

IX JORNADAS DE SOCIOLOGÍA UNLP

MESA 37/ Sobre políticas estéticas. Arte, política, memoria.

Título: **Un ensayo para escuchar a Calibán.**

Autora: Díaz, Juliana (UNLP); julianadiaz345@gmail.com

*“¿Qué son las Madres de Plaza de Mayo en Buenos Aires?
Antígonas enfrentando las ausencias de los desaparecidos.
¿Qué son las Madres de Negro en Medellín?
Antígonas que no quieren soportar lo que ya soportaron
las Madres de Plaza de Mayo. Crónica de una tragedia,
y también de una resistencia, expresión histórica que sólo el poeta
y el artista pueden recrear incesantemente,
incansablemente.”*

Sara Victoria Alvarado, Jaime Pineda Muñoz, Pablo Ariel Vommaro

I

El propósito de este trabajo es dar cuenta acerca de la posibilidad de que las obras de arte sirvan como fuente de investigación legítima para las ciencias sociales. En este sentido, tomando la afirmación de José Luis de Diego (2005) “La literatura es una de las fuentes del historiador” intentaré conectar varias propuestas de distintas disciplinas, proponiendo el concepto metodológico de *transdisciplinariedad* para resolver el problema. Mi intención es poner en práctica esta hipótesis haciendo dialogar el texto de Roberto Fernández Retamar *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América* con la obra de teatro *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Tomaré como punto de partida *La Tempestad* de Shakespeare para discutir el pedido de Retamar de “darle voz a Calibán” (ya que según este autor sólo hemos escuchado lo que “el mundo civilizado” dice de él), para demostrar cómo *Juan Moreira* (texto que David Viñas (1986) marca como momento bisagra dados los conflictos sociales de la época y su forma como “desplazamientos de la trágica épica martinfierrésca”) sirve para abrir la discusión con la hipótesis de Retamar.

Dicho de otro modo, en su ensayo, Retamar hace un recorrido teórico sobre las discusiones acerca de quién (o qué) es Calibán; y pareciera plantear que en realidad, necesitamos hacer hablar a Calibán por sí mismo, ya que todo lo que conocemos sobre él ha sido lo que otros han dicho de él. La propuesta de mi trabajo es dialogar con Retamar

proponiendo que Calibán ya habló. Calibán es la expresión de cualquier sometido. Es el criminal asesinado. El ladrón que fue al colegio descalzo. Calibán son los mapuches que prenden fuego las cabañas de los estancieros. Calibán es Juan Moreira, asesinando y llorando. Y es específicamente en este caso en el que me enfocaré. Tomaré el caso de la obra de teatro de Gutiérrez para postular la afirmación de que Calibán ya habló por la vía artística. En todo caso, no tendríamos que pedirle a Calibán que hable, sino que tendríamos que pedirle a la Sociología que lo escuche.

Creo que este ensayo podrá entonces ahondar la discusión en el campo de la investigación sociológica respecto de cómo pueden ponerse en práctica y relacionarse conceptos y textos de distintas áreas para dar lugar a otras fuentes en los estudios académicos.

II

Entonces, ¿qué pasa cuando nos preguntamos por “qué es el arte”? Sin intentar abordar esta problemática, podríamos tomar la pregunta como punto disparador para los estudios sobre el arte. Es decir, ¿cómo estudiar “el arte”? ¿qué podemos decir sobre el arte? Podemos ver entonces que distintas disciplinas han intentado indagar la cuestión del arte pero muy pocas han podido abarcar la totalidad del fenómeno complejo. Es más, podemos ver que García Canclini (2010) inicia el primer capítulo de su libro comentando

En la medida en que las artes han ido adquiriendo, como nunca antes en la modernidad, funciones económicas, sociales y políticas, mientras estimulan la renovación de las ciencias sociales y la filosofía, los artistas no cesan de dudar sobre su existencia y su lugar en la sociedad. (Canclini; 29)

De hecho este autor agrega en ese capítulo que ante la dificultad en que se encontraban aquellos que se proponían estudiar fenómenos artísticos, intentaron reformular la pregunta “¿qué es el arte” como por ejemplo por “¿qué cosa es arte?”.

Es así como podemos observar ciertas disciplinas como la historia del arte, para la cual, su preocupación se ha centralizado en las obras, con sus cualidades creativas y auténticas. Tomamos así, por ejemplo, el caso de Walter Benjamin (1936) que define al verdadero arte a partir de su cualidad aurática, esa idea de lo auténtico, único e irrepetible, lejano e inalcanzable. De hecho en este texto, el autor afirma que las obras de arte en esta era de la reproductibilidad técnica pierden parte de esa autenticidad y con ello pierden autonomía, característica central del arte según Benjamin. De esta concepción sobre el arte nos habla Umberto Eco (1968) al entender la “autonomía del arte” desde un sentido ahistórico, que responde a leyes propias, con organicidad propia, podríamos decir, como *evasión de vida*. En

el lado opuesto Eco cita un fragmento de Marx y Engels de *La Ideología alemana* para mostrar otro posicionamiento que, podemos interpretar, permite desestimar esta idea mágica y romántica del arte auténtico. En este sentido, este otro extremo explica a la obra de arte como un producto material o simbólico, resultado de un modo de producción específico que se construye sobre una base económica determinada por ciertas relaciones sociales de producción. Esta perspectiva no atiende a la calidad de la obra artística sino más bien a los condicionamientos sociales, históricos, políticos, económicos, etc... que intervienen. En consecuencia, el autor propone retomar la metodología dialéctica del marxismo para elaborar una síntesis entre estas dos tesis contrapuestas (desde la más espiritualista hasta la más sociologizante¹). En relación a esta última perspectiva, Becker (2008) agrega que además, las obras de arte son un producto colectivo. Es decir, no son producto de un artista “genio creador” sino que en *Los Mundos del Arte* el autor describe las redes que se conforman entre los distintos actores que participan en la creación y difusión de la obra de arte. Es interesante el epílogo que elige para el primer capítulo; allí Anthony Trollope destaca lo fundamental que resultó para su producción literaria que Waltham Cross, un viejo criado, nunca llegara tarde con el café que le llevaba todas las mañanas. A su vez, a lo largo de todo el texto también el autor abre las puertas para ahondar varias discusiones dentro de las problemáticas artísticas

Howard S. Becker concluye que la investigación debe extenderse a todos aquellos que contribuyen a este resultado, es decir “quienes conciben la idea de la obra (por ejemplo los compositores o los fabricantes de instrumentos de música) y quienes constituyen el público de la obra (espectadores habituales, críticos, etc...)”². Sin entrar en una exposición metódica de todo lo que separa esta visión del *mundo del arte* de la teoría del campo literario o artístico, subrayaré tan sólo que este último no es reducible a una *población*, es decir a una suma de agentes individuales vinculados por meras relaciones de interacción y, con mayor precisión, de *cooperación*: lo que falta, entre otras cosas, en esta evocación meramente descriptiva y enumerativa, son las relaciones objetivas que son constitutivas de la estructura del campo y que orienta las luchas que tratan de conservarla o transformarla. (Bourdieu; 1992; 307)

Entonces, es cierto que las obras de arte no habitan un mundo aparte, son productos de seres humanos que están a su vez atravesados por ciertas lógicas de producción y reproducción social. Sin embargo, no hay una regla, un cálculo específico sobre cómo producir una obra de arte. Uno puede aprender ciertas técnicas, pero hay algo que hace que

¹ Es el término que se utiliza como extremo opuesto a los estudios más idealistas y espirituales de los fenómenos artísticos. Se trata del ya exagerado reduccionismo de los hechos artísticos a explicaciones racionales, economicistas, mecanicistas.

² Ver H. S. Becker, *Art as Collective Action*, *American Sociological Review*, vol. XXXIX, nº6, 1974, págs. 767-776; *Art Worlds and Social Types*. *American Behavioral Scientist*, vol. XIX, nº6, 1976, págs. 703-719

Shakespeare sea Shakespeare. De hecho, de un modo similar Canclini retoma de Sartre, en la *Crítica a la razón dialéctica*, “El marxismo (...) puede explicar por qué Valéry era un escritor pequeño burgués, pero no por qué todos los intelectuales pequeños burgueses no son Valéry” (Canclini; 55).

Entonces, ¿es lo mismo producir un martillo que producir una obra de teatro? Según lo dicho hasta ahora: no. Si bien las obras de arte están condicionadas por el sistema económico-político y las relaciones de producción en el modo específico, sabemos que ellas también tienen su particularidad creativa que hacen de una pintura, un *Guernica*. Sin embargo es interesante dejar esta afirmación entre signos de pregunta, retomando otra vez la teoría benjaminiana. Este autor en un pie de página del texto que ya mencionamos, advierte por ejemplo, sobre ciertos objetos que fueron creados para fines no artísticos, y sin embargo en un tiempo futuro terminaron siendo exhibidos como obras estéticas en museos. Vemos entonces que dice “La imagen de una Virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exhuberantemente que nunca en el siglo pasado” (Benjamin; 21). En este sentido, no nos atreveremos a dar una afirmación como “no es lo mismo producir un martillo que hacer una pintura”; no obstante podemos decir que la obra de arte, dada su cualidad artística, tiene una particularidad creativa que no puede imitarse racionalmente y causar la misma experiencia que el original.

Dada la problemática que hasta acá pudimos presentar, Bourdieu (1990) nos propone una metodología para resolver el problema de cómo analizar científicamente las particularidades que encontramos en el campo artístico. En principio, el autor señala tres momentos que el investigador debe atender al realizar este tipo de estudios: 1° analizar la posición de poder del campo artístico respecto a los otros campos. 2° Los posicionamientos que ocupan dentro del campo los individuos o colectivos y las relaciones objetivas que establecen. 3° El análisis de los *habitus* como estructuras estructuradas estructurantes. Es decir, configuraciones estructurales que son estructuradas por la posición que ocupan en el campo, y además estructuran el campo a partir de las disposiciones que encuentran desde las tomas de posición que son capaces de ocupar,.

Bourdieu plantea que la Sociología del Arte debe resolver la problemática epistemológica de los dos extremos metodológicos para estudiar las obras de arte. Es decir, ni las obras de arte son pura espiritualidad, producto de genios creadores, ni tampoco son resultados estructurados totalmente por ciertas instituciones (como por ejemplo, podría deducirse de la teoría de Durkheim). Ahora, ¿cómo se resuelven estas posturas enfrentadas? El autor plantea entonces que es desde su misma contradicción, desde la lucha de los agentes

que ocupan una posición específica en el campo y conviven en un conflicto permanente por ciertas *tomas de posición* según las disposiciones y espacios de posibilidades del campo específico. No obstante, el autor no quiere recaer en un mero reduccionismo, puesto que, si bien el campo artístico está determinado por ciertas relaciones de lucha y disputa de poder (tanto sea económico o simbólico), también está determinado por ciertas particularidades que explican, por ejemplo, cómo es que ciertas obras clásicas “no cesan de cambiar a medida que cambia el universo de las obras coexistentes” (Bourdieu;5)

(...)es preciso preguntarse no cómo un determinado escritor ha llegado a ser lo que es, sino cómo, dados su origen social y las características socialmente condicionadas que están correlacionadas con éste, pudo ocupar, o, en ciertos casos, producir, las posiciones que le preparaba y a las que lo llamaba un estado dado el campo de producción cultural. (Bourdieu; 1990; 13)

Además, Bourdieu (1967) nos ofrece un concepto fundamental para abordar cualquier estudio social del arte. Este concepto es el de *inconsciente cultural*. Teniendo en cuenta las particularidades y cierta *autonomización* en cuanto a las reglas que rigen en el campo artístico según el autor, resulta pertinente el concepto para analizar las obras contextualizadas en tiempo y espacio. Esta noción permite construir la idea de historicidad en las obras de arte, incluso refiriéndonos a la historia previa a su existencia. Podríamos interpretar que este inconsciente se adquiere en ciertos espacios de reproducción social como por ejemplo la escuela. Es de algún modo la institución la que te acerca a las obras de arte, y así te enseña enseñanza, eligiendo llevarte (o no) a visitar un museo³, a ver una obra, a alguna exposición etc... Es la escuela la que te muestra ejemplos de lo que el arte puede y *debe* ser. Por tomar cualquier ejemplo, ¿podríamos decir que cualquier maestra escolar permitiría que un alumno escriba un poema con insultos? No lo creo. ¿podríamos negar que existen poemas con insultos? Tampoco.

Otro autor que presenta esta dicotomía entre las perspectivas de estudios sobre el arte es Raymond Williams (1981) presentando en uno de los extremos a aquello que denomina como “*espíritu conformador*” y por el otro lado “*un orden social global*”, donde la primera se caracteriza por un sentido idealista y la segunda de manera más materialista. Lo que propone

³ *La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos, al parecer se justificaría invocar la desigualdad natural de las “necesidades culturales”. Sin embargo, el carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: ¿qué son esas necesidades que no podrían existir en estado virtual ya que, en esta materia, la intención sólo existe como tal si se realiza y se realiza si existe? Hablar de “necesidades culturales” sin recordar que, a diferencia de las “necesidades primarias”, son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla (Bourdieu; 2010; 44)*

el autor para los análisis de la Sociología de la Cultura (entendiendo la gran complejidad por la que se constituye) es converger ambos extremos. Para ello Williams(1997) propone el concepto de *estructura de sentimiento*. Se trata entonces de ciertas lógicas sistémicas que determinan a los individuos culturalmente pero que a su vez están atravesados por sensaciones vivenciales. En palabras del autor,

El término resulta difícil; sin embargo, “sentir” ha sido escogido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de “concepción del mundo” o “ideología”. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente(...) En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. (Williams; 1977; 154)

Por último, Gisele Sapiro, en *Sociología de la literatura*, retoma toda esta discusión para concluir en que es necesario utilizar las metodologías que propone una disciplina como la sociología; de manera tal que permita mediar el texto artístico literario y el contexto en varios niveles. No obstante, para la elaboración práctica de una metodología que englobe la totalidad del problema que propone, considero pertinente trabajar no sólo desde la sociología sino con el aporte de varias disciplinas.

III

Para suponer una posible manera de poner en práctica este concepto, dadas las múltiples dimensiones que supuestamente se deben atender, resulta eficaz postular la metodología de *transdisciplinariedad*. Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey (2016) han abordado esta problemática en un artículo donde describen en qué consiste esta metodología. En principio explican que la idea surge tras la necesidad de superar los límites que cada una de las disciplinas tiene al abordar los fenómenos artísticos; por lo tanto, como ya estuvimos viendo, cada una por separado no logra abarcar la complejidad entera del análisis.

El enfoque aquí propuesto permite analizar especificidades y particularidades que se encuentran en relación con el lenguaje artístico adoptado, con las técnicas y la materialidad propias del objeto, pero comprendiéndolos en un entramado de relaciones sociales y en un contexto sociohistórico particular. (Bugnone; 6)

Básicamente, lo que los autores se proponen es vincular al arte con su realidad social. Para describir esta realidad, se basan en un estudio de Zemelman (1990) y afirman que esta realidad es un *movimiento*, entendido como proceso multidimensional que sintetiza distintos procesos temporales. Allí, se articulan las dimensiones histórico-políticas para captar esta realidad en su transformación constante.

En síntesis, esta metodología *transdisciplinar* que se presenta como puerta que “abre diálogo entre los diversos abordajes y marcos disciplinares en las investigaciones sobre prácticas artísticas” (Bugnone; 1) nos permite pensar una nueva forma de estudiar al arte desde las ciencias.

García Canclini, en el texto que ya estuvimos tratando, también nos habla de la necesidad de un *giro transdisciplinario*. Es decir, nuevos estudios que permitan analizar la problemática artística atendiendo a las particularidades creativas de las obras pero desidealizándolas; es decir, humanizando también lo que es el proceso de producción; lo que esas obras son, y lo que se hace y se hará con ellas. De esta manera, el autor afirma que los trabajos transdisciplinarios permiten abordar los conceptos de manera más completa, atendiendo a las diversas voces marcadas por la metodología específica de cada disciplina. En conclusión, esta propuesta transdisciplinaria nos permite repensar los fenómenos artísticos ya no como “el arte por el arte” o como “modo de expresión” ni tampoco como mero “realismo soviético”. Esta propuesta permite volver a estudiar al arte desde su complejidad, atravesado por ciertos contextos históricos, políticos, sociales y económicos que lo condicionan. También hay que analizar la experiencia, desde el creador (ya no tenido en cuenta como un genio magnífico en el sentido más espiritual de la palabra, sino como un trabajador), hasta la experiencia del público, y de otros sujetos *mediadores* como les llamaría Nathalie Heinich. A su vez, tampoco hay que olvidar las particularidades de las obras de arte, dados los estilos diversos, las técnicas artísticas, el rol de la metáfora, la temporalidad de las obras, entre otras cosas. En otras palabras, si según el marxismo mecanicista son las relaciones sociales de producción las que determinan la conciencia social de los individuos, y ésta a su vez explica su historia, podríamos contraponer esta idea citando ciertas inquietudes que el propio Marx postula en relación a los fenómenos artísticos

En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización.

(...)La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía griega, y, por lo tanto, del [arte] griego, ¿es posible con los self-actors, las locomotoras y el telégrafo eléctrico?

(...) Por otra parte, ¿sería posible Aquiles con la pólvora y las balas? ¿O, en general, la Ilíada con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente ante la regleta del tipógrafo y no se desvanecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica? (Marx; 31-33)

En esta propuesta nos proponemos destacar una particularidad que creemos que tienen muchas obras de arte: la metáfora. En el marco de una charla abierta con Mauricio Kartun que se organizó en la sala del Teatro de la UNLP el 19 de agosto del 2016, él cuenta una anécdota llamativa. Lo que el dramaturgo nos narra es que en la presentación de una obra en el Teatro del Pueblo⁴, una actriz se cayó y se quebró la planta del pie, lo que la obligó a estar en sillas de ruedas por unos cuantos meses. Entre las discusiones de si suspender la obra o si buscar reemplazante, terminaron decidiendo actuar con la actriz en silla de ruedas (habiendo decorado la misma, adecuándola al papel de la actriz y al contexto de la obra). Finalmente, resulta llamativo que una de las críticas publicadas sobre la obra, analiza la utilización de la silla de ruedas y la actuación de la actriz como “la representación de la derecha paralítica”. Ante esta anécdota una persona del público pregunta si era posible que las obras de arte dieran explicaciones sociales, políticas e históricas, aunque ésta no haya sido la intención del autor y Mauricio Kartun responde:

-Mirá, el arte puede producirlo en la medida en que produce el viejo mecanismo de la metáfora. La metáfora es multívoca. La metáfora es arte, se expone a distintas lecturas que tienen que ver con la subjetividad y que tienen que ver con el fenómeno social que lo rodea. Es decir, si vos producís metáfora, la metáfora siempre va a ser multívoca. Siempre va a poder ser leída de distintas maneras. (...)

Muchas veces se dice que el arte dialoga con el espectador. Yo creo que es a la inversa, yo creo que los espectadores dialogan con el arte. Es decir, el espectador toma el fenómeno artístico como una pantalla en la que proyecta sus propias sensaciones, realidades y conceptos en la medida en que la metáfora se lo permite. Entonces empiezan a pasar cosas (...) Es interesante esto de poner la obra sobre una pantalla para que se proyecte. Cuando pasa, me parece que habla de la sustancia poética.-

En este sentido, Mauricio Kartun plantea que la metáfora permite que una obra de arte de lugar a múltiples significaciones, a partir de libres interpretaciones (dentro de los parámetros que determina la misma metáfora). En otras palabras, pone en diálogo al arte con las distintas lecturas de la realidad social pasada, presente y futura. Entonces, en los estudios de ciencias sociales ¿podríamos tomar estas significaciones para analizar determinados fenómenos sociales? La teoría weberiana respondería que no es posible, ya que considera de manera separada y distinguida a las actividades científicas de las artísticas.

En contraste con estas premisas que la labor científica comparte con el arte [concepto de inspiración], la ciencia posee un destino que la diferencia profundamente del trabajo artístico. La labor científico se halla ligada al curso del progreso, en tanto que en el dominio del arte no existe el progreso en el mismo sentido. (Weber; 1991; 105)

⁴ Véase en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm>

En *El sentido de la neutralidad valorativa* retoma esta idea y explica que el progreso del arte sólo puede determinarse a niveles técnicos, no estéticos. Sin embargo, vemos que esta idea weberiana presentada en nombre de la Sociología del Arte, estaría utilizando metodologías de la historia del arte, lo cual dejaría todavía incompleto el análisis según lo venimos analizando.

Resumiendo esta idea, Weber nos ofrece todo un estudio epistemológico sobre cómo poner en práctica una metodología sociológica⁵, diferenciada de las actividades artísticas puesto que estas últimas están cargadas de sentidos valorativos, es decir no neutrales, no objetivos.

En contraposición, el ensayo de Juan José Saer *El concepto de ficción* propone una teoría que permite refutar la postura weberiana en relación al arte, y abre las puertas a la discusión planteada en la hipótesis de este trabajo. En el texto el autor menciona que una biografía, así como atributo específicamente científico, debe tener carácter objetivo. Sin embargo, sin darse cuenta, dice Saer, el biógrafo “va entrando en el aura del biografado, asumiendo sus puntos de vistas, y confundiéndose paulatinamente con su subjetividad” (Saer; 1). En otras palabras, por más objetivo que uno intente ser, siempre que cualquier persona analice fenómenos sociales, nunca va a alcanzar el cien por ciento de objetividad. En otras palabras, Saer nos advierte que, así como las biografías tienen su carga de subjetividad (y no por eso pierden su carácter legítimo como fuente para los estudios de ciencias sociales), la ficción, tampoco debería ignorarse cual si fuera una mentira.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral (...)

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades del tratamiento. (Saer; 2)

⁵ Véase en Max Weber (1978) “La ‘objetividad’ cognoscitiva de la ciencia social y de la política social”. En Ensayos sobre la teoría sociológica. Buenos Aires. Editorial Paidós.

IV

En relación a todo lo dicho hasta ahora podríamos decir que las obras de arte son productos sociales que están atravesadas por diversos factores, cada uno abordado por distintas disciplinas. Sumado a esto, las obras de arte están representadas a partir de su expresión creativa, en muchos casos desde lo metafórico. Sin embargo la particularidad que agrega a este ensayo el escrito de Saer, es que, no necesariamente por tratarse de una producción creativa, las obras de arte deben separarse por completo de la ciencia. El caso que nosotros presentamos es el debate por ¿quién o qué es Calibán? Para tratar esta cuestión, Roberto Fernández Retamar nos presenta un ensayo donde resume una serie de debates teóricos que han surgido acerca de Calibán. En este caso el autor parte de una obra de arte para demostrar cómo ésta ha despertado un polémico y extenso debate en la teoría social por definir qué representa el personaje Calibán. Según nos menciona el autor, el origen de esta palabra deviene de “caníbal” en sentido antropófago, que a su vez proviene del término “caribe”. Las deformaciones que va tomando ese concepto refieren a esos animales feroces que comen carne humana, aquellos con los que se encuentra Colón al llegar al continente. A su vez esta idea contrasta con la otra imagen del hombre americano que menciona Colón en sus escritos como seres pacíficos, mansos, temerosos y cobardes. De esta manera Retamar nos cuenta que tal como los caribes son descritos por el colonizador, en principio son imposibles; además, dice, que la narración ha servido para justificar el exterminio. Lo que conocemos de los caribes es lo que Colón ha dicho de ellos. Montaigne retoma estos escritos para escribir su ensayo *De los caníbales* de 1580. Sumado a esto Retamar agrega que *La Tempestad* de Shakespeare se escribió utilizando el ensayo de Montaigne como fuente directa. Después de la obra, Retamar encuentra y menciona algunos estudios que retoman esta problemática como el de Ernesto Renan quien escribe en 1878 *Calibán, continuación de la tempestad*, que intenta darle continuidad a la obra original con inclinaciones racistas, elitistas y aristocratizantes. También retoma un ensayo de Rubén Darío, *El triunfo de Calibán* donde Calibán parece ya no representar a América, sino específicamente a Estados Unidos; después de haber ayudado a Cuba a independizarse de España, pero sometiendo a la Nación a una segunda colonización. De hecho todo el ensayo es denigrando a Calibán y con ello a Norteamérica. Finalmente, termina diciendo “todas las montañas de piedras, de hierros, deoros y tocinos, no bastará para que mi alma latina se prostituya a Calibán” (Darío; 455). Por otro lado, Retamar menciona un trabajo publicado en 1900 por José Enrique Rodó, donde Calibán representa la civilización norteamericana y a la que “nuestra civilización” debería aspirar. Seguido a eso comenta sobre un escrito del francés Jean Guéhenno, que se propone dar una apreciación más positiva de

Calibán. Después, Retamar nos ofrece un aporte que brinda O.Mannoni en *Próspero y Calibán: la sicología de la colonización*. En este estudio el autor intenta naturalizar la colonización con un concepto psicológico “el complejo Próspero”. Esta idea despierta un gran descontento, por ejemplo de parte de Frantz Fanon. A su vez, John Wain en 1964 dice que Calibán es “el patetismo de todos los pueblos explotados”. También retoma una obra de teatro en francés de Aimé Césaire donde reformula la obra siendo Ariel un esclavo mulato y Calibán un esclavo negro. Y finalmente menciona un poema dedicado a Calibán de Edward Barthmaite de un libro de poemas en inglés.

Una vez hecho este recorrido teórico, el autor resume toda esta discusión rechazando por completo la colonización y afirmando que, todo aquel salvajismo con el cual los europeos han podido hablar de nosotros, es producto de la opresión y el exterminio que han impuesto en nuestras tierras. A su vez, el autor nos recuerda que “Calibán, no lo olvidemos, es visto siempre deforme por el ojo hostil” (Retamar; 84). En otras palabras, todo lo salvaje, aborrecedor, lo “bárbaro” en términos sarmientinos, es según lo que los opresores ven de los oprimidos. Es necesario entonces, según Retamar, descubrir a Calibán haciéndolo hablar a él mismo, con su propia historia revolucionaria, socialista, desde su pura esencia.

Ahora bien, lo que yo me pretendo postular acerca del tema es que Calibán ya habló. De esta manera, podemos elegir, entre otros casos, la expresión artística de la obra de Eduardo Gutiérrez (1886). La elección de este caso es, en principio, por una cercanía personal hacia la actividad teatral. Además porque *Juan Moreira* funciona como punto bisagra según lo comentado en el prólogo por David Viñas de la complicación de Teatro Rioplatense (1886-1930). Me gustaría destacar el epígrafe del apartado sobre *Juan Moreira* que brinda Viñas en este libro

Siguiendo pues, la lógica de nuestro razonamiento, debemos decir que el teatro nacional cuenta ya la existencia entre nosotros, desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público. Todos conocen el hecho: la pantomima de *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la Policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas del que puede expendirse sin peligro para la concurrencia. ¿Cuándo nunca ha sucedido semejante cosa con las obras de los autores nacionales? (C. Olivera, En la brecha, 1887)

Sumado a esto, Adolfo Casablanca en la clase 16 del curso de “El teatro en la historia argentina” nos explica lo paradigmático que resultó *Juan Moreira* en la historia del teatro de nuestro país. Se trata de un estudio muy completo y detallado de cómo fue que se creó, qué significó y cómo repercutió esta obra en nuestra historia. Lo novedoso de *Juan Moreira* era que representaba a un personaje conocido por todos e igualmente ignorado (el gaucho

perseguido). Esta idea le permite afirmar a Casablanca que fue lo que logró conmover (desde la culpa) a las clases más adineradas y así, motorizar un fuerte desarrollo del teatro nacional.

Como hemos visto la época de la oligarquía paternalista comienza con un teatro argentino casi inexistente y totalmente ignorado por el público de élite y por la crítica, que deja sin embargo sus testimonios sin actores ni autores notorios. Al terminar esa etapa, un cuarto de siglo después, ese teatro satisface a públicos exigentes, ofrece elencos de categoría a los autores argentinos que proliferan y también numerosos espectáculos bien montados, en salas a veces suntuosas y siempre cómodas solventados, aquellos y éstas, por empresarios que han descubierto que el teatro nacional es, además, un gran negocio(...) El fenómeno que comenzó con el **Moreira** fue espontáneo, todo se hizo con frescura, improvisadamente y sin previas postulaciones teóricas y así, cuando la Argentina estaba extranjerizada al máximo, el teatro dio en lo suyo su propia batalla, y la ganó. (Casablanca; 218)

A Juan Moreira, al igual que a Calibán les ha tocado vivir dolorosamente (como si hubiera otra manera de vivirla) la injusticia social. En el primer caso, la injusticia inicia en la primera escena de la obra. Juan Moreira estaba en un juzgado acusando a Sardetti de no haberle devuelto la plata que le había prestado. Sardetti niega tal acusación y el alcalde, Don Francisco, condena a Moreira porque le tenía resquemor dado que quería que Vicenta (mujer de Moreira) fuera su mujer. En consecuencia, es Moreira el inocente que termina recibiendo azotes. Dada esta situación Moreira se va de la casa para no involucrar a la familia y es entonces cuando promete vengarse matando al alcalde y a Sardetti.

Moreira:- No se asuste tan fiero, don Francisco, no lo he desarmao pa matarlo, sino pa decirle dos palabras que precisaba escuchar usted antes de morir. Usted me ha perseguido sin motivo, reduciéndome a la condición en que me veo; usted me ha golpeado en el cepo, porque no era capaz de golpearme frente a frente, y no contento con esto, usted ha pretendido matarme pa hacer suya a mi mujer, a quien no puede servir ni de taco. Yo le voy pues a matar a usted, no porque le tenga miedo sino por evitar mi ausencia, a Vicenta, el asco de oírle una nueva proposición desvergonzada. (Gutierrez; 12⁶)

M:- Con las penas que yo tengo en el corazón habría pa llorar un año. Yo era feliz al lao de mi mujer y de mi hijo, y jamás hice a un hombre ninguna maldad. Pero yo habré nacido con algún sino fatal porque la suerte se me dio güelta y de repente me vi perseguido al extremo de pelear pa defender mi cabeza; usted ya sabe todo cuanto ha pasao patrón. (Gutierrez; 14⁷)

Calibán en cambio no consigue matar a Próspero en la obra de Shakespeare pero expresa su “salvajismo” a través de insultos. En este caso, Calibán vivía libremente en una isla, junto con su bruja creadora. Próspero lo engaña, lo enamora enseñándole su lenguaje, lo

⁶ En AA.VV. (1977) Teatro Rioplatense (1886-1930). Ed Biblioteca Ayacucho. Caracas -101- Venezuela. 1986.

⁷ Idem.

convence a Calibán de mostrarle la isla y finalmente termina apropiándose de su tierra y de su libertad.

Calibán:- (...) Esta isla es mía por Sycorax, mi madre, y tú me la robaste. Cuando llegaste por primera vez, me elogiaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas, me enseñaste el nombre de la luz grande y de la pequeña las que iluminan el día y la noche. Y entonces, yo te amé y te llevé a conocer la isla, los frescos arroyos, las fuentes de sal, los rincones desolados y los terrenos fértiles. ¡Me maldigo por haber actuado así!... ¡Que todos los embrujos de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos, caigan sobre ti! ¡Y me has desterrado aquí, sobre esta desierta roca, mientras me robabas el resto de la isla! (Shakespeare; 23)

Podemos entonces encontrar ciertas similitudes entre los dos personajes, desde las injusticias que viven hasta el modo en que las viven; el sufrimiento constante. Entonces, si Fernández Retamar propone que para entender a Calibán hay que darle voz a Calibán, yo propondría escuchar a Calibán que ya habló. Como dijimos a lo largo del texto, Calibán habló en la voz de Juan Moreira en 1886, a través de una obra artística, fuente ficcional, que ha servido para este estudio social.

V

Para finalizar podemos mencionar ciertas conclusiones finales de lo que hemos podido tratar a lo largo del trabajo. En principio que existe un gran debate sobre cómo tratar los fenómenos artísticos según la Sociología del Arte, intentando mediar entre dos extremos opuestos sobre la conceptualización de qué es el arte. A su vez, esta metodología también influye en el rol que puedan llegar a ocupar las obras de arte en los estudios sociales. En otras palabras, las obras de arte no son mera espiritualidad que nada tienen que ver con los procesos sociales empíricos e históricos, ni tampoco son mero reflejo de esa realidad social (por lo menos eso no es condición sine qua non para caracterizar una obra como artística). En consecuencia, al observar la complejidad que atraviesan los estudios sociales sobre el arte, nos proponemos repensar nuevas posibilidades para comprender estos fenómenos artísticos. La mayoría de los teóricos que intentan trabajar la Sociología del Arte acuerdan que es un campo bastante marginal dentro de la Sociología, pero cada vez más atendido. Es por esta razón que la propuesta de este trabajo es estudiar a los fenómenos artísticos desde una metodología transdisciplinar, para una comprensión más completa. A su vez, resulta pertinente en esta dicotomía que ya postulamos entre las nociones más sociologizantes y las más espirituales, encontrar entonces en las obras de arte, como decía Saer, la posibilidad de que resulten eficaces metodológicamente para estudiar aquello que no podemos razonar por medio de las metodologías científicas establecidas hasta el presente.

Retomando el caso específico que nos propusimos tratar, ¿qué es Calibán? ¿Estados Unidos? ¿América? ¿América Latina? ¿Qué es América Latina? El propósito de este trabajo no es resolver todas esas cuestiones sino proponer, frente a esas problemáticas discutidas hasta el día de hoy, otras fuentes bibliográficas, (quizás no tan frecuentadas por su carácter ficcional, sentimental, subjetivo, “irreal”) como las obras de arte. En este sentido, Juan Moreira, con toda la historia que ya conocemos, nunca existió documentado. Es decir, ningún humano lo ha visto más que representado en alguna obra de teatro; Moreira es simplemente producto de la imaginación de Gutiérrez. Sin embargo ¿eso es negar su existencia? ¿eso lo hace irreal? Juan Moreira existe como personaje ficcional, y existe como parte de una cultura. Para estudiar entonces, la cultura latinoamericana en su totalidad, con toda la complejidad que esta conlleva, creemos que es fundamental estudiar los fenómenos artísticos desde una metodología transdisciplinar que permita dar explicaciones más allá de lo observable o razonable lógicamente. La ciencia no es, o no debe, ser incompatible con el arte. Tampoco proponemos racionalizar el arte. La propuesta implica tener en cuenta a las obras de arte como fuente legítima igual que cualquier elaboración académica, para resolver estudios científicos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1986) Teatro Rioplatense (1886-1930). Ed Biblioteca Ayacucho. Caracas -101- Venezuela. 1977.
- Becker, Howard (2008). “Prefacio” y “Mundos de arte y actividad colectiva”. En: *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (1989) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1936.
- Bourdieu, Pierre (1983) «Campo intelectual y proyecto creador», en *Campo de poder, campo intelectual*. Traducción del artículo: Alberto de Ezcurdia. Buenos Aires, Folios, 1966, pp.9-50.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Las Reglas del Arte*. Barcelona. ed. ANAGRAMA. 1992
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. ed. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, Pierre (1990). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*. La Habana, n° 26-28
- Bugnone, Ana; Fernández, Clarisa; Capasso, Verónica; Urtubey, Federico (2016) *Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas*. 4to Congreso Internacional Artes en Cruce, 6 al 9 de abril de 2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf
- Casablanca, Adolfo (1994), *El teatro en la historia argentina. Desde el descubrimiento de América hasta 1930*. Buenos Aires. ed. Honorable Consejo Deliberante.
- Darío, Rubén (1898) *El triunfo de Calibán*, en *El Tiempo*. Buenos Aires, 20 de mayo. A partir de la edición de Carlos Jáuregui, en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, Núms. 184-185, Julio-Diciembre 1998, pp.451-455.
- De Diego, José Luis. *Literatura e historia en el callejón del gato*. En *Sociohistórica 15/16. Cuadernos del CISH (Centro de Investigaciones Socio Históricas)*. Ed. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2005

- Eco, Umberto (1970) «El problema de la definición general del arte», en Eco, Umberto *La definición del arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca.
- Fernández Retamar, Roberto (1971) *Calibán*. Apuntes sobre la cultura en nuestra América. México, Editorial Diógenes.
- García Canclini, Néstor (2010) «1. Estética y ciencias sociales: dudas convergentes», en *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires, Katz Editores..
- Giunta, Andrea (2002) “Arte, Sociología del”. En Altamirano (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Heinich, Nathalie (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Marx, Karl (1857) *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. (Grundrisse) Vol. I. Trad. de Pedro Scaron. Madrid, ed. Siglo Veintiuno. 2007. pp.31-33
- Saer, Juan José (1997) *El concepto de Ficción*. Ed. Espasa-Calpe. Argentina, por Ariel.
- Sapiro, Gisele (2016) *La sociología de la literatura*. Buenos Aires. ed. Fondo de Cultura Económica. 2014.
- Shakespeare, William (2005) *La Tempestad*. Ed. Agebe. Buenos Aires. 1611.
- Weber, Max (1978) El sentido de la “neutralidad valorativa” de las ciencias sociológicas y económicas, en *Ensayos sobre teoría sociológica*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Weber, Max (1991) La ciencia como vocación. En *Ciencia y Política*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Williams, Raymond (2000) *Marxismo y Literatura*. Ed. Península/ Biblos. 1977.
- Williams, Raymond (2015) *Sociología de la cultura*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1981.