Publicación de la CNT



Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (GAU) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

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 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 públicos⁴¹ 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 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).

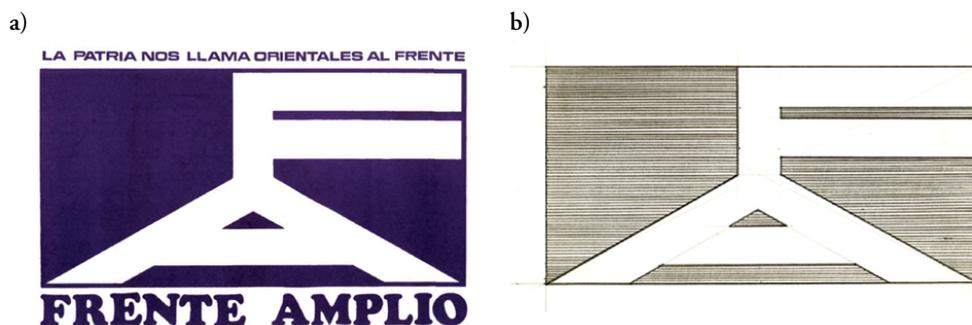
Esta imagen fue la viajera que acompañó a músicos, teatreros y literatos que animaron poderosamente el caudal cultural del México en la década de 1970, además encarnó la postura del “exilio como resistencia” (Pereda, 2008) frente a un pasado reciente turbio y desestabilizante.

⁴¹ 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).

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, entre otros. Después, Manuel Espínola Gómez diseñó el logotipo de Frente Amplio (figura 11), que exhibe el cerro de Montevideo sobre la que se alza la bandera y además desarrolló una hábil campaña política (figura 12) rescatada del Archivo histórico de la Facultad de Humanidades, y de la Fundación Espínola Gómez, con fotografías del general Seregni a la cabeza.

Figura 11. a) Logotipo de Frente Amplio diseñado por Manuel Espínola Gómez
y b) boceto para el logotipo



Fuente: Fundación Manuel Espínola Gómez. Paraguay 1176, Montevideo Uruguay.

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 (figura 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 dictadura⁴²

⁴² 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 1 de septiembre del mismo año Aparicio Méndez sube al poder ejecutivo por designación del Consejo de la Nación.

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.

Figura 12. Campaña política del General Liber Seregni



Fuente: Fundación Manuel Espínola Gómez. Paraguay 1176, Montevideo, Uruguay.

Figura 13. Cartel diseñado por Carlos Palleiro



Fuente: Palleiro, 2000.

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 coalición⁴³ que agrupaba a la democracia cristiana, al Partido Socialista, 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?

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 partidos más grandes 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 la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez,⁴⁴ quien llevó a cabo la reforma social que daría cierto bienestar temprano⁴⁵ y quien además lograría conservar el tono liberal

⁴³ Desde 1989 se da esta coalición en el gobierno de la ciudad capital de Montevideo; a partir de 2005 tiene el Gobierno Nacional.

⁴⁴ Asumió el cargo el 1 de marzo de 1903 y subió al poder por segunda ocasión en 1911.

⁴⁵ 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.

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 cotidianeidad 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).

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 la década de 1950, 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 (figura 14).

Figura 14. Trabajadores de la CNT en huelga



Fuente: Archivo Martha Ponce de León-Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (gau) y Colección fotográfica "Convergencia Democrática", Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

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 (figura 15).

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



Fuente: Centro Cultural Museo de la Memoria, 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.

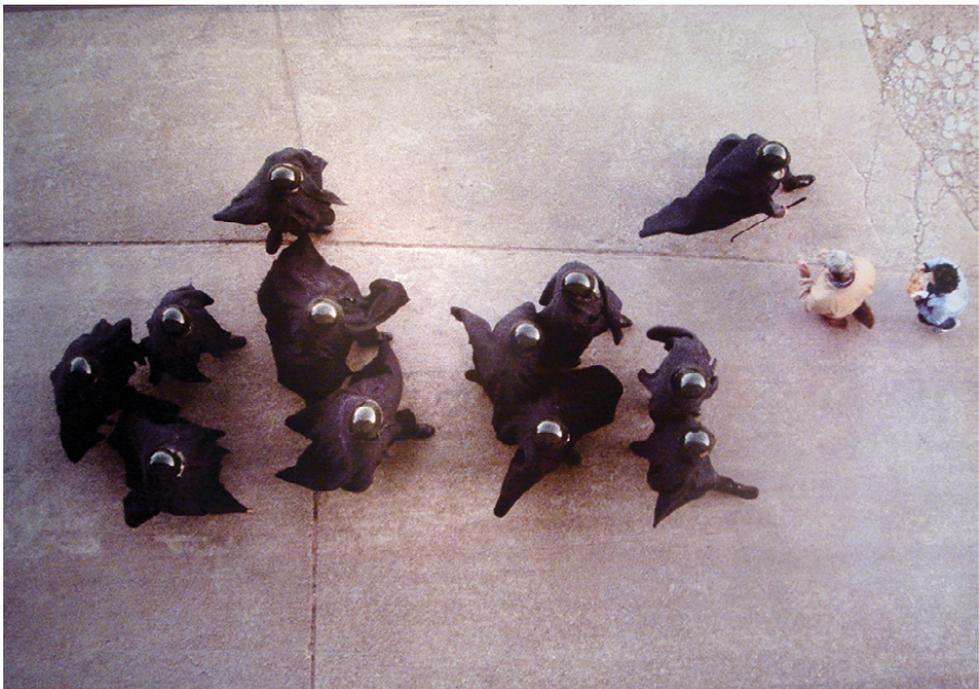
La tradición de no involucrar a las fuerzas armadas en Uruguay, se había alterado desde 1968 en adelante y ante la fragmentación del sistema partidario y la crisis de gobernabilidad social, las elecciones de noviembre de 1971, llevaron a la presidencia a Juan María Bordaberry (1972-1976) quien pidió 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.

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.

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



Fuente: Centro Cultural Museo de la Memoria, Montevideo.

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,⁴⁶ 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 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 aterrizado. 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”.

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.

⁴⁶ 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.

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 trasnacional 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 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, 6300 personas pasaron por el sistema de justicia militar: La primera 1972-1974: 3700 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 escalofriantes porque son pruebas fehacientes del terrible pasado que construye su realidad actual.

Otras políticas del horror, eran el secuestro y la desaparición de niños,⁴⁷ 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 recluidos 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 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.

⁴⁷ Esta práctica se llevó a cabo en mucha menor escala que en Argentina.

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 accede a 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 (figura 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.

Figura 17. Pancartas con fotografías de personas desaparecidas



Fuente: Centro Cultural Museo de la Memoria, Montevideo.

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.

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? 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, ¿es suficiente sólo el resistir? Aunque esta acción conlleve agarrarse de cualquier lugar, no debería bastar, pues habría que utilizar esa pena traducida en fuerza y hacerse escuchar, “a hacer del dolor política” (Joysmith, 2005). 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%⁴⁸ de la 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,⁴⁹ entre ellos al pintor Anhele Hernández.

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”.⁵⁰ 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

⁴⁸ 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 subsecuentes a la dictadura, según el artículo *Exilio(s) a la espera de su historia* escrito por Silvia Dutrénit, publicado en 2003 subsecuentes a la dictadura, según el artículo *Exilio(s) a la espera de su historia* escrito por Silvia Dutrénit, publicado en 2003 por el semanario uruguayo Brecha.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Publicado en el semanario uruguayo *Brecha* (2003).

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 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. En el largo camino de la historia se proveen claves para entender, o al menos preguntarse, el porqué 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 memoralísticos. 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. El confinamiento es un tejido imbricado por vivencias, cotidianeidades, lugares diversos, materiales, psicologías y culturas, que se unen para formar complejas proyecciones sociales; este traspaso afortunado y desastroso, dejó a los viajantes 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, 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.

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,⁵¹ 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 fotografías de los desaparecidos⁵² 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.⁵³

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

⁵¹ 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”.

⁵² 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.

⁵³ 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.

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* (figura 18). La creación diseñística es la manera que el uruguayo tuvo de hacer memoria y de establecer una postura 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.

Figura18. Cartel “Amnistía para el Uruguay de Carlos Palleiro”



**AMNISTIA
PARA EL
URUGUAY**

Fuente: Palleiro, 2000.

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 desexiliados 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, y demás. 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.⁵⁴ 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 presos,⁵⁵ 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”⁵⁶ 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 Anheló Hernández (1922-2010).

⁵⁴ 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”.

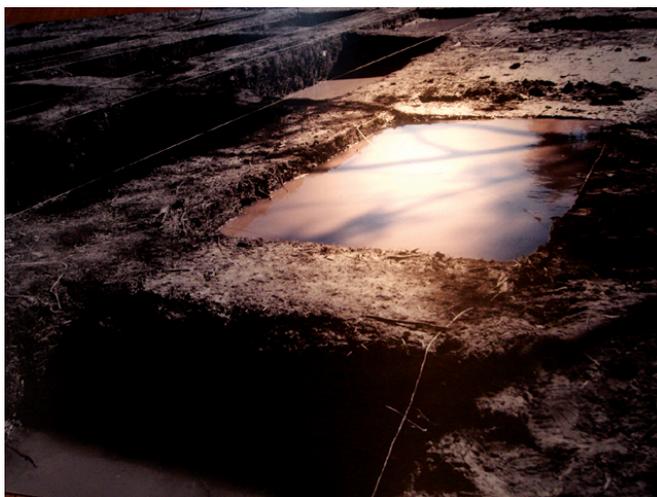
⁵⁵ En entrevista con Esteban Valenti del 2009, éste declaró: “lo más doloroso era que tus compañeros habían estado presos y vos no, y eso uno lo carga toda la vida, en realidad no podés elegir”.

⁵⁶ A los argentinos exiliados en México se les llama “argemex”.

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

Figura 19. Fosa donde se hallaron los cuerpos de desaparecidos



Fuente: Centro Cultural Museo de la Memoria, Montevideo.

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 exmilitantes 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, 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.⁵⁷

⁵⁷ 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.

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. 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,⁵⁸ 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

Figura 20. Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio



Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (GAU) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

⁵⁸ 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.

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 exlegisladores 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,⁵⁹ su labor consistió en nuevas formas de hacer memoria desde fuera, en primer lugar este documento nombra 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”,⁶⁰ elección de muchos uruguayos por su cercanía y concordancias culturales, más tarde a París 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

⁵⁹ Tomado del artículo de Silvia Dutrénit, “¿Es la diáspora uruguaya una otredad para la historia nacional?”, en la revista uruguaya *Cuadernos de Marcha* (1998).

⁶⁰ Así llama Silvia Dutrénit a Buenos Aires en el libro dirigido por Eduardo Rey Tristán (2007).

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 figurade la paloma-puño que voló internacionalmente. La música se dejaba sentir 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,⁶¹ Mario Benedetti o Eduardo Galeano, figuras políticas y morales uruguayas.

Figura 21. Declamación de poesía en las Jornadas



Fuente: Archivo Martha Ponce de León–Ricardo Vilar / Grupo de Acción Unificada (GAU) y Colección fotográfica “Convergencia Democrática”, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Las apropiaciones artísticas del Uruguay de los años sesenta y setenta

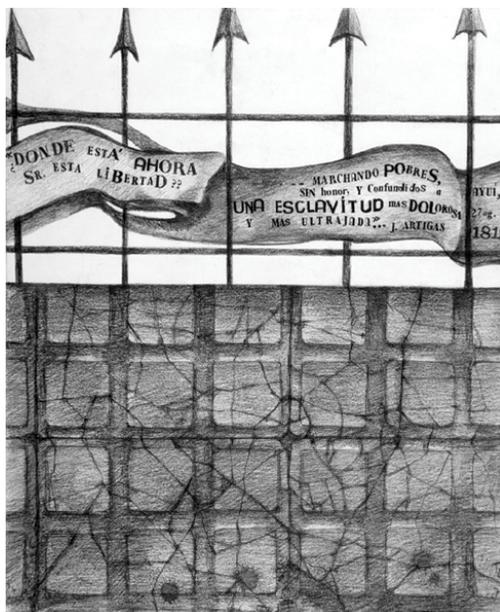
En la escena musical del exilio latinoamericano, se encuentra la canción de protesta, misma que es la voz crítica contra la opresión y abanderada de los derechos humanos contra las dictaduras. Además de Pablo Milanés, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Inti Illimani pertenecen a Uruguay, Zitarrosa, Viglietti o Rada. En otros frentes de resistencia cultural como el teatro, estuvo el grupo el Galpón,⁶² en el campo del dibujo artistas como Vila o Romero, en la pintura

⁶¹ 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>

⁶² De las 14 obras de teatro que abordan el tema del exilio o del desexilio, cinco fueron realizadas por este grupo (Dutrénit, 2008).

personajes como Hernández o Darnet y en el diseño gráfico Palleiro, Loureiro o De Arteaga. Y aunque todas las apropiaciones artísticas fueron 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 “tapas”⁶³ 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.⁶⁴ 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 en la Imprenta as⁶⁵ con sede en Montevideo. Otros creativos fueron

Figura 22. Obra de la uruguaya Teresa Vila de 1972



Fuente: “El dibujazo” curada por Marita Yuguero.

⁶³ Cubiertas o portadas de libros o revistas.

⁶⁴ Barnes diseña el sol con el puño y la paloma, representación para las Jornadas de la Cultura Uruguayua en el Exilio de Venecia.

⁶⁵ La cual cerró sus puertas en 1997. Por ella pasaron Carlos Pieri, Jorge Casterán, Fernando Alvarez Cozzi, José Prieto, Alvaro Armesto, Washington Algaré, Eduardo Díaz, Frido Leib, entre otros.

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 (figura 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 la década de 1960 en el Uruguay, de la que Palleiro hizo eco.

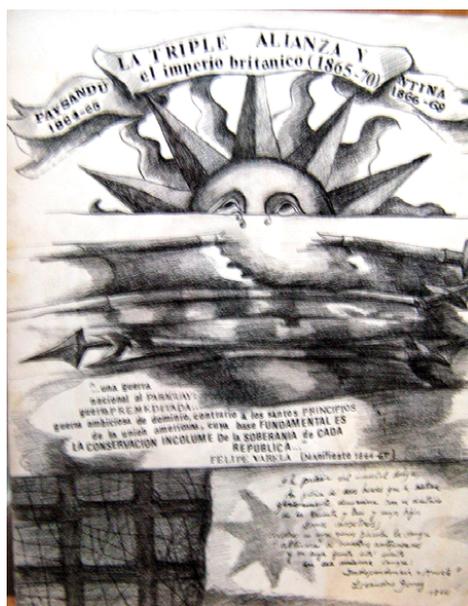
Los años sesenta y setenta son para el arte universal el desarrollo de las vanguardias como el pop, el arte op, la nueva figuración, el conceptualismo, etc. que por supuesto influyeron en toda América Latina y en Uruguay se mezclaron con la actividad artística de principios de los cincuenta: el Club 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 son importantes los talleres, donde, después del cierre de la Escuela de Bellas Artes en manos de la dictadura, se formaron nuevos 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 Anhele Hernández (1922-2010) (figura 23).

Figura 23. El pintor Anheło Hernández en su casa



Fuente: tomado por la autora en 2009.

Imagen 24. Dibujo de la uruguaya Teresa Vila de 1972



Fuente: "El dibujazo" curada por Marita Yuguero.

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 (figura 24) ronda el propósito del arte que es conciliar entre el pensar (el hombre contemplativo) y el hacer⁶⁶ (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”.⁶⁷ Lo sucedido en Uruguay fue 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 Jornadas⁶⁸ alrededor del

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ Se llevaron a cabo en diversos países, como Panamá e Italia, entre otros.

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.

EL CARTEL SUPERFICIE DE SIGNIFICADO

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?

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 figura 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”.⁶⁹ Esta consigna relata que los seres humanos se han conformado en todas

⁶⁹ Tomado de la 3º Bienal Internacional del Cartel en México, 1994. Compilación de los carteles seleccionados.

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 ser humano 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 este texto, 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 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 agrade, 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 insta 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; 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 hace 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.

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 ser humano, 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 apartado, “es una de las formas de ser del ser social”, pues el sujeto también “es” a través de su producción y apropiación.

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 la primer parte desde palabras de Fernando Ortiz y en la segunda 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 trasladarse a una zona 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”.⁷⁰

⁷⁰ Extraído de la conferencia de Luba Lukova en la 11^o Bial del Cartel, 2 de noviembre de 2010.

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.

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 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 apartado 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.

MEMORIA VISUAL LATINOAMERICANA

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).⁷¹

En un contexto visual que incluía collage, fotoperiodismo y objetos reproducidos de manera masiva,⁷² creadores como Renato Gattuso o Hans Haacke, cuestionaron el papel del arte en el proceso revolucionario y el de la institución 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.⁷³ 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

⁷¹ Retoma el concepto constructivo de y en la sociedad, aportados por la Bauhaus a inicios del siglo xx.

⁷² 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.

⁷³ 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.

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

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*⁷⁴, 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 arceciada 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. Recordemos el cartel diseñado por Eladio Rivadulla, la noche anterior a la toma de poder en Cuba en el año 1959,

⁷⁴ 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.

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 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 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, ofrecieron la carrera de Diseño industrial, lo que confluyó en la primera generación de diseñadores del país. Por

el lado del arte hubo grandes aportes como los estudios experimentales de Vicente Rojo⁷⁵ de 1954 en la Imprenta Madero,⁷⁶ 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 a México, los conoce y frecuenta, así se formó, a partir de finales de los sesenta, en la producción de alto nivel en el mercado editorial, en casas editoras uruguayas 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 física de la serigrafía contra otros métodos de stampa, 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*

⁷⁵ 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 Raúl 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.

⁷⁶ Aquí se imprimía mucho del trabajo editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como las revistas *Diálogos*, *Plural*, *Nexos* y *Vuelta*.

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).

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.

ANÁLISIS HERMENÉUTICO-SEMIÓTICO DE SEIS CARTELES DE PALLEIRO

Tras haber situado históricamente al cartel, rondar con más claridad una definición, localizarlo como portador de sentido y bordear el contexto social y 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 letraografía 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,⁷⁷ 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 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 libertad⁷⁸ 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

⁷⁷ 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.

⁷⁸ La libertad, actor representado por la paloma, tanto en este caso como en el de las Jornadas.

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.

Figura 25. Portada del libro *Uruguay: una historia breve de Carlos Palleiro*



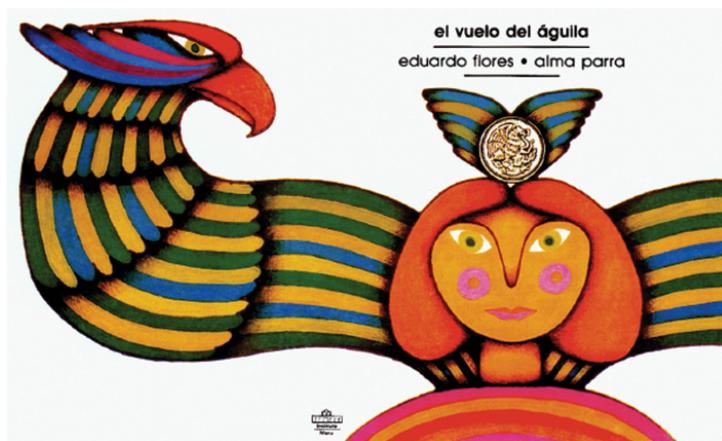
Fuente: Palleiro, 2000.

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 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 desdoblarse 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.

Figura 26. Portada del libro *El vuelo del águila* de Carlos Pallerio



Fuente: Pallerio (2000).

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 descende*. 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.

Otro aspecto transcultural en la obra de Palleiro es el uso del color; no sólo usó 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 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:

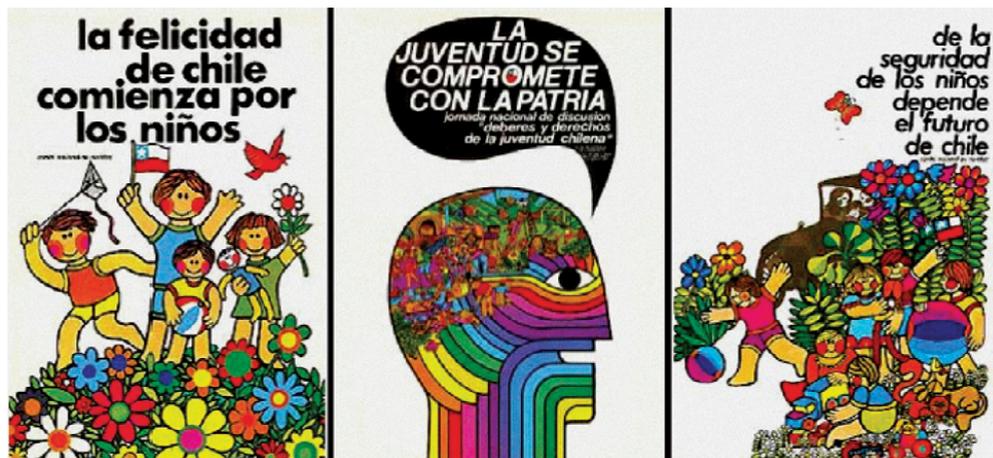
Tengo la certeza que la que la semilla que entregáramos a la consciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser cegada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales, ni con el crimen, ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los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

Figura 27. Cartel “Nueva Canción Chilena” de Carlos Palleiro



Fuente: Pallerio, 2000.

Figura 28. Propaganda en Chile



Fuente: Archivo *Artes musicales en el aula*. En línea: <http://artemusicalesenelaula.blogspot.com/2011/04/la-nueva-cancion-chilena.html>.

En 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 Parra⁷⁹ 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:

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

⁷⁹ 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.

Este 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. Esa 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 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 aún 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 (Alferi, 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.

Figura 29. Portada del libro *La vida de un niño en tiempos de la Independencia* de Carlos Palleiro



Fuente: Palleiro, 2000.

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 una misma lucha: de la emancipación de España y del régimen colonial.

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.

Figura 30. Cartel “Cabalgata Zapatista” de Carlos Pallerio



Fuente: Pallerio, 2000.

La relación semántica en el cartel se presenta como instrumento por quehacer, 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 Distrito Federal, 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 otro 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 figura 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 apresararlo 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 (Dutrénit, 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 (figura 13). 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 contraste entre las formas que delinear 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 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

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.

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 detonó la creación de los carteles 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 a este guiño histórico y a la breve selección de sus carteles. La transculturación vive en la firma del autor y en la resignificación que hace de las imágenes.

Si esta marcha es una de las normas de todo el continente y una expresión del *ethos* latinoamericano barroco (Echeverría, 1994), 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 este trabajo, 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, transcurada, fue capaz de expresar los matices de un todo heterogéneo y múltiple, peculiar en sus formas culturales, sociales y económicas. Las formas transculturales y transcuradoras 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 políticos.

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 participan 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 cierto reconocimiento latinoamericano: o así lo han reconocido algunos de 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 1970, 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, se escribió 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 exiliario 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? 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 sociales⁸⁰, es una tendencia

⁸⁰ 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.

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 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 denunciando la represión 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 representaciones de la familia, la educación o la comunidad, a través de los libros de texto gratuitos o los carteles del Gobierno del Distrito Federal.

REFERENCIAS

- Acaso, María (2009), *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós.
- Alferi, 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.
- Allier, Eugenia (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.
- Barthes, Roland (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.
- Bermúdez, Xavier (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.
- Cornejo, Antonio (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 hermeneútica 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.
- Lichtensztejn, 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.
- Pallerio, C. (2000). *Que treinta años no es nada*. México: Gobierno del Distrito Federal.
- 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.
- Peirce, Charles (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.
- Said, Edward (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.
- Santos, Boaventura de Sousa (2008), *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. Conocer el sur. Pensar una cultura política emancipatoria*, La Paz: clasco ediciones y cides-umsa

- Saúl, Ernesto (1972), *Pintura social en Chile*, Santiago: Quimantú.
- Scavo, 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 Fló 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.

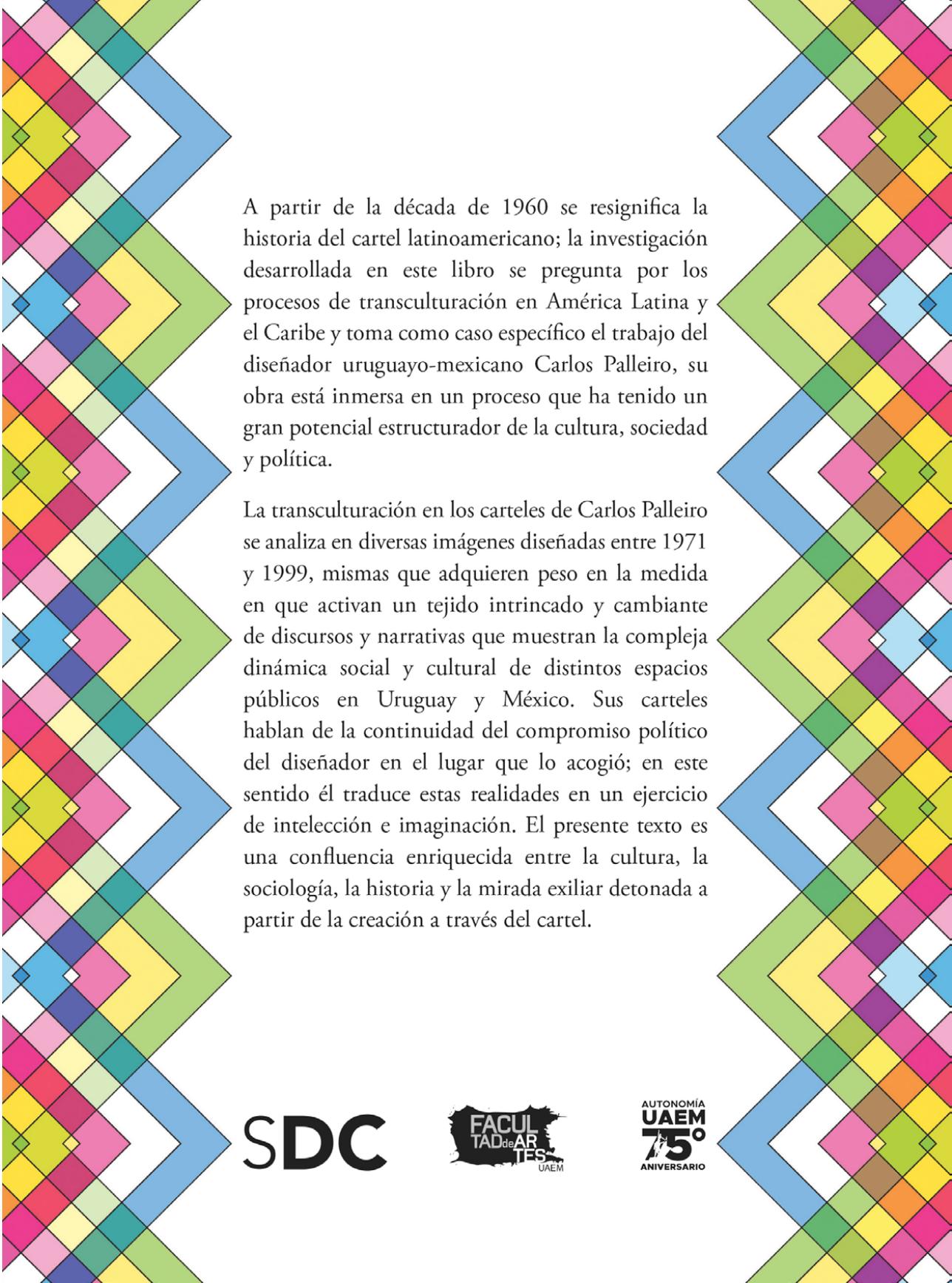
Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro, de Cynthia Ortega Salgado, se terminó de editar en noviembre de 2019. El cuidado de la edición estuvo a cargo de la Dirección de Publicaciones Universitarias de la UAEM.

Editor responsable:

JORGE E. ROBLES ALVAREZ



Cynthia Ortega Salgado. Estudió la Maestría en Artes de la Universidad de Falmouth, Inglaterra y el Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Realizó una estancia de investigación doctoral en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, Uruguay y en el Instituto Kunstverein Gauting e.V., Alemania. Entre sus artículos destacan “El uso del conflicto en la enseñanza del arte”, “Actos performáticos del cuerpo en la literatura” o “Arte y lenguaje como formas del ser. Deseo, ritmo y desaparición”. Investiga desde 2015 junto al Departamento de Filosofía y Artes de la Universidad de Québec en Tres Ríos. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Artes, UAEM y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

A decorative border runs vertically along both the left and right sides of the page. It consists of a complex, interlocking geometric pattern of squares and rectangles in various colors including blue, green, yellow, pink, purple, and teal. The pattern creates a sense of depth and movement, resembling a stylized woven fabric or a traditional textile design.

A partir de la década de 1960 se resignifica la historia del cartel latinoamericano; la investigación desarrollada en este libro se pregunta por los procesos de transculturación en América Latina y el Caribe y toma como caso específico el trabajo del diseñador uruguayo-mexicano Carlos Palleiro, su obra está inmersa en un proceso que ha tenido un gran potencial estructurador de la cultura, sociedad y política.

La transculturación en los carteles de Carlos Palleiro se analiza en diversas imágenes diseñadas entre 1971 y 1999, mismas que adquieren peso en la medida en que activan un tejido intrincado y cambiante de discursos y narrativas que muestran la compleja dinámica social y cultural de distintos espacios públicos en Uruguay y México. Sus carteles hablan de la continuidad del compromiso político del diseñador en el lugar que lo acogió; en este sentido él traduce estas realidades en un ejercicio de intelección e imaginación. El presente texto es una confluencia enriquecida entre la cultura, la sociología, la historia y la mirada exiliar detonada a partir de la creación a través del cartel.

SDC



AUTONOMÍA
UAEM
75^o
ANIVERSARIO