

Université de Montréal

*El Sur como espacio identitario en Torres García, Borges y Solanas*

Par

Christian Pageau

Département de littératures et de langues modernes

Études hispaniques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de M.A. (Maîtrise ès arts)  
en Études Hispaniques

mai, 2010

© Christian Pageau, 2010

**Identification du jury**

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

*El Sur como espacio identitario en Torres García, Borges y Solanas*

présenté par :  
Christian Pageau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Javier Rubiera  
président-rapporteur

James Cisneros  
directeur de recherche

Georges Bastin  
membre du jury

## Résumé

L'étude conceptualise la symbolique du Sud en tant qu'espace identitaire construit par une idéologie politique et une esthétique.

Les cartes géographiques inversées (1936, 1943) de Joaquín Torres García (Uruguay) sont une prise de position politique qui affirme le pouvoir d'énonciation des artistes latino-américains de façon indépendante aux centres culturels européens. Sa théorie, l'« Universalisme Constructif », propose un nouvel art pour l'Amérique latine, combinant l'éthique artistique précolombienne et l'abstraction moderniste.

Dans la nouvelle « Le Sud » (1953) et l'essai « L'écrivain argentin et la tradition » (1951), Jorge Luis Borges (Argentine) redéfinit la littérature latino-américaine, marginalisée et périphérique, en tant que littérature qui a droit à toute la culture occidentale. Il rejette une culture qui ne serait que nationaliste.

Le diptyque de Fernando Solanas (Argentine) formé des films *Sud* (1985) et *Tangos, l'exil de Gardel* (1988) est étudié à partir de son manifeste « Vers un Tiers-Cinéma » (1969), coécrit avec Octavio Getino. Dans le diptyque, le Sud est un espace de dénonciation des censures de la dictature et de l'impérialisme, mais aussi un espace de rénovation culturelle et identitaire. Dans son cinéma, Solanas utilise un produit culturel régional, le tango, comme outil de dénonciation politique.

Tout au long de l'étude, on utilise des notions de Michel Foucault, (hétérotopie) et de Walter D. Mignolo (le centre amovible) pour approfondir le sens de l'espace Sud.

**Mots-clefs** : Symbolique du Sud, Argentine, Uruguay, impérialisme, néocolonialisme, éthique artistique, dictature argentine, tango, art précolombien, art moderne, amovibilité du centre, hétérotopie, périphérie culturelle, censure.

### Abstract

This study conceptualizes the symbolism of the South as an identity space built by a political ideology and a local aesthetics.

The Uruguay artist Joaquín Torres García's inverted maps (1936, 1943) are a political stand that asserts the enunciative power of Latin American artists who create independently of the European cultural centers. His theory of "Constructive Universalism" proposes a new art for Latin America, for the South, and originating in the South, by combining pre-Colombian artistic ethics and modernist abstraction.

In the short story "The South" (1953) and the essay "The Argentine writer and the tradition" (1951), the Argentine writer Jorge Luis Borges redefines South American literature, marginalized and peripheral, as a literature that is entitled to all aspects of the Western culture. By doing so, he rejects a culture that would only be nationalist.

We analyze Argentine filmmaker Fernando Solanas' cinematic diptych, which includes the films *South* (1985) and *Tangos, the Exile of Gardel* (1988) in dialogue with the manifesto "Towards a Third Cinema" (1969), co-written with Octavio Getino. The South is seen as a space for the denunciation of the censorship imposed by the dictatorship and imperialism, but also as a space for the renovation of culture and identity. In the two movies, Solanas uses a regional cultural product, the tango, as tool of political denunciation.

Throughout the study, we use Michel Foucault's notion of "heterotopia" and Walter D. Mignolo's concept of the "moveable center" to explore South's multiple meanings.

**Key words.** Symbolism of the South, Argentina, Uruguay, imperialism, neo-colonialism, artistic ethics, Argentine dictatorship, tango, pre-Colombian art, modern art, the moveable center, heterotopia, peripheral culture, censorship.

## Resumen

Esta memoria conceptualiza la simbólica del Sur como un espacio identitario construido por una ideología política y una estética.

Los mapas geográficos inversos de (1936, 1943) de Joaquín Torres García (Uruguay) son una postura política que afirma el poder de enunciación de los artistas latinoamericanos de modo independiente con respecto a los centros culturales europeos. Su teoría, el Universalismo Constructivo, propone un nuevo arte para América Latina que combina la ética artística precolombina y la abstracción modernista.

En el cuento “El Sur” (1953), y el ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1951), Jorge Luis Borges (Argentina) vuelve a definir la literatura latinoamericana, marginada y periférica, como una literatura que tiene derecho a toda la cultura occidental. Rechaza una cultura que sólo sería nacionalista.

Estudiamos el díptico de Fernando Solanas (Argentina), constituido por las películas *Sur* (1985) y *Tangos, el exilio de Gardel* (1988) a partir del manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969), co-escrito con Octavio Getino. En el díptico, el Sur es un espacio de denuncia de las censuras de la dictadura y del imperialismo, pero también un espacio de renovación cultural e identitaria. En su cine, Solanas utiliza un producto cultural regional, el tango, como instrumento de denuncia política.

A lo largo del estudio, utilizamos nociones de Michel Foucault, (heterotopía) y de Walter Mignolo (movilidad del centro) para ahondar en el significado del espacio Sur.

**Palabras claves.** Simbólica del Sur, Argentina, Uruguay, imperialismo, neocolonialismo, ética artística, dictadura argentina, tango, arte precolombino, arte moderno, movilidad del centro, heterotopía, periferia cultural, censura.

## ÍNDICE

Identification du jury.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Resumen.....	v
ÍNDICE.....	vi
ÍNDICE DE LAS FIGURAS, Capítulo 1.....	viii
Dedicatoria.....	ix
Agradecimientos.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
La movilidad del centro, según Mignolo.....	3
Las heterotopías, según Foucault.....	5
CAPÍTULO 1: Torres García, el reto de reposicionar el centro en el Sur.....	9
Introducción.....	9
Intervalo artístico 1: Torres García, educación en Europa y enseñanza en Montevideo.....	13
Inversiones-Reversiones.....	14
Otros mapas para desplazar el centro.....	23
Intervalo artístico 2: El legado del Taller Torres García (La Escuela del Sur)....	27
El Sur, rico por sus paradojas.....	30
CAPÍTULO 2: “El Sur” de Borges, un espacio para resolver el conflicto identitario .	32
Introducción.....	32
“El escritor argentino y la tradición”: desplazar el centro, polemizar sobre identidad y cultura.....	32
Contexto histórico acerca de “El Sur”.....	40
“El Sur”: Argumento del cuento.....	41

Doble linaje.....	44
Espejo como estructura del cuento.....	45
El Sur, espejo identitario .....	47
El Sur, frontera identitaria .....	52
Borges dialoga con Torres García.....	55
CAPÍTULO 3: Solanas, entre poetizar y politizar, la renovación del Sur .....	58
El díptico .....	58
Contexto socio-político, 1960-1983.....	60
Contexto cinematográfico.....	62
La película La hora de los hornos .....	66
El manifiesto «Hacia un Tercer Cine» .....	67
Los exilios en el díptico.....	72
Cuestión del pasado en el díptico.....	74
El tango, otro protagonista.....	76
Politizar el Sur .....	82
Conclusión del capítulo .....	86
CONCLUSIONES: Puesto que se requiere un final.....	88
El Sur de Solanas, Borges, y Torres García .....	88
Bibliografía.....	92
Filmografía.....	99
Fuentes de las imágenes .....	99
Apéndice: Figuras.....	100

## ÍNDICE DE LAS FIGURAS, CAPÍTULO 1

Fig. 1, “América Latina inversa”, JTG, 1936.....	100
Fig. 2, “América Latina inversa”, JTG, 1943.....	100
Fig. 3, “ <i>Orbis Terrarum</i> ”, tipo Ortelius, s. XVI.....	101
Fig. 4, “Mappa Mundi”, Matteo Ricci, 1584.....	101
Fig.5, “Arte Abstracto”, JTG, 1943.....	101
Fig. 6, “Arte Constructivo”, JTG, 1943.....	102
Fig. 7, “Monumento Cósmico”, JTG,1938,.....	102
Fig. 8, “Teogonia Indoamericana”, JTG, 1937.....	102
Fig. 9, “Pachamama”, JTG, 1944.....	102
Fig. 10, “Tres figuras constructivas primitivas”, JTG, 1937.....	103
Fig.11, “Mapa Mundi del Reino de las Indias” Guamán Poma de Ayala, 1615.....	103
Fig. 12, “Pontifical Mundo”, Guamán Poma de Ayala, 1615.....	103
Fig. 13, “Norte”, Rosa Acle, 1938.....	103
Fig. 14, “Mapa de América del Sur”, Gonzalo Fonseca, 1950.....	104
Fig. 15, “Tebaída”, Gonzalo Fonseca, 1973-1979.....	104
Fig. 16, “Esculturas de madera”, Francisco Matto, 1984.....	104
Fig. 17, “Naturaleza Muerta en colores primarios”, Julio Alpuy, 1948.....	104
Fig. 18, “Génesis I”, Julio Alpuy, 1964.....	104
Fig. 19, Joaquín Torres García.....	105
Fig. 20. Tiahuanaco, “Puerta del Sol”, detalle.....	105



*Para Pao y Agustín*

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primero a mi director, el profesor James Cisneros, por su paciencia y su excelente colaboración en todas las etapas del proceso, desde la definición del proyecto hasta la redacción final. Gracias a su conocimiento y sus sugerencias, tuve la oportunidad de ahondar en el significado del Sur, a partir de un antiguo afecto para la película *Sur* de Solanas, y después de conocer a Argentina y a su gente.

Agradezco el importante apoyo financiero de los gobiernos de Quebec y Canadá mediante las becas FQRSC y CRSH. También menciono la beca del CREPUQ que me permitió estudiar un año en la UCA, Buenos Aires, en el 2007.

## INTRODUCCIÓN

El tópico del Sur está presente de manera general en varios discursos culturales desde y sobre América Latina. Esta problemática se ilustra en el corpus que hemos elegido y surge del contexto socio histórico que lo enmarca. Se relaciona con la representación que se hace del Sur: un espacio multi-semántico, es decir, un espacio representado desde varias perspectivas artísticas y políticas, que a veces se contradicen, y un espacio vinculado con la identidad. Se observará que todo el corpus está atravesado por el eje de una simbólica del Sur. Este Sur a veces remite al Sur argentino, otras veces a las afueras de la ciudad de Buenos Aires, a la región del Río de la Plata, o hasta remite al sub-continente, a América del Sur o a América Latina. Entonces, la hipótesis que se propone aquí es cómo el espacio Sur construye una identidad regional. Así, este estudio multidisciplinario tiene como objetivo la conceptualización del Sur como un espacio identitario construido y multi-semántico, mediante el análisis de un corpus artístico de Argentina y Uruguay, entre 1936 y 1988. Se analizará ésta construcción poniendo en relación el espacio y su representación, la ideología política y las artes. El corpus está constituido por los mapas geográficos (1936, 1943) de Torres García (Uruguay), el cuento “El Sur” (1953) de Jorge Luis Borges (Argentina), *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), un díptico cinematográfico de Fernando E. Solanas (Argentina). Se justifica el corpus puesto que cada uno de ellos propone varias imágenes del Sur, imágenes identitarias que reflejan sus ideologías políticas y sus credos artísticos. Un autor de nuestro corpus, Borges, propone una formulación original de la identidad latinoamericana y rioplatense:

América Latina no existe, es una especie de comodidad, de haraganería. El Uruguay es una estancia argentina. Buenos Aires es un suburbio de Montevideo. Todos los sudamericanos de principios de siglo se consideraban una especie de franceses honorarios. La respuesta de América es una respuesta donde lo criminal se exalta hasta la redención y la historia. (Borges 1996c:10)

Esta cita de Borges contribuye de cierta manera a introducir temáticas de interés y justificar la elección de un corpus de la región rioplatense, que representa una identidad local. Se vislumbra la influencia del centro cultural europeo en América Latina. Toca un tema que se abordará con Borges y Solanas, la violencia. Por encima de todo, se habla de la invención de América Latina, un tema más amplio que enmarca nuestra problemática, y que ha sido explorado entre otros por Mignolo en su libro *La idea de América Latina* (2007)<sup>1</sup>.

Nuestro método consiste en analizar cada obra del corpus para rescatar los significados del espacio Sur. Se tendrá en cuenta la obra general del artista-autor para relacionarla con el corpus. Nuestras herramientas teóricas serán los conceptos de “la movilidad del centro” de Walter Mignolo y “las heterotopías” de Michel Foucault. El concepto de Mignolo nos permitirá descubrir de qué manera, mediante la simbólica

---

<sup>1</sup> Otros autores que se han interesado en esta idea son Edmundo O’Gorman, (*La invención de América*) y Enrique Dussel, ( “Eurocentrism and Modernity [Introduction to the Frankfurt Lectures]”).

Brevemente, la invención refiere a la colonización cultural imperante en el sub-continente desde la Conquista. Europa ha vertido en América Latina su propio imaginario y la ha hecho inferior en lo cultural y lo racial, para justificar su saqueo. En reacción, muchos discursos se han escrito para descolonizar América Latina (Aníbal Quijano, [“Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”] además de los autores ya citados). De cierta manera, la simbólica del Sur ha permitido a los autores del corpus actuar en este sentido también. En respuesta a la invención europea de América Latina, se encuentra, podríamos decir, la reinención del Sur, un espacio de liberación. Se comentará de paso la cuestión de la descolonización cultural en el primer capítulo.

del Sur, los tres autores estudiados logran desplazar el centro cultural de su época, y por qué este desplazamiento implica una ideología y una estética. Con el concepto de las heterotopías, podremos ahondar en el carácter multi-semántico y paradójico del Sur. A continuación describiremos estos dos conceptos teóricos que servirán para defender nuestra hipótesis.

### **La movilidad del centro, según Mignolo**

En su concepto teórico general de la semiótica colonial, Mignolo (2004) estudia la producción y la interpretación del significado en el contexto colonial. Este significado lo conceptualiza como una red de procesos semióticos en los cuales los signos de varios sistemas culturales interactúan en la producción e interpretación de artefactos culturales híbridos. En este contexto, el significado resulta de nuevas interacciones comunicativas a través de fronteras culturales. El concepto de movilidad del centro (*moveable center*) es un aspecto particular de la semiótica colonial<sup>2</sup>. Bien puede ser que la representación territorial sea una necesidad humana, inmemorial. Pero el concepto de movilidad del centro propone que desde el siglo XVI, y de modo nuevo, esta representación se ha vuelto hegemónica mediante la nueva posibilidad de desplazar el centro (Mignolo 2004:263).

De manera universal, las representaciones geográficas son construidas alrededor de un centro de poder. Por ejemplo, los mapas chinos antiguos son configurados por cuadros imbricados, concéntricos donde el imperio ocupa el centro. Las regiones se encuentran alrededor, y su distancia geográfica es proporcional con su

---

<sup>2</sup> El presente trabajo permite demostrar, esperamos, que el concepto de movilidad del centro, si bien se aplica inicialmente a la semiótica colonial, también puede utilizarse para explicar obras contemporáneas, del siglo XX.

distancia cultural. En la periferia se encuentra el lugar de la barbarie. Se convalida en estas representaciones las dicotomías centro-cultura y barbarie-periferia. La movilidad del centro se produce cuando se opera una separación entre la percepción etnocéntrica por un lado, y la conceptualización geográfica y los cálculos aritméticos y geográficos, por el otro. Dicho de otra manera, es la proyección de la superficie del planeta desde otros puntos de observación, igualmente válidos, y una afirmación sostenida por una ideología.

Mignolo lo ilustra con el caso del padre jesuita Mateo Ricci, en misión de evangelización de la China, en Shao-King. Para no herir las sensibilidades de la dinastía Ming, Ricci propuso una representación geográfica del mundo (mapa de 1584, fig.4) según el modelo de Ortelius, pero desplazando el centro cerca de China. Su representación no tuvo mucho éxito con los chinos, pero fue adoptada por los japoneses en el siglo XVII. El mapa de Ortelius (fig.3) coloca el centro geográfico cerca de Roma, centro del imperio cristiano, con las Américas en el occidente y Asia en el oriente. Esta representación territorial es la que fue adoptada por los cartógrafos de Europa y el mundo occidental e ilustra su manera de ver el mundo, coincidiendo el centro étnico y cultural con el centro geográfico, el Norte arriba, y Europa en el centro. Es la representación del mundo que se impuso también en los tiempos de la colonización española en América Central y en América del Sur, silenciando otros modos de representación de la territorialidad, la de los indígenas, por ejemplo. Tanto es así que Mignolo califica la movilidad de centro como un instrumento de colonización espacial (2004: 276). La representación del territorio que nació en los tiempos coloniales fue posible por los requisitos de la expansión territorial y por el

poder de imponer una cierta visión del mundo. En resumen, lo que nos dice Mignolo es que la representación del espacio es un acto político, que supone un sujeto emisor y un locus de enunciación desde donde se habla y se impone una manera de ver el mundo. El emisor refiere al sujeto que emite una enunciación, en el sentido de Jakobson (“esquema de la comunicación”). El locus de enunciación supone una situación social, política y cultural para el emisor, que otorga valor a su enunciación, o poder. El objeto de enunciación refiere al contenido de la enunciación. Mignolo utiliza este concepto en el contexto de la semiótica colonial, donde busca nuevos loci (lugares) de enunciación en las culturas denominadas como periféricas, por ejemplo, el mundo indígena (Mignolo 2003:63). El concepto de movilidad del centro nos ayudará a explicar cómo el Sur de Torres García, mediante su Universalismo Constructivo, desplaza el centro cultural europeo. Veremos cómo Borges mediante su manifiesto “El Escritor argentino y la tradición” y su cuento “El Sur”, logra desplazar el centro cultural nacionalista. En cuanto a Solanas, la movilidad del centro nos permitirá demostrar que su cine desplaza los centros imperialistas occidentales.

### **Las heterotopías, según Foucault**

Foucault presentó su concepto de heterotopía en 1967 para explicar la existencia de estos lugares otros que son excluidos del espacio social o cultural, y a la vez incluyen todos los otros espacios. Una utopía es un no lugar, mientras una heterotopía es el lugar de realización de una utopía.

Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. (...) Il y a également (...) des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées

dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (Foucault 1967:3)

Una heterotopía es un lugar de paradoja. El filósofo presenta varios ejemplos de heterotopías, a través de la historia europea pero también en otras culturas. Su concepto es flexible, adaptable, y parte de la base que quedan, aún en el siglo XX, algunos espacios sagrados, mientras el tiempo ha sido desacralizado. Un primer ejemplo de heterotopía es la alfombra: una alfombra es la representación de un jardín, como si fuera una versión portátil. Por otra parte, según los antiguos Persianos, el jardín es una representación sagrada del mundo en sus cuatro partes, donde se distribuye toda la flora del mundo, al interior del rectángulo, con un espacio aún más sagrado al centro, donde se coloca la fontana, fuente de la vida. Es un microcosmos que representa a todo el macrocosmos. Así que el jardín es, según Foucault, una especie de heterotopía feliz que tiende a universalizar. Y se puede extrapolar de ahí la riqueza de la imagen de la alfombra volante de los cuentos orientales, un mundo pequeño y portátil, un símbolo mágico, que permite viajar a través del mundo entero. Otro ejemplo es la colonia de vacaciones en el Mar Mediterráneo, o del Caribe, en la actualidad, donde los turistas disfrutan de un lugar fuera de la sociedad del trabajo, y donde andan despreocupados, concretizando la utopía de la sociedad del ocio y la vuelta al pasado del buen salvaje de Rousseau. Otra heterotopía serían las colonias jesuitas del Chaco Grande, en el siglo XVIII, que más bien eran reducciones para la evangelización de los indígenas guaraníes. Otros ejemplos de heterotopías son el espejo y el tren. Primero, el tren es un espacio dentro del cual uno circula, un espacio que se



desplaza de un sitio a otro, y es el lugar donde uno viaja de un espacio a otro. Segundo, tenemos el espejo. Uno se mira en la superficie del espejo, y se ve donde en realidad no se encuentra. Al mirarnos, la superficie irreal detrás del espejo nos devuelve nuestra imagen y nos recoloca donde estamos, frente al espejo. La heterotopía del espejo nos será útil al momento de estudiar a Borges. Otro lugar heterotópico es el cine, un encuentro, una intersección de espacios opuestos y distintos. En el espacio rectangular del cine se proyecta, en una pared vertical, un espacio que es tridimensional.

La heterotopía de Foucault nos será útil para explicar el Sur de Torres García, un espacio artístico que incluye el arte precolombino pero tornado hacia el modernismo. Veremos cómo en la literatura de Borges, el Sur es una orilla, que incluye de manera conflictiva el presente y el pasado. En cuanto a Solanas, la heterotopía nos servirá para demostrar que el Sur es un espacio de denuncia política, y también un espacio de renovación.

En el primer capítulo explicamos que el Universalismo Constructivo expone los principios de un nuevo arte propiamente latinoamericano, inspirado en la ética artística precolombina y la abstracción modernista. Los mapas geográficos acompañan su primer manifiesto, “La Escuela del Sur”, e ilustran la inversión semántica que propone el artista. Argumentamos que Torres García, mediante su arte, propone una vuelta hacia atrás, y busca una voz propia para América Latina, lo que le permite desplazar el centro cultural, Europa, y promover una unión cultural en el subcontinente.

En el segundo capítulo, demostramos cómo Borges, en su ensayo “El Escritor Argentino y la tradición” y en su cuento “El Sur”, polemiza sobre cuestiones de identidad y de literatura, ilustrando el conflicto identitario que radica en el “doble linaje”. Así, conceptualizamos el Sur de Borges como un espejo, una frontera, una orilla, o un pliegue cultural, es decir, como espacios identitarios paradójicos. Explicamos que el hecho de combatir una noción localizada de la cultura y reclamar el derecho de hablar de toda la tradición universal permite a Borges desplazar el centro cultural nacionalista.

En cuanto al Sur de Solanas, el estudio de su manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, co-escrito con Octavio Getino, y de su díptico nos permite conceptualizar el Sur como un espacio político de denuncia de las censuras, por un lado, y de renovación, por otro. En su cine, el tango tiene un papel político, lo que permite evitar el abuso de color local, una preocupación de los tres artistas-autores del corpus estudiado.

## **CAPÍTULO 1: Torres García, el reto de reposicionar el centro en el Sur**

### **Introducción**

En sus mapas de 1936 y 1943 (fig. 1,2), el artista uruguayo Joaquín Torres García, (1874-1949) representa América Latina de manera inversa al modo usual, colocando el subcontinente con la punta sur en el lugar del norte, arriba. Esta obra artística invierte el modelo cartográfico hegemónico occidental impuesto hace siglos y que remonta al *Teatrum Orbis Terrarum* de Ortelius del siglo XVI, del cual se habló en la introducción. En este capítulo, nos apoyaremos en el concepto de movilidad del centro de Walter Mignolo para demostrar que el Sur de Torres García desplaza el centro cultural que es Europa. Explicaremos cómo el artista presenta el Sur como nuevo polo de orientación cultural para América Latina. Demostraremos que opera el descentramiento con sus mapas invertidos y su propuesta ética y estética, que llama Universalismo Constructivo. También compararemos los mapas invertidos con otras representaciones de la territorialidad para ver hasta qué punto logra descolocar el centro. Se utilizará el concepto de heterotopías de Michel Foucault para ahondar en la simbólica del Sur. De camino, se presentará el contexto, lo esencial de la obra de Torres García, sus influencias, su concepto del arte y el legado de su Taller.

### **Contexto socio-político del Universalismo Constructivo**

Algunos aspectos sociales y políticos podrán ayudar a entender el entorno que de cierto modo permitió la concretización de la utopía del Universalismo Constructivo en Montevideo. De modo general, como lo comenta Cecilia Buzio de Torres, los uruguayos de los años 1930 se encuentran en una situación económica estable y benefician de acceso a una cultura nacional tornada hacia Europa (1992a:7). En lo

político, dos partidos tradicionales alternan en el poder. Por un lado están los Blancos, partido tradicional y conservador, cerca del mundo rural y sus intereses, y por el otro, está el partido Colorado, un partido más liberal que tiende a reunir los votos de los numerosos inmigrantes que llegan a Montevideo y se vuelven la masa trabajadora de la ciudad (Zum Felde, 236). Las reformas sociales y económicas de José Batlle y Ordoñez, presidente entre 1911 y 1915, líder del bando Colorado, marcan la época del Batllismo y establecen su legado en los años posteriores. La ideología de Batlle es democrática y se apoya en un estado intervencionista para establecer la justicia social (Weinstein, 23). La creación de empresas de servicios a mano del estado (entes autónomos) permitió un importante crecimiento económico, pero dejó desatendida la cuestión de la reforma agraria. En los años 1930, la crisis financiera y económica proveniente de EE. UU. y las rivalidades entre Blancos y Colorados, acentuadas después de la muerte de Batlle en 1929, son las causas principales de la instalación de un régimen extra constitucional, pero sin violencia y con poca censura, entre 1933 y 1942. Según analiza Martin Weinstein, el clima económico beneficia de la Segunda Guerra Mundial y el legado de Batlle permite la existencia de “una isla de democracia y estabilidad en América Latina” (22).

En lo que refiere al ambiente cultural, la educación gratuita y la obligación de la escuela primaria implementados por Batlle producen una población educada, pero el problema radica en la orientación excesiva hacia Europa y la directa importación de sus modelos artísticos. Torres García reaccionó contra estas limitaciones pero también pudo aprovechar del relativo aislamiento de la pequeña ciudad de Montevideo, con sus 150 000 ciudadanos, la mayoría de descendientes europeos. Su espíritu libre y su

conciencia del advenimiento de un mundo nuevo mediante la urbanización y el progreso tecnológico lo incentivaron a animar a sus compatriotas a tomar su lugar cultural e identitario en el mundo. Siente la urgencia del momento. En un texto titulado “La Escuela del Sur”, él mismo lo comenta de la manera siguiente:

Las cosas se desplazan y más aprisa de lo que pensamos. No nos dimos cuenta, y ya la plataforma cambió; es que el ritmo de hoy es acelerado. Y nosotros, afortunadamente, vamos a ese compás. (...) Y este, ya casi ni tiempo de renovación es, por ser como he dicho de construcción. (...) En todas las naciones, dos son los factores que establecen el eje sobre el que gira todo lo demás: el factor político y los factores económicos, industrial y comercial. (...) Es la [concepción] que determina un hombre con otra mentalidad: *el uruguayo de hoy*. (Torres García, 196)

Montevideo, en la primera mitad del siglo XX, experimenta la influencia de las inmigraciones europeas y mira hacia Europa para cuestiones culturales. Según Buzio de Torres, la moda en la época era fingir vivir al modo europeo, pero en el Sur (1992a:7). Weinstein retoma la imagen de la Suiza de América Latina al describir el Uruguay producido por el legado de Batlle, un periodo extra-constitucional, de *dictadura blanda*, que por otra parte concreta el bien estar y la cultura al modo europeo, pero en América Latina (23). Torres García se da cuenta de la contradicción, de la identidad prestada, y quiere salvar la situación. Está consciente del momento presente, del contexto de modernidad, y quiere construir una identidad propia. La febrilidad y la intensa actividad que lo animan coinciden con un momento histórico que él puede haber visto como crítico. Los signos de modernidad, de progreso y de urbanización se hacen más presentes con las décadas y Torres García se inquieta a la vez que se anima. Ve la industrialización como un peligro de deshumanización (Barnitz, 140). Destaca

el carácter profundamente humano de su ideal artístico y su ideal de vida, puesto que para él, el arte es la vida. En la lección 148, titulada “El nuevo arte de América”, el artista comenta “Ya dijimos en otra parte cómo el artista de hoy ha comprendido que el arte no puede desvincularse del problema humano” (Torres García, 816). El Sur según Torres García es un lugar crítico, pero que permite crecer.

La propuesta de Torres García está vinculada de manera especial con lo político. El artista quiere constituir un arte nuevo para América Latina, y también quiere un subcontinente unido, pero en lo cultural. Tal como lo indica el subtítulo de su libro, Torres García identifica su Universalismo Constructivo como una “contribución a la unificación del arte y la cultura de América”

De toda América hoy surge un gran deseo de unificación. Y si algunos pueden interpretarlo en un sentido político estrecho, nosotros, sin perder de vista lo primordial, debemos contribuir en aquel sentido desentendiéndonos del otro. (816)

Lo que propone no es un “panamericanismo, sino una unión espiritual, por vinculación en lo profundo, aparte de los Estados” (817). El arte constructivo permite llegar a lo profundo, a lo esencial humano. Esta construcción de una unión identitaria en el subcontinente es otra manera de descolocar el centro cultural europeo, un acto político, en el sentido de la movilidad del centro de Mignolo.

El Sur para Torres García, en los años 1930 y 1940, tiene una función identitaria y cultural que está fundada en la expresión artística. Su proyecto de arte Constructivo es el de devolver al espacio Sur su función de polo de orientación cultural, basándose en la identidad original del subcontinente. En otra época, anterior a

Torres García, el Sur tenía una función realmente política, como ideal de una unión continental, en el sentido de Bolívar, por ejemplo, o de oposición política a Estados Unidos, en el caso de José Martí. Aquí, el Sur se opone al Norte, o a Europa, el mundo de la hegemonía cultural. Es un espacio donde la sección aurea y la geometría permiten dar un orden, un equilibrio, y donde la voluntad unificadora y universal permite producir, por compensación, una unión armoniosa, en la obras de los integrantes del Taller, y en toda América Latina, mediante el legado de su Taller.

### **Intervalo artístico 1: Torres García, educación en Europa y enseñanza en Montevideo**

Torres García vivió en Europa entre 1891 y 1934 años de intenso contacto con artistas y actividad de enseñanza y diseminación (Buzio de Torres 1992 a: 9-12). En 1904 publica con Eugenio d'Ors en Barcelona una serie de artículos donde defienden una estética fundada en el arte greco-romano, en oposición a las corrientes dominantes de la época, es decir el impresionismo francés, el pre-rafaelismo inglés y el simbolismo alemán. Hacia 1917 es ya una figura reconocida aunque controversial, y su orientación más radical atrae a los jóvenes. Por ejemplo, apoya y defiende nuevos talentos, como Joan Miró. En 1929-1930, organizó exposiciones en Barcelona y París donde presentó obras de artistas europeos entonces desconocidos del público (Hans Arp, Piet Mondrian, etc.) y también latinoamericanos como Juan Del Prete, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Carlos Mérida, y otros. Su grupo *Cercle et Carré* fundado en 1930 con la revista del mismo nombre reúne artistas internacionales, en reacción contra la agresividad de los surrealistas, opuestos a la pureza de la geometría abstracta. El grupo integra todos los movimientos de *avant-garde* de la primera parte

del siglo XX, como los constructivistas rusos, los futuristas italianos, dadaístas franceses, miembros del Bauhaus, etc. Estas actividades vienen a frucción cuando Torres García vuelve a Montevideo a los sesenta años, y crea la Asociación de Arte Constructivista, que será denominada en adelante el Taller Torres García, y cuyo antecedente fue la Sociedad de Artes del Uruguay de 1934. Desde su vuelta a Montevideo hasta su muerte, es decir durante quince años, Torres García se dedica a su faena pedagógica dirigiendo a los integrantes del Taller, y pronuncia centenares de conferencias -(más de 600, según Marta Traba [77])- recopiladas en 150 lecciones en su libro *Universalismo Constructivo*, publicado en Buenos Aires en 1944. El constructivismo moderno existe ya en Europa en la primera mitad del siglo XX; destacan el constructivismo ruso, el movimiento Bauhaus, y De Stijl en Holanda. Según Buzio de Torres, la propuesta de Torres García es más abierta y se asemeja a Naum Gabo por la dimensión espiritual y metafísica, y a Piet Mondrian por la responsabilidad social y moral del artista moderno (1992a:9). El objetivo de Torres García era proponer un arte moderno de la misma importancia que el arte de las grandes civilizaciones antiguas.

### **Inversiones-Reversiones**

#### **Escuela del Sur y Universalismo Constructivo**Error! Bookmark not defined..

En los años 1930, y desde Uruguay, Torres García propone otra visión del mundo, de América Latina en particular, y del arte, una visión que tiene que ver con una inversión y una vuelta hacia atrás. En lo que sigue, vamos a utilizar el concepto de movilidad del centro de Mignolo para demostrar que la inversión que propone Torres García, y todo su arte, es una manera de descolocar el centro cultural europeo,



imperante en América Latina. En su primer manifiesto, Torres García anuncia su proyecto de desplazar, o recolocar el centro cultural latinoamericano.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, *nuestro norte es el Sur*. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. (Torres García, 193, “La Escuela del Sur”; subrayado del autor)

En 1935, poco después de su vuelta a Montevideo, Torres García pronuncia su conferencia “La Escuela del Sur”, su primer manifiesto latinoamericano. Esta conferencia es publicada en Montevideo en la revista *Círculo y Cuadrado* en 1936, junto con la primera aparición del mapa inverso, fechado de 1936. *Círculo y Cuadrado* tiene su origen en la revista *Cercle et Carré* publicada una sola vez, en París, en 1930 con la colaboración de Michel Seuphor. Otra versión del mapa, más sintética, data de 1943 y aparece en *Universalismo Constructivo*, incluido posteriormente en la lección 30 fechada febrero 1935, titulada “La Escuela del Sur”, que es en realidad el manifiesto de 1935. En este, expresa el deseo de formar un movimiento artístico independiente en América Latina. Los principios metafísico-estéticos que desarrolla se unen en su teoría, el Universalismo Constructivo. Torres García ve el universo y la naturaleza como una estructura, y quiere representarlo. Para el artista el arte es una construcción. Y si se ha de construir, habrá que asentarse en la geometría, el funcionalismo y la razón. El Universalismo Constructivo “se propone como manifestación clásica para un futuro arte de América”, (Torres García, 833). Según el artista, su teoría es un “verdadero contrapunto entre la ley y la vida” (831), justo a

medio camino entre el arte naturalista imitativo, por un lado, y lo universal o abstracto absoluto, por el otro. El término universalismo refiere a la unidad del hombre y de la naturaleza, representados por la forma simbólica, y “en esa forma, ha de entrar lo que es el hombre integralmente: la sensibilidad, la emoción y la idea” (98). Para el artista, “arte y simbolismo son la misma cosa. Y este gran arte sería el arte constructivo. Un arte construido es un arte simbólico” (98).

En sus pinturas de la época 1927-49, Torres-García hace una representación gráfica y esquemática del mundo, mediante signos y una retícula ortogonal, forma que él privilegia por su universalidad y su funcionalismo (fig. 5,6). Su arte, de inspiración neoplatónica, privilegia la sección aurea, en búsqueda de formas equilibradas. Estas formas componen una estructura, un sistema único, de cierto modo similar al arte pre-hispánico, conformando una representación del cosmos, regido por lo que llamaba la Razón Universal. Por ejemplo, en su escultura del parque Rodó, “Monumento Cósmico”, de 1938 (fig.7), los símbolos son un sol, una máscara, una luna, un corazón, una balanza, una silueta humana, y otros símbolos más esotéricos, cada uno colocado en su casilla. Para él, recurrir a los símbolos es volver a la función trascendente del arte, al carácter mágico y universal de los símbolos. Torres García quiere pasar del símbolo intelectual al símbolo mágico, que atiende a los aspectos esenciales del hombre, es decir, a la sensibilidad, emoción e idea (lección 12, *Universalismo Constructivo*). Su simbolismo se vincula también con un deseo de recuperar una cosmogonía nueva y propia para el Sur.

**El reto de reposicionar el Sur.** El que tiene poder de enunciación y poder para defender y promover su ideología puede representar e imponer un centro. Torres García anuncia su proyecto de la manera siguiente:

Es decir, olvidar lo del Viejo mundo, y poner toda nuestra esperanza, y nuestro esfuerzo, en crear esta nueva cultura que aquí tiene que producirse. Olvidar artistas y escuelas; olvidar aquella literatura y filosofía; limpiarse, renovarse; pensar al compás de esta vida que nos circunda [...] Dejar, pues, autores y maestros, que ya no pueden servirnos, puesto que nada pueden decirnos de lo que debemos descubrir en nosotros mismos. (Torres García, 727; Lección 131, junio 1941)

El artista apela a hacer caso omiso de la autoridad cultural europea, pero su arte debe mucho a lo que aprendió de sus colegas modernistas en Francia y España. En todo caso, resalta la exigencia de no buscar maestros afuera, sino mirar hacia el interior, buscar y encontrar la identidad propia del Sur, en su voz, su ritmo. Y él mismo se presenta como magister.

**La influencia “indoamericana”.** En su obra, Torres García ha estudiado y explorado la estética precolombina, tal como lo ilustra “Teogonía Indoamericana”, una representación esquemática inspirada en el mundo incaico (fig.8). Otro ejemplo es la escultura “Pachamama” (fig.9), una figuración del concepto incaico de la tierra, fuente de la vida. La pintura llamada “Tres figuras constructivas primitivas” (fig. 10) demuestra la fusión de la abstracción con la idea de una filosofía primordial. Según Mari Carmen Ramírez, la actividad de la Escuela del Sur y los principios del Universalismo Constructivo conforman el primer intento sistemático y coherente para fomentar una tradición artística autónoma para América Latina (2004:73). María Elena Lucero estudia la influencia precolombina en el arte de Torres García (2007).

Reconoce un interés por la arqueología y propone que el artista se inspira especialmente en la cultura de Tiahuanaco (periodo clásico, 850-1100 d.C.). Analiza que el vínculo es complejo e implica “procesos simbólicos y conceptuales por los cuales el artista se apropia del cimiento fundamental que sustenta este tipo de manifestaciones artísticas preincaicas: la plataforma constructiva americana y su base estructural” (106). Por ejemplo, establece una relación de semejanza entre el “Monumento Cósmico” y la “Puerta del Sol” (entre 600-900 d.C.) (fig.20), una de las obras más conocidas de la cultura Tiahuanaco (112).

Hemos visto hasta ahora que el Sur, según la representación y la estética metafísica de Torres García, es un espacio identitario idealizado, donde se debe producir el nuevo arte modernista propiamente latinoamericano. En el Sur constructivo, la abstracción modernista convive con la filosofía del arte precolombino. Por otra parte, se ha resaltado el carácter híbrido de la filosofía constructivista. El Sur sería un lugar donde se realiza la vuelta al pasado de las antiguas culturas, y a la vez el lugar de concretización de un nuevo arte modernista, vuelto hacia el futuro. Dicho de otra manera, el Sur es un espacio real que idealiza la convivencia entre el espíritu de la tradición y la novedad moderna. Por la concretización del sueño del arte constructivo mediante la actividad del Taller, y por la faena pedagógica de su maestro, el Sur según Torres García es un espacio donde se concretiza una utopía ética y estética. Y según Foucault, una utopía que existe en un lugar real es una heterotopía.

**Inversiones.** Al estudiar la actividad del *Taller Torres García* y La Escuela del Sur, Ramírez defiende la tesis de un nuevo posicionamiento del Sur operado por Torres García y sus seguidores, y habla de inversiones (2004). Este nuevo

posicionamiento tiene fuerte relación con la teoría de movilidad del centro de Mignolo, como se verá a continuación. La contribución del artista uruguayo se encuentra en su capacidad al abordar el tema de la identidad cultural en el arte, renovando las fórmulas tradicionales basadas en el nacionalismo-indigenismo, por una parte, y buscando un posicionamiento cosmopolita-universalista, por otra parte. En resumen, propuso una síntesis modernista, donde se conjuga la recuperación de la tradición visual del pasado prehispánico con el arte universalista representado por la abstracción modernista.

Mediante la inversión del mapa de América del Sur, Torres García ya había indicado que la identidad cultural era una *noción relacional* que podría ser *construida* por la selección de los elementos que corresponden a la experiencia de alguien en determinado momento. (Ramírez 2004:74; traducción y subrayados míos)

Los elementos que ha retenido Torres García son formas geométricas inspiradas en el arte pre-hispánico que conllevan un simbolismo cósmico. La región del Río de la Plata no fue un lugar original de la cultura inca, cuyo mundo era andino. La idea de Torres García se sitúa más bien en el nivel conceptual de la identidad, refiriéndose a la experiencia cultural antigua de América del Sur, recuperada como marco de referencia original. Por otra parte, en sus mapas inversos, reivindica su concepto de cultura mediante una inversión espacial, estableciendo una relación que quiere ser de oposición frente al espacio cultural europeo. De ahí que presenta la identidad como noción relacional, para retomar la idea de Ramírez, que se puede vincular con lo que Mignolo llama “la movilidad del centro”. Para Torres García, el centro que hay que desplazar es el centro cultural europeo, moderno. Y para lograrlo, propone un nuevo arte desde y para América Latina, un arte que se inspira en la

estética y la ética precolombina. Este arte es un nuevo modernismo proveniente de América Latina, con influencia europea en la abstracción modernista, impulsado por un cierto carácter disidente, un americanismo revertido, y una vuelta a la fuente cultural original. De manera práctica, es el recurso al poder del símbolo el que le permite “invertir” las referencias.

**Reversiones.** Dentro de América Latina, de manera contemporánea a nuestro artista, el muralismo mexicano y los movimientos del realismo social se inspiran también en el arte precolombino y lo utilizan como reivindicación cultural o nacionalista. Para Torres García, en cambio, el arte pre-hispánico representa el ejemplo máximo del Universalismo Constructivo, es decir, la traducción de ideas en signos mediante la geometría. En su lección 138, “Arte y comunismo”, critica a Diego Rivera y a Siqueiros, diciendo que “han enfocado mal la cosa... no debieron caer en tan grande equivocación como es forzarlo [el arte] a expresar lo que no debe, con lo cual desaparece” (Torres-García, 771). Para él, el arte oficial es “glorificador de reyes y hechos históricos y mitos religiosos, es precisamente el arte esclavo (...) El arte, hay que buscarlo en los primitivos” (Torres-García, 772). Pero hay que cuidarse del discurso de corte metafísico del artista, que tiende a presentar paradojas y contradicciones. Así, en la misma lección, se defiende de ser un burgués, de tener capital o de haber sido un patrón, sino ser un artista bohemio, y a la vez declara no hacer arte político. Dice que el arte es para el domingo, para la paz, pero menciona que el arte no debe ser de decoración, ni burgués, el arte repudiado por los muralistas. Nos centraremos en su producción artística, aunque algunos dirán que la riqueza de su

reflexión proviene también de estos juegos de tensión entre las ideas que expone y desarrolla con extensión en sus lecciones, en un afán enciclopédico.

El modernismo de Torres García se distingue del modernismo primitivo. Así, Picasso o Braque utilizan elementos del arte Africano para revitalizar el academismo europeo, y en cambio, Torres García practica el arte constructivo para replicar la función metafísica y simbólica. En relación con los intelectuales latinoamericanos, según comenta Ramírez, Torres García está lejos de una visión colonial o romántica del mundo pre- hispánico. Al contrario, se acerca a José Vasconcelos (*La raza Cósmica*), Alonso Reyes, y Pedro Henríquez Ureña, por su manera de ver el mundo prehispánico como modélico, pero sin llegar a considerarlo como Arcadia (Ramírez 1992:257).

Volviendo a los mapas inversos de América Latina, de manera general, el dibujo coloca el Sur al centro y arriba y constituye, además de una expresión regional artística, una propuesta ideológica contra la postura hegemónica cultural del “Norte” o sea del Occidente. Su inversión rompe con la visión euro-centrada de la cultura. Para Torres García, invertir el mapa es representar la verdadera naturaleza artística latinoamericana que debe provenir del Sur. Es una exhortación a los artistas de su época pero también a sus vecinos latinoamericanos a elegir el Sur, es decir América Latina como nuevo polo de orientación cultural. Si bien su dibujo del mapa inverso difiere del conjunto de las pinturas del periodo, encaja bien en la categorización de su obra de esta época, por su carácter esquemático y simbólico, y sobre todo por vehicular su propósito de recuperar para el Sur un arte que le sea propio. El dibujo es también el símbolo que acompañó su primer manifiesto.

Estos dibujos de Torres García presentan varias características que ilustran su poder ideológico y una cierta naturaleza híbrida, en su intención, por lo menos. El mapa de 1936 está más lleno; indica los océanos, tiene una brújula, muestra el sentido de rotación del planeta, etc. con cada referencia a la inversa de lo usual. El mapa de 1943 es la versión sintética y definitiva. Los mapas sólo ilustran América del Sur, se prescinde de América Central, aunque sea tan latina como la sureña, ni se representa a México, como para enfocar en el subcontinente, un espacio inmenso, simbolizado, e identificado por la letra S, el nuevo polo. Las coordenadas indicadas (S 34 ° 41', W 56° 9') corresponden, con cierto margen de error, a la ciudad de Montevideo. De esta manera, y apoyándonos en Mignolo (2003)<sup>3</sup>, podemos explicar que el artista se coloca doblemente en posición céntrica como sujeto de enunciación mediante su persona y el objeto que es su obra. Del mismo modo, el Sur está visto a la vez como sujeto y objeto de enunciación. Es decir, un sujeto con poder y de derecho que enuncia desde su locus natural de enunciación y de manera autónoma e independiente sus nuevos paradigmas culturales, tal como son definidos por la teoría del Universalismo Constructivo. También, el Sur se ve como objeto de enunciación por ilustrar la posición ideológica de Torres García. La referencia al Norte queda implícita, pero se comprende de manera obvia, en la inversión de los polos. La punta del continente se encuentra arriba, en posición privilegiada, al lado del sol y la luna, también simbolizados. Otros símbolos son el pez, las olas del mar Atlántico, las estrellas, y un barco de velas, carabela inversa, rumbo a Europa, para dar a conocer el nuevo arte latinoamericano. El hecho de invertir los polos es una violencia artística tanto como ideológica (Achugar,

---

<sup>3</sup> Ver comentario en la introducción, p.5.



327). El hecho de elevar el Sur, colocarlo cerca de los astros principales es una manera fuerte de autorizar y elevar el sujeto-objeto Sur.

### **Otros mapas para desplazar el centro**

El modo de representación de la territorialidad en los mapas inversos de Torres García recuerda a las representaciones híbridas de Guamán Poma de Ayala. La idea de vuelta hacia atrás impulsado por el artista uruguayo se encuentra en el pensamiento de Guamán Poma. Pensemos, por ejemplo, en su “Mapa Mundi del Reino de las Indias” o “Pontifical Mundo”<sup>4</sup> (fig. 11,12), donde coloca los símbolos del sol y la luna arriba, junto al mundo inca, situado encima de España, con cada uno de los dos mundos divididos según las cuatro direcciones (*suyus*) del Tawantinsuyu (Mignolo 2004, Achugar 2000). Es decir que para representar el mundo después de la Conquista, Guamán Poma acude a la representación territorial antigua de los Incas. Comparando con los mapas de Torres García, analizaremos a continuación el paso adicional que da Guamán Poma en la superación de los paradigmas coloniales, como lo ha señalado Mignolo (2007) y lo comenta Hugo Achugar (2000).

Achugar estudia los mapas, interesándose en la “fuerte afirmación de la localización del sujeto emisor” (327). Su análisis acude a ideas de Mignolo, pero sin referirse a la movilidad del centro. Él prefiere hablar de posicionalidad y direccionalidad. Achugar observa que los textos como la obra del artista están marcados por la conciencia de la posicionalidad; es decir, plantea el Sur como un locus de enunciación geográfico que supone una cultura y una ideología, y superan

---

<sup>4</sup> Guamán Poma de Ayala, 1615, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, en <http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/survey.htm>

entonces lo geográfico, sin excluirlo. Por ejemplo, en su texto “La Escuela del Sur”, su primer manifiesto, se lee: “Nuestra ciudad; Montevideo es única, inconfundible; nuestra posición; ahora sabemos donde estamos” (Torres García, 193). En términos de Achugar, la posicionalidad refiere a la capacidad ideológica de la representación geográfica. En cuanto a la direccionalidad, refiere a la orientación cultural hacia el Sur y no el Norte, partiendo de Montevideo. Destacan en este sentido los sintagmas siguientes, en el mismo texto “nuestro Sur; hacia nuestro polo; nuestra brújula”. Estas características de posicionalidad y direccionalidad se relacionan con la identidad. Para Achugar, los escritos de Torres García hacen ver el lugar fundamental que ocupa Montevideo, una ciudad de carácter único, cuya posición geográfica le adjudica un destino propio. Rescata además la importancia dada a la población, rica de su heterogeneidad étnica, y la defensa de lo propio. Del mismo modo, comenta el aporte de Guamán Poma en términos de posicionalidad, y lo analiza como un acto ideológico que tiene su relación con la propuesta de Torres García, y de hecho parece colocar los dos en un mismo escalón en cuanto al significado de las obras respectivas.

Por su parte, Mignolo afirma que la propuesta de Guamán Poma constituye un nuevo paradigma de representación del mundo en la época colonial (2007:137). Su modo de representar la territorialidad está fundado en la cosmovisión incaica donde se representa el mundo en las cuatro partes del *Tawantinsuyu* con su centro étnico y geográfico en Cuzco. Además, en su “Mapa Mundi”, el mundo de arriba, en la posición privilegiada, es el de los Incas, mientras que abajo se coloca Occidente, también dividido en cuatro partes, con España al centro. Utiliza entonces información europea e incaica para producir una representación híbrida. Su representación se

distancia del mapa de Ortelius. De hecho, Guamán Poma propone otro paradigma, fundado en el pensamiento indígena quechua y aimara. En contraste, Torres García propone una inversión que es “un paso importante, pero no suficiente” (Mignolo 2007:169), por el hecho de quedarse en el mismo sistema de representación, por enunciar su propuesta de cambio epistemológico desde el mismo referente colonial, aceptando de manera implícita el modo occidental hegemónico de representación territorial. Mignolo, en su ensayo *La Idea de América Latina* demuestra que la construcción de la idea de América Latina opera sobre la base de una producción hegemónica de saber, y propone una explicación geopolítica de la misma. Su intención es la de proveer una herramienta para descolonizar el saber. Demuestra que la producción de saber está situada, y que este locus de enunciación determina el poder del enunciado formulado, al mismo tiempo que se silencian otros saberes, periféricos. La descolonización del saber o de la cultura se logrará mientras se evidencie la imposición hegemónica y se reconozca el saber periférico. Así, según Mignolo, Guamán Poma, a diferencia de Torres García, logra superar la representación hegemónica europea en sus mapas y opera una descolonización de la representación territorial en la época colonial, puesto que su representación acude al saber periférico de los Incas. Por otra parte, cada uno habla desde su propio mundo, así se entiende que favorecen en cierta medida sus representaciones respectivas.

Otras obras se inspiran en la vuelta hacia atrás propuesta por Torres García. Rosa Acle es integrante del Taller Torres García desde el inicio. Su pintura de 1938 titulada “Norte” (fig13) no deja de recordar el principio de inversión referencial impulsado por su maestro y también da énfasis a la representación de inspiración pre-

colombina. Su pintura designa el Norte y lo coloca debajo del Sur. Aunque menos visible, la mención Sur se encuentra arriba, cerca de un sol que domina el todo. La forma del conjunto, si bien puede representar el subcontinente, también se parece a un monumento. Así magnificado, “Norte” habla en realidad de las culturas ancestrales mesoamericanas o suramericanas, mediante una iconografía que se quiere universal e intemporal. De hecho, incluye símbolos “modernos” como un ancla, un barco de velas, un buque, etc. El barco de vela o carabela se encuentra abajo, cerca del norte, como reminiscencia de la Conquista, mientras que el buque, arriba, sería signo de modernidad e apertura. Los dibujos están encasillados en cédulas de una geometría que no es tan ortogonal. Se desdibuja el pez característico del arte constructivo, que integra varias casillas, y no sólo una como suele ser el caso en las obras del Taller. Estos dos rasgos indican cierta innovación en la estructura constructivista. La inspiración para las figuras animales podría ser de origen nazca<sup>5</sup>. Además, se sabe que los escarabajos son representados en la iconografía maya clásica (Coe), y los colores son típicos de las cerámicas de la Mesoamérica y de las zonas andinas. En resumen, su pintura llega a sobrepasar los mapas inversos, concretizando la hibridez y la vuelta hacia atrás propuesta por su maestro. No es una representación cartográfica, pero sí, una interpretación del subcontinente y su cultura, mediante una forma casi totémica y ancestral.

Existe otro mapa inverso que es digno de comentar aquí. Se trata del dibujo de Gonzalo Fonseca, eminente artista del Taller, que se llama “Mapa de América del Sur”, y data de 1950 (fig.14). La inversión es conceptual y se concretiza en la

---

<sup>5</sup> <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/acle/index.html#anchor112911>

referencia a las culturas precolombinas, repitiendo la vuelta hacia atrás propuesta por Torres García. Fonseca elige la representación del subcontinente con contorno y orientación clásica, de tipo Ortelius. Su novedad radica en lograr la simbiosis híbrida de manera más explícita que Acle, nombrando y situando varias culturas precolombinas del Sur. Así, en el territorio que corresponde a Perú, se nombra a la cultura pre-incaica Chavín (1500 AC-400DC)<sup>6</sup> y a Tiahuanaco (Tiwanacu), una cultura que existió entre 400 dC y 1000 dC en la costa Sur del Lago Titicaca, en la frontera entre Perú y Colombia<sup>7</sup>. Otras culturas y sitios antiguos mencionados son Tacarigua, Venezuela y Lagoa Santa, Minas Gerais, Brasil. Hasta el Taller está situado en el mapa, designado por su abreviatura TTG e identificado por el pez constructivista, una figura en forma de pez, frecuente en las pinturas de Torres García. Las culturas están también identificadas por cerámicas, animales u otros símbolos. Esta visión de Fonseca parece menos utopista por no pedir una inversión semántica, sino un reconocimiento, es decir un lugar de enunciación para los sujetos antiguos; pero eso, en el contexto de la época era de cierto modo idealista. Con respecto a la cuestión del tiempo, hay que subrayar que Torres García ve el pasado como fuente de inspiración. Veremos en los otros capítulos cómo la simbólica del Sur se relaciona con el pasado, a través de las obras de Borges y Solanas.

### **Intervalo artístico 2: El legado del Taller Torres García (La Escuela del Sur)**

Los alumnos de Torres García se vuelven continuadores de las teorías del maestro; otros artistas que no pertenecieron al Taller aprovecharon de sus enseñanzas

---

<sup>6</sup> <http://www.kterre.org/chronologie/info.php?id=5513>

<sup>7</sup> [http://www.tiwanakuarqueo.net/1\\_main/tiwanaku\\_alt.html#site](http://www.tiwanakuarqueo.net/1_main/tiwanaku_alt.html#site)

e influencias. La evolución del Arte Constructivo se hace al inyectarle más personalidad, flexibilidad y apertura, manteniendo el proyecto vivo, aún después del fin del Taller en 1962. El Universalismo Constructivo irradia también en Ecuador, Chile y Brasil (Ramírez 1992: 253).

Según analiza Ramírez, el legado del Taller se sostiene en la labor creativa de tres grupos de artistas (1992:253-268). Destacamos aquí el segundo, formado por integrantes originales que son Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, y Francisco Matto. Ramírez plantea la problemática artística de este grupo en torno del mito neoplatónico del origen que subyace la propuesta de Torres García. La estrategia de retorno al simbolismo antiguo quería decir para el maestro la recuperación del carácter mágico del símbolo y del arte, con fines de presentar un nuevo proyecto cultural orientador y, sobre todo, propio y regional. El mito del origen supone redescubrir el espíritu humano esencial y retornar a la función simbólica y primordial del arte. La evolución artística del grupo también implica cierto grado de ruptura y en consecuencia, la producción del grupo se caracteriza por un quiebre en la geometría reticular constructivista. La liberación del signo ocurre en un proceso en tres etapas. El primer paso consiste en pasar a una representación tridimensional, como la escultura. El segundo es la disposición aleatoria de los símbolos y el tercero, la re-contextualización que multiplica las referencias y los significados.

Gonzalo Fonseca es el primero en liberar el signo de su estructura reticular combinando de manera aleatoria los símbolos. Entre 1958 y 1986 fabrica relieves de cemento y piedra, que llevan una connotación religiosa y ritual. Su impulso es antiestético y metafísico. Acude a la piedra porque presenta para él cualidades de

eternidad y la totalidad del ser. Sus obras arquitectónicas están en continuo diálogo con los orígenes de las civilizaciones clásicas y presentan un grado de intertextualidad, es decir, que hace referencia a otras obras artísticas. Ello permite una re-contextualización, un nuevo contexto de interpretación. Por ejemplo, su escultura “Tebaida”, de 1973 (fig.15), se inspira en una pintura del mismo nombre por el maestro italiano del Renacimiento, Paolo Uccello. La escultura es una interpretación de un espacio habitado por monjes en la antigua ciudad de Tebas (Egipto). Las “esculturas de madera” de Francisco Matto, entre 1979 y 1986 (fig.16), explotan la verticalidad y el aspecto plano de los signos, mientras aluden al carácter ritual y sagrado del arte, mediante representaciones que hacen pensar a las esculturas totémicas de los indígenas de América del Norte, por ejemplo. Para él, el arte es un modo de comunicación con lo divino. La naturaleza híbrida se encuentra en la unión del Universalismo Constructivo con referencias pre-colombinas o antiguas. En lo que refiere a Julio Alpuy, el retorno al origen toma la forma de la fertilidad y la relación del hombre con la naturaleza. Su arte no acude al animismo sino que ve la naturaleza como fuente de la vida. Lo mágico se encuentra entonces en el aspecto misterioso de las fuerzas de la vida, y sus símbolos aluden a lo orgánico y lo primordial. Utiliza la madera para explorar la función mágica del arte, pinchando, haciendo agujeros en la superficie. Un buen ejemplo es su escultura “Génesis I”, de 1964 (fig. 18), donde se ven formas humanas agrupadas cerca de tótems, o rodeadas por arboles, formas redondas que aluden a lo cósmico o a cuevas, y otras formas orgánicas, ovoides que parecen referir a la fertilidad y la naturaleza, uniéndose todos los elementos en un constructivismo relacional. Cuando se compara esta obra con otra, por ejemplo

“Naturaleza muerta en colores primarios”, del 1958 (fig.17), muy cercana a los preceptos del maestro, el contraste y la evolución son impactantes.

Buzio de Torres argumenta que el proyecto del Taller de crear un arte total fracasó, víctima de la incompreensión del público y de otros artistas (1992 a:7). Afirma que el gobierno no quiso sostenerlo, y que los artistas uruguayos contemporáneos, acostumbrados a importar los modelos estéticos europeos sólo esperaban recetas del artista recién venido de Europa. De hecho, el propio Torres García en su segundo manifiesto en 1939 expresaba de manera irónica y amarga su decepción en cuanto a su logro y el alcance real del Arte Constructivo. No obstante, hay que reconocer el legado obvio del Taller en el arte modernista latinoamericano. En cuanto al alcance general de la influencia de Torres García, Ramírez subraya la continuidad de la vigencia de su visión en un contexto de dependencia de América Latina hacia Europa primero, y después hacia Estados Unidos, y la necesidad de combatir el colonialismo cultural imperante en el Sur.

### **El Sur, rico por sus paradojas**

El intento de Torres García puede ser visto como un éxito en la medida que realmente impulsó una renovación modernista en el arte latinoamericano, desde la “periferia” que es Montevideo, como lo demuestran su obra general y el legado de su taller. Si bien propone invertir el contenido del diálogo entre occidente y América Latina, no va tan lejos como Guamán Poma, que propone una territorialidad otra, inspirada en otro pensamiento, ancestral, aunque incluyendo nociones y conocimientos venidos de Occidente. En cuanto a nuestro propósito, el objetivo es demostrar que el Sur es un espacio identitario construido. Que la construcción de Torres García no fuera



lograda en términos de descolonización como lo entiende Walter Mignolo (2007) es otro tema. Sobre todo, logra ofrecer al artista latinoamericano un nuevo lugar de enunciación, poderoso y creativo, el Sur.

El Sur de Torres García vuelve a autorizar la cultura que debe producirse desde América Latina. La reautorización se hace mediante el uso del arte modernista europeo, revisitado por una mirada hacia atrás. La construcción identitaria se hace por un juego de tensión y de paradoja entre lo propio y lo que ya no es tan ajeno ni distante. El Sur es un espacio artístico e identitario que se opone al Norte, a Europa, y lo desplaza, pero que a la vez lo contiene. El Sur se opone al Norte por inspirarse en culturas precolombinas, basando la representación en la magia de una cosmogonía propia. Incluye a Europa mediante el hecho de acudir a la abstracción modernista e inscribirse en el contexto de desarrollo, modernización e urbanización que inspira o inquieta a los modernistas europeos y latinoamericanos. De ahí la fuerza simbólica del Sur, una heterotopía que logra representar un cierto lugar, un espacio otro, y también todos los otros espacios, en una paradoja representativa del Sur. Este carácter paradójico de la simbólica del Sur lo encontraremos también en Borges.

## **CAPÍTULO 2: “El Sur” de Borges, un espacio para resolver el conflicto identitario**

### **Introducción**

El objetivo de este segundo capítulo es continuar el estudio del Sur, esta vez partiendo del cuento “El Sur” de Borges. Proponemos que la identidad individual y colectiva es problemática para el escritor, se enraíza en la cuestión del doble linaje, latinoamericano y europeo, y se refleja en los varios sentidos del espacio Sur. Borges utiliza el Sur para cuestionar la literatura, la identidad argentina y latinoamericana, para descolocar el centro nacionalista y abrir el sur al Occidente, al universo. Demostraremos que el intento se relaciona con la resolución de un conflicto identitario individual y colectivo. Ello pasa por la reactualización de la tradición nacionalista, una anticipación del anti-peronismo de Borges. Por otra parte, cuando la tradición es occidental o universal, hay que apropiársela. Desarrollaremos la simbólica del Sur en el caso de Borges como espejo, frontera, orillas y pliegue. Acudiremos a la heterotopía de Michel Foucault para ahondar en estos espacios. De camino se presentará el credo artístico y político del escritor mediante el análisis de su ensayo “El escritor argentino y la tradición”. Al final, compararemos brevemente el Sur de Borges con el Sur de Torres García.

**“El escritor argentino y la tradición”:** desplazar el centro, polemizar sobre  
identidad y cultura

En este apartado estudiaremos el ensayo de Borges, fechado de 1951<sup>8</sup>. Este texto nos permitirá tratar de cuestiones de identidad y literatura, nos dará un contexto para el análisis del cuento “El Sur” y, al mismo tiempo, nos ayudará a entender el significado del Sur para Borges. Observamos primero que el ensayo puede ser visto como un manifiesto político y estético disfrazado de ensayo, donde el escritor polemiza sobre la identidad y la literatura. En su texto, Borges demuestra que la cuestión de la relación de la literatura argentina con la tradición nacional u occidental es un pseudoproblema. Empieza con el rechazo de las tres opciones usuales en cuanto al tema. Primero, se opone a que la poesía gauchesca sea la fuente de la tradición literaria argentina. Argumenta que se tiende a confundir poesía de los gauchos y poesía gauchesca. Afirma que si bien la poesía gauchesca es digna de admiración, también “es un género literario tan artificial como cualquier otro” (1996b, 268). Segundo, explica su idea acerca de la necesidad de no abundar en color local y por el contrario, resalta el beneficio que pueden aportar las influencias extranjeras. Por otra parte, sostiene que la solución tampoco se encontrará en acogerse únicamente a la tradición española, puesto que históricamente, el deseo de Argentina era de apartarse de España. Tercero, niega la desvinculación histórica de Argentina con respecto a Europa, justificándose en la profunda resonancia que tuvieron en Argentina eventos como el franquismo o el nazismo. Rechaza también la supuesta ruptura de Argentina

---

<sup>8</sup> En la bibliografía de los textos críticos de J. L. Borges, del sitio internet Borges Center Online, para el año 1951, encontramos detalles sobre la edición del texto. "El escritor argentino y la tradición" apareció por primera vez en *Cursos y conferencias*, a. 21, v. 42, nº 250-252, Buenos Aires, enero-marzo 1953, pp. 515-525. El texto proviene de una conferencia dictada el 19 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores. La versión taquigráfica fue recogida en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1957 (<http://www.borges.pitt.edu/pastorm.php#1951>).

con su pasado, puesto que las guerras de independencia están muy cercanas, aún se encuentran en la tradición familiar. Borges concluye entonces que no hay problema en definir la tradición, argentina o latinoamericana; propone que su patrimonio es el universo (1996b: 273).

**El centro.** Analicemos ahora cómo Borges, en su manifiesto, desplaza el centro. Nos apoyaremos en la movilidad del centro de Walter Mignolo. El argumento principal es el siguiente:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que tenemos derecho a esta tradición (...) Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo (...). (Borges 1996b: 272, 273)

Borges postula que el escritor argentino tiene derecho a todo el patrimonio occidental, o universal. El escritor abre así su literatura y la literatura argentina a todo Occidente, a todo el universo, superando una tradición meramente nacional. El centro que desplaza es la cultura nacionalista. El texto de Borges hace referencia directa a los nacionalistas y denuncia las limitaciones que imponen.

Los nacionalistas simulan venerar capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo. (Borges 1996b:271)

En la misma línea de pensamiento, Borges resalta que Lugones proponía el *Martín Fierro* como biblia de los argentinos, y que Ricardo Rojas recomendó su canonización en su “Historia de la literatura argentina” (1996b:267). Pero Borges no estaba del todo de acuerdo con la idea. Si bien reconoce el valor del libro, no aboga por una literatura argentina limitada a temas gauchescos. En su crítica de otra obra reconocida como esencialmente argentina, Borges señala que *Don Segundo Sombra*,

de Güiraldes, es el tipo de libro nacional según los nacionalistas, pero en realidad la escritura del libro se inspira mucho en los círculos intelectuales de París, en Kipling y en Twain. No obstante, el libro no es menos argentino por haber aceptado esas influencias (1996b:270). Borges sugiere así aceptar influencias de otras tradiciones. Él no quiere abundar en color local, sugiere más bien que la literatura genuina debería prescindir de símbolos locales. Es lo que explica cuando alude a la ausencia del camello en el Corán y observa que tal ausencia no pone en duda la naturaleza árabe del libro escrito por Mahoma. Según el escritor, “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (1996b:270). Así, Borges desplaza el centro nacionalista al combatir una literatura demasiado localizada y al rechazar el abuso de color local, una influencia que le parece venida del centro, Europa.

John King propone que el ensayo “El escritor argentino y la tradición” es una “contribución al debate acrimonioso entre los ‘universalistas’ y los que son, según Borges, los ‘nacionalistas idiotas’ (1986:146; traducción mía). Por otra parte, esas alusiones de Borges a los nacionalistas nos permiten entender mejor el anti-nacionalismo de Borges, que anticipa su rechazo del peronismo e ilustra su intento de descolocar este centro cultural. El peronismo promovía una cultura nacionalista y apoyaba a artistas que trabajaban en este sentido, como Lugones.

**La identidad.** Al escribir “El escritor”, Borges planteaba un problema recurrente en Argentina y América Latina, es decir, la definición de la identidad individual y colectiva. Borges identifica un problema real mediante su reflexión

literaria. Borges quiere hacer literatura, y por eso, sabe que no debe imitar los rasgos artificiales de una identidad que sería localizada. Es lo que explica en “El escritor”:

Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo... ser argentino es una fatalidad (...) o (...) es una mera afectación, una máscara. (...) Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores (Borges 1996b:273).

La identidad se recibe y la literatura permite expresar esta identidad. Cuando la literatura es una actividad de real creación artística, llega a expresar la real identidad individual o colectiva. Además, nos deja entender que la identidad no necesariamente está localizada. No es el lugar de nacimiento el que otorga a alguien su identidad, sino una práctica cultural. Por eso siente la necesidad de descolocar el centro cultural impuesto por los nacionalistas.

En otro texto, “Historia del tango”, del año 1930, Borges propone que el argentino no es un ciudadano, no se siente vinculado con el Estado, sino con lo social.

(...) El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos no se identifica con el estado. Lo cierto es que el argentino es un individuo, no es un ciudadano. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción. (...) El Estado es impersonal; el argentino sólo concibe una relación personal. (Borges 1996b:162.)

Este rasgo es todo un obstáculo para un gobierno que quiere fomentar un ideal nacional, que quiere concretizar la nación imaginada<sup>9</sup>. Perón tuvo éxito porque conocía íntimamente a su pueblo, quizás tanto como Borges, y por eso proponemos

---

<sup>9</sup> Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* estudia el concepto de nación y lo define como una comunidad política imaginada, limitada en el espacio y soberana. Se dice imaginada en el sentido de que aún no conociéndose todos, “en la mente de cada uno [de los patriotas] vive la imagen de su comunión” (23). Anderson explica que “la nación se concibe como un compañerismo profundo” (25).

que quizás intentó formar una familia nacional más que un estado. Según se comenta en el “El escritor”, el argentinismo esencial se ilustra mejor en las otras condiciones argentinas presentes, como ejemplifica, en “La urna”, de Banchs. Rescata así del texto de Banchs rasgos identitarios como el hecho de acudir a imágenes extranjeras y convencionales para ilustrar el pudor, la desconfianza, las reticencias argentinas, y la dificultad con la intimidad (Borges 1996b:269).

**La literatura.** El escritor bien puede pertenecer al margen occidental, encontrarse en la periferia, algunos lo consideran así. Pero más que ser una posición inconfortable, ello le permite lograr cierta distancia frente a la tradición literaria de Occidente, evitar el conformismo y sobre todo innovar. Borges comenta esta idea así:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (Borges 1996b:273)

La postura de Borges en este escrito no es ya la del joven escritor en búsqueda de su estilo y de su mitología literaria personal<sup>10</sup>, que se asienta en cierto criollismo, o en un regionalismo. Los primeros escritos de Borges son poemarios que reinventan las orillas de Buenos Aires. El joven Borges en búsqueda de su mitología propia se asienta en un criollismo crítico y tanto el personaje de Yrigoyen como su gobierno permiten la expresión de su ideal literario. Y aún más tarde se encuentra una referencia

---

<sup>10</sup> “El criollismo de Borges se diferencia del criollismo de algunos de sus contemporáneos en que era sobre todo la búsqueda de una *mitología* propia. Importaban menos las raíces étnicas que la identificación con esa *mitología* (...) (Balderston 2000:141; subrayado mío). Del mismo modo, Sarlo propone que Borges buscaba en “Evaristo Carriego” un principio literario, “un pre-texto en el sentido más literario (...) [que] finge ser una biografía cuando en realidad es una *mitología* porteña” (capítulo 3).

a Yrigoyen, en el mismo cuento “El Sur”, donde se menciona su casa de la calle Brasil. Según Daniel Balderston

El yrigoyenismo representa para Borges el espacio donde se puede fusionar su campaña para una literatura sobre Buenos Aires (nacionalista, pero de tono íntimo, pobre, orillero), su populismo (...), su preferencia por un localismo austero, criollo, que no hiciera alarde de color local (...) (Balderston 2000:142).

Emir Rodríguez Monegal coincide con Balderston en reconocer el militatismo de Yrigoyen y el culto a su figura como una base de la visión que Borges tiene del criollismo (1977:274). Ahora, al contrario, Borges abre el horizonte literario y en su manifiesto recusa su propio abuso de color local en su época inicial.

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros (Borges 1996b:270).

En su manifiesto, en su manera de tratar del espacio (Argentina, América Latina) y de vincularlo con la literatura y la identidad, Borges sugiere espacios otros, que identificamos como orillas y fronteras. Ya en su obra inicial, el Sur está presente como orilla, en la recreación poética de los barrios del sur de Buenos Aires, donde reconstruye un Buenos Aires nostálgico y habla de compadritos y combate a cuchillos. El concepto de orillas es utilizado por el propio Borges para asentar su estilo de joven escritor. En tanto que construcción literaria, las orillas son los barrios alejados y pobres, entre las llanuras y las primeras casas, que rodean al centro de la ciudad; un espacio de contorno impreciso y fronteras porosas, que no precisa centro. Es el lugar donde perviven, por un leve anacronismo, los valores tradicionales y rurales del final del siglo XIX, relacionados con el caballo y el cuchillo. Allí viven los orilleros, de



tradición hispano-criolla, de los cuales los compadritos son una versión más baja, menos genuina. Borges explota este espacio límite, sin centro, como fundamento de su poética. Según Beatriz Sarlo, la construcción de las orillas se hace en el cuento “Evaristo Carriego” como un rescate de un poeta menor, marginal, justamente, un pretexto para fundar su ética del gaucho, para inventarse un origen, un principio literario (2001, capítulo 3). Y Borges lo hace en oposición a la literatura nacionalista de su época.

Cuando los otros modernistas de su época construyen una ciudad tornada hacia el futuro, Borges mira hacia atrás, nostálgico, por un ciudad que a lo mejor no sea tan suya (habiendo estado en Europa hasta sus 20 años), ni tan real<sup>11</sup>. Sobre todo, elige las orillas en oposición a las pampas de Güiraldes (*Don Segundo Sombra*) y Leopoldo Lugones (*El payador*). Prefiere hablar del orillero que del gaucho nacional, demasiado idealizado, demasiado nacional. Es también una manera de desplazar el centro. Esta preferencia para las orillas se ve en “El Sur”.

Además, a lo largo de su ensayo, asimila Argentina a toda América Latina, de manera heterotópica. Entonces, este Sur heterotópico de Borges actúa también como una frontera entre dos mundos, entre América Latina y Europa. También se trata de frontera cuando coloca a los argentinos a la vez como incluidos en la tradición occidental, pero no totalmente, en realidad en un espacio intermedio. Borges explica

---

<sup>11</sup> Según Sarlo (*El escritor en las orillas*, capítulo 2), “En el siglo XIX, la literatura argentina se acercó a la ciudad desde lo que todavía no era ciudad. Los románticos imaginaron una ciudad donde apenas había un rancharío, un par de iglesias y un cabildo: Buenos Aires, aldea mínima”. En los años 1930, se puede mencionar a Roberto Arlt y su ciudad “ultra-futurista”, que es según comenta Sarlo “construida en la mezcla social, estilística y moral, donde la ficción descubre una modernidad que todavía no existe del todo materialmente” (Id. capítulo 2). Borges, él, escribe sobre una ciudad que ya no existe, como se evidencia en su poesía inicial (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuadernos San Martín*), y en “Evaristo Carriego”.

que los latinoamericanos a la vez pertenecen a la tradición occidental, y a la vez están apartados de ella. Forman parte de ella pero no de manera íntima, un poco como los judíos o los irlandeses. Y esta distancia les permite innovar. Además, menciona que los escritores latinoamericanos tampoco se pueden reclamar únicamente de la tradición ibérica, aunque sea una de las raíces históricas. Vamos a desarrollar a lo largo del trabajo esta idea de heterotopía porque permite polemizar y ahondar en el sentido del espacio Sur.

### **Contexto histórico acerca de “El Sur”**

Varios elementos pueden explicar el rechazo que siente Borges hacia el peronismo que representa un obstáculo a su proyecto literario. De hecho, King interpreta “El Sur” como “una otra referencia clara a las valiosas luchas individuales contra las fuerzas del peronismo” (King 1986: 151). Rodríguez Monegal elogia la actitud de Borges durante el peronismo, “soportar a Perón, sobrevivir, ese era el problema principal para Borges en aquellos años, pero en vez de hacerlo en digno silencio (...), o de rodillas, como tantos escritores y plumíferos argentinos, Borges lo hizo protestando” (1977:284).

Borges y su familia eran conservadores, en oposición a lo que unos calificaban de revolución peronista y popular<sup>12</sup>. En su estudio del peronismo, Pedro Santos Martínez menciona la depuración del cuerpo profesoral, la pérdida de autonomía de la

---

<sup>12</sup> En cuanto al origen del peronismo, se suele referir por un lado a la interpretación clásica de Germani (1973) y Torre (1989) que ven en Perón el “creador de la clase obrera”. Por otro lado Murmis y Portantiero (2006) hablan de alianza temporaria entre clase obrera y clase media, y sostienen que la clase obrera era ya organizada y encontraba en Perón la manera de satisfacer, por primera vez, su demandas gremiales. Otros análisis destacados del peronismo se encuentran en Torcuato Di Tella, y Halperin Donghi.

universidad y el establecimiento de una cultura dirigida (195-205). King (1986) analiza la aportación de la revista *Sur* a la vida cultural argentina. Y de paso, documenta la represión cultural peronista. Subraya el control de la radio, y de los diarios opositores. Así la prensa de oposición, como *La Prensa* y *La Nación*, vio el número de sus páginas reducido por la mitad. Dentro de los integrantes de la revista *Sur* se encuentra Borges. Según comenta el crítico, “*Sur* defendía los valores liberales de la elite; Perón, por lo menos en su retórica, era anti-liberal, nacionalista y populista” y “Perón era visto como un dictador neofascista” (King 1986:145)<sup>13</sup>.

En este sentido justamente, Borges, junto con Adolfo Bioy Casares, escribe dos cuentos que son, según King, ataques contra el régimen, “La fiesta del monstruo” y “El hijo de su amigo”; Rodríguez Monegal opina así también (1977:284)<sup>14</sup>. Ya en 1946, Borges es despedido por el gobierno de Perón de su puesto en la biblioteca Miguel Cané, pero después de la caída de Perón, en 1956, es nombrado director de la Biblioteca Nacional. Y también en 1946, Borges escribe en *Sur* (agosto, n° 142) una denuncia general de las dictaduras, subrayando el rol del escritor en combatirlas.

### **“El Sur”: Argumento del cuento**

“El Sur” se publica por primera vez el 8 de febrero de 1953 en el diario argentino *La Nación*, y se incorpora a *Ficciones*, en 1956. En el prólogo (posdata) de 1956, Borges confía: “De ‘El Sur’, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro

<sup>13</sup> Rodríguez Monegal (1977: 277) menciona la actividad periodística de Borges, desde los años 1930. Hace hincapié en su propaganda política anti-fascista, contra la nazificación de la cultura germánica, en las revistas *El Hogar*, y *Sur*.

<sup>14</sup> Rodríguez Monegal (1977: 284) menciona la circulación subterránea y anónima en la región del Río de la Plata de “La fiesta del monstruo”, fechado de 1947, y publicado a la caída de Perón.

modo” (1996a: 120). En su línea narrativa, el argumento del cuento es el siguiente. A fines de febrero de 1939, Juan Dahlmann, secretario de una biblioteca municipal de Buenos Aires, viaja en tren a su estancia del sur, para convalecer de una septicemia que casi lo mató. Al llegar, una serie de consecuencias extrañas lo llevan a defender su vida en un duelo a cuchillo con un compadrito, una pelea que seguramente le será fatal.

Dahlmann proviene de un doble linaje, por un lado argentino, criollo, mediante su abuelo materno, Francisco Flores, y europeo, germánico, por el otro. Borges nos dice que Dahlmann, “en la discordia de sus dos linajes” (Borges 1996a:195), eligió la herencia de Francisco Flores, un militar que murió defendiendo la patria contra indígenas. Así, adoptó un criollismo “algo voluntario pero nunca ostentoso” aunque su elección fue “tal vez a impulso de la sangre germánica” (Borges 1996a:196): destino y libre albedrío, en conflicto, como la propia identidad. De hecho, Dahlmann es un hombre apasionado por los libros, un empleado de la municipalidad que se emociona por haber conseguido una edición rara de las “Mil y una Noches”, una traducción al alemán por Gustav Weil, que existió realmente, y fue comentada en términos de elogio por el propio Borges (Phillips, 140). Su conocimiento de lo gauchesco es más bien libresco, le proviene de estrofas memorizadas del *Martín Fierro*, y lo asocia con su antepasado de muerte romántica. Hombre de la ciudad, reconoce que su experiencia en la llanura, su conocimiento de la campaña es sobre todo nostálgico y literario. Sus actividades o una cierta pereza lo retienen, de un verano al otro, en Buenos Aires.

En los apartados siguientes analizaremos los pormenores de su aventura y su significado. Pero ya se vislumbra que el espacio Sur reúne identidades y culturas

opuestas: la realidad y la fantasía, la vida y la muerte, el campo y la ciudad, el ciudadano y el gaucho, el cultivo de la letra (Dalhmann) y del coraje (sus antepasados), la sociedad y la naturaleza, todo reunido en una dualidad que nos recuerda la propuesta sarmientina de civilización y barbarie. Es decir que el Sur de Borges implica una dualidad intrínseca. Esta dualidad del Sur implica siempre un espacio geográfico (o identitario) y su opuesto, los dos a la vez excluyendo e incluyendo al otro. Por ejemplo, el Sur de Borges representa civilización y barbarie. El Sur es el lugar de la campaña, de la naturaleza, pero es también un espacio idealizado por la imaginación libresca de Dahlmann, un espacio literario. Para Dahlmann, y para Borges, la naturaleza precisa de la cultura para existir. La campaña es un lugar real, que excluye la ciudad, pero que para el ciudadano, existe más en la imaginación. También, el Sur es el lugar donde el hombre de la ciudad va a encontrarse con su ancestro, un gaucho, cerca de la barbarie, pero que tiene coraje, algo valorado por el ciudadano. Para definir una cultura como civilizada (como la ciudad letrada), se requiere definir todas las otras (como las gauchescas) como barbarie, pero una no puede existir sin la otra. El sur es la pampa, polo natural, pero existe en tanto que oposición a la ciudad, polo social. En otras palabras el Sur es heterotópico, en el sentido de Foucault, es decir que el sur es un espacio otro. Es un espacio que existe a fuera de todos los lugares, los contradice, pero que también representa a todos los espacios que lo rodean. El espacio heterotópico establece un vínculo de necesidad con su entorno, el uno precisa del otro para definirse, aunque parezcan excluirse. Además, la cuestión del conflicto identitario es central al cuento y anunciado desde el inicio; es

tratado también en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, tal como se ha discutido más arriba.

### **Doble linaje**

A continuación se comprobará que la identidad en Borges es conflictiva y que este conflicto se enraíza en una dualidad. Esta dualidad está presente tanto en Dahlmann, protagonista del cuento, como en Borges y se ilustra sobre todo en el conflicto del doble linaje. La cuestión del bilingüismo precoz de Borges es otro ejemplo de la dualidad de Borges. Él sabe leer a los cuatro años, maneja a la vez el español y el inglés, gracias a su abuela inglesa. Rodríguez Monegal afirma que vino primero y de manera dominante la lectura en inglés, y ello funde “una dualidad permanente en Borges” (1974:41). El tema del doble en sus cuentos es otro ejemplo de esta dualidad original. Margarita Saona rescata de Piglia (1979) la idea de que el doble linaje es el núcleo de la ficción borgeana, lugar de todas las contradicciones argentinas, y es “el mito del origen en Borges” (Saona, 143).

Borges ve como problemático su doble linaje. Vivió su infancia en Palermo, un barrio marginal de inmigrantes en el Buenos Aires de la época, pero su familia pertenece a la burguesía<sup>15</sup>. Su abuelo (paterno) es don Isidoro de Acevedo Laprida, quien combatió contra Rosas. En el poema “Isidoro Acevedo”, Borges inventa una muerte heroica para el abuelo, quien murió enfermo. El abuelo de su madre, el

---

<sup>15</sup> Para la biografía de Borges, se puede consultar, entre otros, James Woodall (1996). *The Man in the Mirror of the Book: A Life of Jorge Luis Borges*. London: Hodder & Stoughton; Alicia Jurado (1964). *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: EUDEBA.

Edwin Williamson (2004). *Borges, a life*. New York : Viking. En Atrium.

Jean-Clet Martin (2006). *Borges : une biographie de l'éternité* . Paris : Éditions de l'éclat. En Atrium.

Emir Rodríguez Monegal (1983), *Jorge Luis Borges: biographie littéraire*. Paris: Gallimard. En Atrium.

Coronel Isidoro Suarez participó en guerras de independencias, y Borges también le dedica un poema. Estas muertes reinventadas son un homenaje a sus antepasados y también una manera de reapropiarse su pasado heroico. El hombre de letras de la ciudad necesita aludir a la espada de sus antepasados; el criollo se reclama de su herencia europea. Rodríguez Monegal subraya el culto de la madre a sus antepasados, y postula que el pasado heroico impactó la memoria de Borges (1974:46). La genealogía de su padre también es heroica, y más antigua aún, remontándose al fundador de la ciudad de Córdoba, Argentina.

En cuanto a Dahlmann, la dualidad también es conflictiva, y se presenta, desde el inicio del cuento, como una base fundente del personaje. Dahlmann es representado como un símbolo del destino nacional argentino que oscila entre civilización y barbarie, al modo del *Facundo* de Sarmiento. Dahlmann prefiere la ascendencia criolla, y su preferencia se refleja en su gusto por la literatura, por su ocupación laboral. Pero el destino de su país lo obligará a enfrentarse con la barbaridad. Así, ya desde el inicio se presenta al lector una clave de interpretación. Argentina también origina de un doble linaje, una dualidad que le viene de la mezcla de los criollos con los inmigrantes, una mezcla de América y de Europa, una mezcla bien suya, distintiva dentro de América Latina. La cultura del Río de la Plata si bien rescata rasgos locales, integra mucho de las olas de inmigrantes venidos desde la mitad del siglo XIX de todas partes de Europa. Esta mezcla cultural es el resultado de lo que podemos llamar un pliegue, tal como lo desarrollaremos más adelante.

### **Espejo como estructura del cuento**

Atendemos ahora a la idea de espejo que da estructura al cuento y determina también el significado del espacio Sur. De hecho, demostraremos que, como el cuento mismo actúa como un espejo, el Sur de Borges también funciona como un espejo. Y este espejo refleja el conflicto identitario individual y colectivo. Se ha contado más arriba el inicio del cuento, donde se introduce al protagonista y su contexto. La oración siguiente, “En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció” (Borges 1996a:196) marca el final de esta introducción. En lo que sigue, dos partes simétricas de los acontecimientos nos serán contadas, el accidente y la septicemia en la clínica por un lado, y el viaje al sur seguido por el duelo, por el otro. Mientras tanto, Borges va dando pistas de lecturas. La primera pista apunta al carácter despiadado del destino, cuando escribe “ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones” (Borges 1996a:196). En un primer plano, alude a la pasión por los libros, en particular el de las “Mil y Una Noches” que distrae a Dahlmann y lo hace subir a pie las escaleras, apresurado por su entusiasmo, sin esperar el ascensor, lo que le llevará a lastimarse, por descuido, y a trazar su destino de hombre que va a sufrir y casi morir de septicemia. En otra circunstancia, cuando Dahlmann, salvado de la muerte, recibe el permiso para ir a convalecer a su estancia del sur, Borges advierte el lector que “a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”. En una lectura más o menos atenta de lo que prosigue en el cuento, el lector se da cuenta de las repeticiones, a veces con una ligera modificación, de algunos elementos en la narración, que unen las dos partes simétricas, la ciudad y el sur, el presente y el pasado, en un cruce donde surge el conflicto identitario y cultural. Algunos ejemplos expresan este paralelismo: el coche de plaza en que llega Dahlmann al sanatorio, y el



que lo lleva a la estación de tren Constitución; el parecido del patrón del viejo almacén del sur con un empleado de la clínica; el gato del café en la calle Brasil, separado del presente, como el gaucho viejo, anacrónico, un bulto tirado en el suelo del viejo almacén del sur; el roce del batiente de la ventana en la frente, una desdicha, casi fatal, y el leve roce en la cara de la bolita de pan, una provocación, ciertamente fatal; la aguja de la operación y el puñal del duelo. El libro de las “Mil y unas Noches” se relaciona con “Pablo y Virginia”. Las correspondencias, y los indicios de lectura, remiten también al tiempo, unos “leves anacronismos”, como en el caso del gato y del gaucho, pero sobre todo con respecto al tren, que lleva Dahlmann al sur. El indicio explícito que da Borges al respecto se encuentra cuando dice que “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado, no sólo al Sur” (Borges 1996a: 200).

Como se ha visto, el cuento “El Sur” es sostenido por una estructura simétrica, una primera parte real, la otra fantástica, una estructura en espejo, tal como lo analizan Allen W. Phillips (1963) y Jaime Alazraki (1977). Se reconoce la estructura doble, pero Alazraki la estudia de manera estructuralista, acudiendo a Genette y Barthes. Propone que la estructura en espejo produce el significado, permitiendo una segunda u otra interpretación, en su manera de vincular la denotación (lo contado, el tejido narrativo) y la connotación (el significado profundo que surge de la estructura). Dice Alazraki que “el texto ha sido organizado de tal manera que obliga al primer significante a replegarse sobre sí mismo y generar un segundo significante capaz de nuevas funciones poéticas” (Alazraki 1977: 31). Estas nuevas funciones poéticas permiten una red de significados en torno del Sur, que desarrollaremos más adelante.

### **El Sur, espejo identitario**

La identidad para Borges implica una dualidad. En su cuento, la dualidad se expresa en varios niveles. Primero en la estructura en espejo, como demostramos arriba. Segundo, aparece la dualidad en el doble linaje. Tercero, existe también una dualidad en el significado del espacio Sur. Según el punto de vista, esta dualidad nos permite conceptualizar la simbólica del Sur en tanto que espejo o frontera, como se demostrará a continuación. Atendemos ahora en este apartado al Sur como espejo. Alazraki ve el Sur como espejo cultural, individual y colectivo. Analiza el sueño de la pelea fundacional, la de Martín Fierro, al cual se vuelve constantemente y afirma que es un espejo “que, más que reflejar la imagen de nuestra conciencia, nos devuelve su reverso, la imagen del otro, pero de ese yo que somos.” (1977: 36). Explica también que “la historia argentina toda queda cifrada en ese sueño que el tiempo ha convertido en parte de la memoria de todos” (1977: 35). Esta pelea, la encontramos también en “El Sur”. Por otro lado, el Sur es un espacio otro. El Sur empieza donde termina el centro urbano, y el Sur es anacrónico, el Sur es un espacio otro, en un tiempo otro, a la vez un espacio real y soñado. Acudiendo a Foucault, podemos entender mejor estos espacios. El espejo, como nos lo enseña, es una heterotopía; uno se ve donde no está. Dahlmann se ve en el Sur, donde no pertenece, pero se sitúa frente a la cultura del gaucho porque pertenece a su genealogía. Del mismo modo, mirando al espejo Sur, mirando el pasado violento de su cultura, Borges reconstituye su imagen, su identidad, en la ciudad moderna donde se encuentra en realidad. El Sur de Borges es entonces un espacio identitario, individual y colectivo, y que presenta un carácter conflictivo.

El Sur es un espejo identitario individual en la medida en que la historia de Dahlmann refleja la vida del propio Borges. Hablamos del Sur como espejo

biográfico. De hecho, se pueden reconocer algunas semejanzas biográficas entre Dahlmann y Borges. Como lo vimos más arriba, el linaje de Borges es doble, y Borges como Dahlmann fue humilde empleado municipal en Buenos Aires. Un tercer elemento proviene de Phillips, cuando relata que Borges realmente sufrió de septicemia en 1939 (145). Se podría añadir la referencia a Yrigoyen, la obvia pasión de Borges por los libros y entre ellos “Las Mil y una Noches”. Otros críticos reconocen también este aspecto biográfico, en tanto que inspiración inicial, (Alazraki 1977) pero es Phillips el que le da más énfasis. Así, el cuento puede ser visto como una reelaboración poética del trauma que Borges sufrió al enfrentar la muerte. Esta experiencia extrema hubo de infundir en la reescritura una profundidad íntima.

Phillips va aún más lejos en su interpretación biográfica del cuento. Pretende que el segundo modo de leer el cuento “es seguramente el autobiográfico” (147) e interpreta “El Sur” como una ilustración del argentinismo esencial de Borges (146). Tal interpretación podría haber sido correcta tratándose del Borges joven, que estaba en búsqueda de un estilo personal y argentino. Pero el segundo modo de leer no sólo es autobiográfico, y el argentinismo esencial no se encuentra en el criollismo no ostentoso de Dahlmann. La postura de Borges en 1953 no es ya la del joven escritor en búsqueda de su estilo. Es lo que relata Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, tal como se estudió más arriba. El argentinismo se encuentra más bien en su reclamo de la tradición universal en vez de nacional y en su manera de problematizar la identidad.

El Sur de Dahlmann es el Sur del Borges de la primera época. Es decir que ve en la cultura del Sur una posibilidad de resolución del conflicto de su historia personal

(y de su historia como escritor), llena de hechos heroicos. Pero esta resolución no es positiva, al contrario de lo que opina Phillips (147). La resolución pasa por la muerte real e simbólica. Dahlmann murió de septicemia, por distracción, por su pasión por una edición rara de las “Mil y unas Noches”. Y también murió por pensar que él, ciudadano moderno, podía actuar, aún por un momento, según el código de honor de los gauchos. Su romanticismo lo mató. De hecho ya comentaba Borges que en “El Sur”, el hombre es matado por su sueño, esa idea del Sur, de la Pampa, que lo había traído allí (Borges, *L'Express*, mayo 1977; citado por Alazraki 1977:27). Lo útil de este aspecto de la simbólica del Sur es que por lo menos da a conocer el conflicto, y presenta como inútil la vuelta al pasado idealizado. La identidad personal no se elige, se recibe y se construye. Es legítimo querer encontrarse con su pasado, pero ilusorio revivirlo; sólo es posible en la literatura. Y como escritor, la solución de ahondar en el color local ya no es una opción válida. Dahlmann muere por elegir una identidad que no le convenía. Hay algo de heroísmo en su ascendencia, pero el transcurso del tiempo y de las generaciones lo ha producido a él, un hombre bien distinto, que vive en otro contexto. En la época de la primera publicación y de escritura, es imperante el nacionalismo. Y el coraje reviste otra forma, como, por ejemplo, contestar un régimen político que se juzga dictatorial. Es lo que hace Borges contra el peronismo y otros nacionalismos exacerbados, que veía como fascista, como detallamos en un apartado anterior.

El Sur es también un espejo nacional puesto que ilustra el tópico argentino del conflicto entre barbarie y civilización, arraigado en la cuestión de la violencia. Alazraki dice que “el Sur, (...) para Borges es el símbolo del pasado, donde ha nacido

el mito del coraje” (1974:131), y de manera similar “Sur-último bastión del coraje, último santuario de esa religión de gauchos y compadres” (1977:36). El coraje implica violencia. Y en “El Sur” y en Borges, la violencia presenta dos valores opuestos. Para Dahlmann, la violencia del duelo a cuchillo remite al valor del coraje de sus antepasados. Un coraje que quiere recuperar para compensar por su vida demasiado tranquila. Un poco como lo hace el propio Borges, alabando en literatura y poesía a sus antepasados heroicos. Pero la violencia inducida por el cuchillo alude también a la barbarie de los gauchos. Esta ambigüedad es ilustrada en la actitud vacilante de Dahlmann, al momento de responder a la provocación de los compadritos, y se resalta también el papel del destino. Dahlmann sabe que su honor está en peligro, “ahora [la provocación] iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos” (Borges 1996a: 203), se enfrenta con los provocadores, pero sin arma. Y el viejo gaucho, “una cifra del Sur”, le extiende un puñal, le proporciona la posibilidad, o sino la obligación de luchar por su dignidad. “Es como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo” (Borges 1996a: 203). Por otra parte, Alazraki comenta la repugnancia de Borges hacia la violencia, dando como ejemplo el cuento “Historia de Rosendo Juárez” (1977:38). De la misma manera, resalta por contraste una cierta admiración por este lado épico y estoico del duelo a cuchillo, aludiendo a “Evaristo Carriego”. Entonces, el Sur es un espacio literario e identitario que toma la forma de un oxímoron, vinculado con un destino nacional y personal, impuesto y de cierta manera elegido<sup>16</sup>, donde la muerte, la violencia y el honor están relacionados con el destino y el pasado.

---

<sup>16</sup> Sarlo analiza cómo “Dahlmann ha construido su destino (a través de elecciones mínimas pero

### **El Sur, frontera identitaria**

Borges está consciente de escribir desde una frontera sin centro. Por ello reivindica para el escritor argentino y latinoamericano el derecho a toda la tradición occidental o mundial. América Latina es todavía un nuevo continente, que sí tiene raíces en Occidente. Todavía está por construirse, y por ello, debe de disponer de un amplio horizonte de inspiración. Esta frontera puede también ser vista como pliegue y orilla. Ya se ha iniciado más arriba la discusión acerca de las orillas, un espacio intermedio. Con respecto al pliegue, se acerca a los otros espacios (orillas, frontera) puesto que concierne la junción de dos espacios culturales distintos y conflictivos. Y estos significados polemizan acerca de la identidad y la literatura.

**La frontera.** El Sur en tanto que frontera es un espacio límite. El argumento del cuento “El Sur” implica la muerte, implícita, de Dahlmann, un hombre de la ciudad, a mano de un compadrito. Este desenlace puede ser visto como la revancha del salvaje de Roca<sup>17</sup>, del gaucho bárbaro sobre la civilización. Esta manera de representar el Sur es un desafío a la concepción nacional del gaucho, que lo ve más o menos como el buen salvaje de Rousseau, un hombre de la naturaleza, que es todavía fiel a los valores antiguos del coraje de la Edad Media española. El gaucho se vuelve un simple bárbaro que provoca por bravucona la muerte de un honesto ciudadano, un criollo sin ostentación. Esta interpretación corresponde a una perversión de la tradición gauchesca nacional. Es una manera para Borges de acabar con el mito, una respuesta

---

significativas) entre todas las posibilidades abiertas por su doble origen” (2001:2; capítulo 4).

<sup>17</sup> Julio Argentino Roca instigó entre 1879-1884, en el Sur, la Campaña del Desierto contra los gauchos y los indígenas nómadas, sobre todo los Mapuches.

final al gaucho *a la Lugones*. Sarlo (2001) analiza el cuento “El Fin”, donde Martín Fierro termina muerto a mano del Moreno. Lo interpreta como una manera de acabar con el mito, pervertir la tradición, como en “El Sur” (capítulo 4). El Sur es entonces una frontera, un espacio de transgresión. Para Balderston, la frontera es un espacio de transgresión, de intercambio de identidad, y de invención del pasado (2000: 77-94). Y es lo que opera Borges en “El Sur”. Su texto transgrede la tradición literaria nacional. El intercambio se ilustra en la figura de Dahlmann quien, por un momento, fatal, adhiere al código de valor y honra del gaucho, se vuelve otro, para enfrentarse en duelo con el compadrito. La invención del pasado se ilustra en la creación literaria de un pasado violento, poblado de héroes de guerras nacionales y de gauchos. Borges se reapropia la pampa del *Martín Fierro* y el Sur para darle al país los nuevos mitos que necesita, y lo hace polemizando con la identidad. Borges reinventa el Sur pero el Sur también reinventa a Borges.

**El pliegue.** Una frontera es una heterotopía. Es un lugar marginal en el espacio cultural, pero también un espacio que permite el tránsito a todas las otras culturas. También es un lugar de contacto entre dos espacios identitarios que operan con códigos distintos, por ejemplo, el código del ciudadano, su civilidad, y el del coraje del gaucho. A otra escala, es el espacio de contacto entre América Latina y Europa, Occidente. Por ejemplo, es el espacio heterogéneo del Río del Plata, donde se encuentran y se mezclan las olas de inmigrantes europeos con los criollos locales, y los indígenas. Este lugar de mezcla representa un pliegue cultural (Sarlo 2001, capítulo 4), y también es un espacio otro. Es un lugar donde uno vive como residente, pero sin realmente formar parte del espacio identitario nacional por el hecho de ser inmigrante.

En otras palabras, mientras la frontera se encuentra en un no lugar internacional, también es un lugar real que separa un territorio de los otros uniéndolos, a la manera de un pliegue. El pliegue es un no lugar nacional, que integra a todos los otros mundos de los inmigrantes. De este pliegue resulta un conflicto identitario por la falta de un código común, por la heterogeneidad identitaria que provoca. Dahlmann y Borges resultan de un pliegue, y el encuentro de los dos linajes produce un conflicto identitario. El pliegue es una manera de simbolizar la heterogeneidad argentina, un pliegue cultural conflictivo, un oxímoron, una realidad negada por los regímenes nacionalistas.

**Las orillas.** Atendamos ahora a la interpretación del Sur como orillas. Las orillas se asemejan a la frontera y al pliegue. Primero, es un lugar intermedio entre el centro de la ciudad y el inicio de la campaña, una frontera. Segundo, es también un lugar de contacto entre dos culturas, la del gaucho y la del hombre moderno, como el pliegue. Es un espacio otro en tanto que existe en un pasado literario, y en un devenir del presente, pero en un espacio más o menos localizable y real en el mapa. En el cuento, las orillas son presentes en el Sur, del otro lado de Rivadavia, “un lugar más firme y más antiguo”, en el almacén donde comen los gauchos y compadritos borrachos, vestidos al modo del siglo XIX, anacrónicos pero relevantes en la imagen literaria que Dahlmann se hace del sur. Las orillas permiten a Borges asentar su literatura personal de manera conflictiva con la tradición nacionalista que canoniza las versiones románticas del gaucho de la pampa. A Borges no le interesa el “centro” cultural argentino de tendencia nacionalista. A una identidad colectiva impuesta por el poder político, Borges contesta con una identidad marginal. Las orillas, algo



marginalizado, ya no moderno, son un espacio de contestación de la modernidad en el sentido que la mirada de Borges está tornada hacia un pasado nostálgico, una nostalgia que se siente en su poesía inicial, una nostalgia que sentimos en Dahlmann. Las orillas contestan a una modernidad que quiere ser pura, algo bien definido, con límites cerrados, proyectada hacia el futuro. Sobre todo, las orillas son un espacio de problematización de la literatura y de la identidad argentina. Según Borges, la fuente de la literatura argentina hay que encontrarla no en el pasado lejano idealizado, sino en las márgenes de una ciudad que está cambiando, que está entrando en la modernidad, y se está abriendo de manera novedosa al mundo entero. Borges y Buenos Aires se constituyen a partir de las orillas y se adentran al futuro. Y es también el caso para toda América Latina, en marcha hacia el desarrollo de las ciudades grandes y sobrepobladas, donde la identidad individual y colectiva deviene cada vez más problemática.

### **Borges dialoga con Torres García**

Entonces, los varios espacios del Sur conforman, en el caso de Borges, una simbólica del Sur que se asienta en lo paradójico y problemático de la identidad. Vimos en el primer capítulo que Torres García utiliza el Sur mediante el Universalismo Constructivo para descolocar el centro europeo imperante en el arte local, reivindicar y desarrollar un nuevo arte propiamente latinoamericano. En contraste, Borges desplaza el centro para proponer una periferia sin centro, pero una periferia subcontinental.

En tiempo de censura, los textos de Borges proponen una reflexión sobre la literatura y la identidad argentina que denuncia la intromisión excesiva de lo político

en lo identitario y lo cultural. Entonces, el Sur de Borges, que parte de una estética original, es un lugar de contestación política y de reivindicación identitaria. Relacionándose con Torres García, se ve que la vertiente política del Sur es más obvia en el caso de Borges que del artista uruguayo, quien se negaba a tocar el tema.

El Sur de cada uno está relacionado con el pasado pero de manera distinta. El pintor uruguayo desarrolla su arte constructivo inspirado en la ética y estética precolombina, es decir, en la tradición antigua, partiendo del Sur. Quiere rescatar la fuerza mágica del símbolo que permite construir la esencia humana universal. Por su parte, Borges rescata la mitología del Sur, constituida por valores contradictorios en torno de la violencia, para actualizar el mito, y no sólo proveer una nueva inspiración cultural, nacional y subcontinental, sino para asentar su mitología literaria personal. De manera paradójica, los dos “artistas modernistas” deben acudir al pasado para explicar la identidad latinoamericana. Podemos añadir que en cuanto a Borges, el pasado está estrechamente vinculado con la tradición (familiar, nacional, y universal). Y esta tradición es vinculada con la identidad conflictiva, con el doble linaje primordial.

En la idea de conflicto identitario se diferencian Torres García y Borges. Con su mito de vuelta al origen que sostiene su pensamiento constructivo universalista, Torres García quiere un arte nuevo y un hombre nuevo. Borges, por su parte, indaga en el conflicto identitario, el suyo, el destino nacional y latinoamericano, presentando espacios de identidad complementarios. El Sur como espejo individual completa el Sur como espejo nacional. El Sur frontera se relaciona con el Sur orillas y el Sur pliegue.

Estos espacios ambiguos, otros, ilustran el conflicto y provocan el cuestionamiento de la identidad.

En cuanto al desarrollo de un arte auténticamente latinoamericano, Torres García y Borges quieren prescindir del color local. Discutimos el caso de Borges más arriba. Con respecto a Torres García, el solo hecho de bautizar y definir su arte nuevo Universalismo Constructivo ya dice mucho acerca de su propósito. Además, podemos rescatar las palabras mismas del maestro, pronunciadas en sus conferencias-lecciones. Por ejemplo, en la lección 148, asimila el gauchismo a “vulgaridad y chabacanería”, propone ser criollo de otro modo; advierte del peligro de caer en pastiches sudamericanos, en arte autóctono (Torres García 1984:818, 819).

Finalmente, ambos autores, mediante la renovación de su arte respectivo, promueven una unión cultural continental en América Latina. Para ellos, la identidad pasa por la praxis cultural. Borges lo menciona implícitamente en “El escritor”, cuando se dirige no sólo a los argentinos sino al “nosotros” de todos los latinoamericanos, cuando asimila la problemática identitaria de Argentina a todo el subcontinente. Torres García aborda el tema de modo directo. Explica que su afán no concierne un panamericanismo político, sino una unión subcontinental que pasa por lo cultural, lo profundo (Torres García 1984: 817). Los dos autores, *magister* cada uno en su arte, no proponen soluciones hechas, sino que incentivan a construir una nueva América Latina. Y si reinventan el Sur, el Sur también los reinventa a ellos.

En el capítulo siguiente, veremos que el Sur de Solanas también se inspira en el pasado, es decir en la tradición del tango, que propone como herramienta para denunciar la dictadura.

### **CAPÍTULO 3: Solanas, entre poetizar y politizar, la renovación del Sur**

Las películas *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988) constituyen un díptico poético-político, escrito y realizado por Fernando “Pino” Solanas (Argentina, 1936). El conjunto es una denuncia de la dictadura militar de 1976-1983, donde el tópico del Sur es omnipresente. El objetivo del presente capítulo es demostrar que el Sur de Solanas es un espacio poético y político que denuncia la censura del imperialismo y de las dictaduras y que trata de transformar el país y renovar el Sur. Acudiremos primero al manifiesto “Hacia un Tercer Cine” co-escrito con Getino, para explicar de qué manera Solanas politiza el Sur, mediante su estética. Veremos que el tango, como el cine, tiene una función política. Utilizaremos también los conceptos de Michel Foucault y Walter Mignolo. De paso, comentaremos el contexto de Solanas en términos de imperialismo y de dictaduras; la consecuente renovación cinematográfica de la época; la vida, obra e influencias de Solanas. Trataremos también de cuestiones de exilio y de tango, puesto que ambos contribuyen a definir la naturaleza del Sur para el cineasta.

#### **El díptico**

Presentaremos el argumento y un sucinto resumen del díptico. La película *Tangos, el exilio de Gardel* cuenta las desventuras de unos exiliados del Río del Plata en París, sus amores y decepciones. Un grupo de artistas dentro de ellos va a crear una “tanguedia”, pasando por múltiples dificultades. La tanguedia es una combinación de tango, comedia y drama. El motivo para montarla es mostrar lo propiamente argentino y denunciar la dictadura. La tanguedia está escrita por Juan Uno, en Argentina. En

París, su hermano, Juan Dos, y su amigo francés, Pierre, hombre de teatro, intentan encontrar el final para poder presentar el proyecto completo y obtener financiamiento. Mientras tanto, historias de amor se hacen y deshacen, los exiliados intercambian múltiples cartas con su país, difícilmente se adaptan y sueñan con volver. El sur refiere aquí al Río de la Plata, la patria de los exiliados, y también a todo el subcontinente. Trata sobre todo de la cuestión del exilio exterior, causado por la dictadura en Argentina.

La película *Sur* presenta la larga noche de retorno de Floreal al hogar. Él es un prisionero político, recién salido de la cárcel, al finalizar la dictadura en 1983. A lo largo de la noche, en un viaje fantástico, guiado por su amigo El Negro, ya muerto, se encontrará con fantasmas de su vida anterior y llegará a conocer lo que ocurrió durante su ausencia. Rosi, esposa de Floreal, se desanimaba al buscarlo, junto con su padre, hasta fueron a consultar a los militares. Desalentada por la espera, se enamoró de Roberto, un exiliado francés y amigo de su marido. El padre de Rosi perdió de vista a sus antiguos amigos peronistas. Solía encontrarse con ellos en el Café Sur para hablar de su proyecto de desarrollo industrial en la pampa argentina, el Proyecto Nacional Sur, ProNaSur, en los años 1970. Esta parte del díptico trata del exilio interior. El sur aquí es un barrio de Buenos Aires, y Argentina, y es el nombre del café. En el díptico, el tango, canción y baile son elementos de la cultura del Río de la Plata que integran el argumento. La mirada hacia el pasado está presente en todo el díptico pero domina en *Sur*. El díptico está inspirado por la experiencia de exilio político de Solanas durante la dictadura de 1976-1983.

### **Contexto socio-político, 1960-1983**

De entrada, hace falta mencionar la cuestión del peronismo, que fue tratada en el capítulo anterior. Se recuerda que el peronismo es visto por la élite cultural como una experiencia neofascista, mientras las clases obreras lo ven como un período de liberación. Solanas es claramente peronista en su visión nacionalista, como se verá a continuación. Un golpe militar provoca la caída y el exilio de Perón en 1955. Solanas visita a Perón durante el exilio de aquel en España y produce dos documentales. En Argentina, el peronismo padece de una fuerte persecución, y se arma en el país una resistencia peronista. Cada gobierno entre 1955 y 1973 tiene que contar con el apoyo masivo del pueblo al movimiento peronista. Después de un periodo de opresión, el gobierno militar deposita el poder en el gobierno civil de Frondizi en 1958, quien parece querer alejarse de los excesos del militarismo y populismo. El periodo de encierro cultural peronista y el nuevo contexto de optimismo de los años sesenta provocan en la nueva clase media un deseo de apertura. La actividad cultural aumenta, pero los militares quedan activos, maniobrando su retorno, favorecido por el declive económico. Un nuevo gobierno militar y la dictadura empiezan en 1966, dirigidos por el general Onganía. Es el inicio de la lucha de los militares contra la “subversión”, lucha que se inscribe en el contexto internacional de Guerra Fría<sup>18</sup>. Los dirigentes militares de 1970 afirman que la nación argentina sufre de un cáncer que hay que extirpar al hablar del mal causado por la subversión. En 1974, el General Galtieri

---

<sup>18</sup> En esta década, Argentina y otros países adoptan la Doctrina de Seguridad Nacional, que se basa en el concepto de contención de Harry Truman, EE.UU., para contener el avance del comunismo por medios económicos y políticos. Se apoya también en la doctrina francesa de guerra contra-revolucionaria basada en la idea del enemigo interno ([www.opalc.org](http://www.opalc.org)).

vincula subversión (en realidad, cualquier oposición a los militares) con cáncer; ya antes, Onganía usaba un discurso similar<sup>19</sup>. La censura es imperante. En lo que refiere al pensamiento político de izquierda, se impone una corriente de inspiración marxista, en toda América Latina. En 1973 vuelve Perón al poder, pero muere en 1974. Isabelita su esposa asume el cargo, pero es un período de mucha inestabilidad política y social. El Plan Cóndor, ratificado en Chile en 1975 con el acuerdo de EE.UU. permite la alianza de las fuerzas de seguridad en el Cono Sur y Brasil para combatir los opositores comunistas o socialistas, y funciona también durante el Proceso<sup>20</sup>. La acción de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) causa la muerte o desaparición de centenares de ciudadanos.

Entre 1976 y 1983, el auto-denominado Proceso de Reorganización Nacional, instaurado por el gobierno militar de Videla instala el régimen más violento de opresión y censura del ciudadano que ha conocido Argentina. El cineasta, perseguido por los militares, se exilia en París con su familia y permanece allí durante este periodo. Esta circunstancia, o más bien esta experiencia traumatizante inspira a Solanas su díptico. El Proceso es de cierto modo una extensión del contexto de lucha del poder contra el comunismo y los “terroristas” entre los años 1960 y 1970. Según una estimación basada en el informe del CONADEP<sup>21</sup>, unas 30.000 personas desaparecieron durante el Proceso, un período de violencia institucionalizada. Con el

---

<sup>19</sup> [www.opalc.org](http://www.opalc.org)

<sup>20</sup> <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3720724.stm>

<sup>21</sup> CONADEP: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, dirigido por el escritor Ernesto Sábato. El informe, titulado *Nunca Más* logró documentar la desaparición de 8 960 personas, detalla los secuestros, las torturas, el botín de guerra y documenta el emplazamiento y las descripciones de los Centros Clandestinos de Detención ([www.desaparecidos.org](http://www.desaparecidos.org)).

paso del tiempo, el pueblo se empobrece, la credibilidad internacional del régimen se fragiliza y en consecuencia, la junta militar se debilita. La desgraciada aventura de la Guerra de las Islas Malvinas, de abril a junio de 1982, marca los límites del Proceso. Se reclaman elecciones libres y la vuelta de la democracia. La dictadura se termina en 1983, y Raúl Alfonsín accede al poder. Comisiona el informe *Nunca Más* y condena a quince militares de alto rango. Luego, en una actitud que quiere evitar la confrontación con los militares, y de acuerdo con la oposición, se votan la Ley de Obediencia Debida y la Ley de Punto Final<sup>22</sup>. En consecuencia, muchos militares evitan ser juzgados y condenados por sus crímenes.

### **Contexto cinematográfico**

Del estado de crisis política y social casi generalizado en América Latina nacen en las décadas de los años 1950 y 1960 nuevas tendencias en el arte y el cine. Los nuevos cines latinoamericanos se inspiran del neorrealismo italiano<sup>23</sup> para hacer un cine que reflexiona sobre la sociedad. En los años 1950, directores de cine como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, ambos de Cuba, y Fernando Birri, de Argentina, hacen viajes de estudios al *Centro Sperimentale* de Roma (Burton

---

<sup>22</sup> Ley de Obediencia Debida (promulgada 8-6-1987) “Quienes a la fecha de comisión del hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las fuerzas armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias, (...) no son punibles por haber obrado en virtud de obediencia debida.” Ley de Punto Final (promulgada 24-12-1986):” Se extingue la acción penal contra toda persona que hubiere cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de diciembre de 1983”.  
<http://www.nuncamas.org/document/nacional/ley23521.htm//ley23492.htm>

<sup>23</sup> « Le néoréalisme italien s'incarne, de 1945 à 1952, dans le courant fort mais éphémère de « l'école de la Libération », dominée par les cinéastes Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti et Giuseppe De Santis » <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/neorealisme/73036>. Efímero porque después el cine italiano vuelve a la comedia, pero da también lugar a otro tipo de realismo, como en el cine de Pier Paolo Pasolini, por ejemplo.



1978a:17; Burton 1978b:57). El neorrealismo impone en la Italia de posguerra un cine de denuncia, fuera de los estudios, con medios técnicos sencillos, y actores no profesionales y se identifica con los problemas del pueblo. Mientras el neorrealismo nace de la devastación de la Segunda Guerra Mundial en Italia, el nuevo cine latinoamericano es un movimiento en contra de la dominación de la oligarquía y de los militares manipulados por EE.UU. El nuevo cine latinoamericano utiliza la cámara como arma, es cultural, artístico, didáctico y político, un discurso de pertenencia a una identidad específica y es de circulación clandestina en su mayoría. En la década de los 1960, algunos cineastas logran un reconocimiento internacional: el brasileño Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1967), Solanas y Getino, Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, 1968) y otros (Sel 2009:5). En Argentina, Birri (*Tire dié*, 1960), una referencia para Solanas y Getino, funda en 1956 la Escuela del documental de Santa Fe, pero pronto se da cuenta que lo que requiere el país es la búsqueda de una identidad nacional (King 2000: 85). Según Timothy Barnard, su influencia se siente en la enseñanza y el documental acerca de la vida en el interior (1997:447)<sup>24</sup>. Otros precursores en Argentina son Leopoldo Torre Nilsson (*La casa del ángel*, 1957), y Fernando Ayala (*El jefe*, 1958) que permiten la llegada de un cine dicho “de autor”, inspirado en el *cinéma d’auteur* europeo. Estos cineastas de la época sufren censura, producen un cine menos popular y rompen con la edad dorada del cine de los años 1940, que seguía la línea de Hollywood.

---

<sup>24</sup> La influencia de Birri sobre Solanas es determinante. “*Tire dié* es un documental que constituye el primer informe social del estilo en Argentina. (...) Es sin lugar a dudas la película que más me marcó por su capacidad de rescatar de la observación de la realidad un extraordinario poder dramático.” Solanas en entrevista con René Prédal (Prédal 2001:22; traducción mía).

En los años sesenta, el concepto de Tercer Mundo reúne los opositores al imperialismo. (Sel 2009:4). Es la época del surgimiento del nuevo cine africano, del cine militante Europeo, y del cine tercermundista. El periodo del Nuevo Cine Latinoamericano empieza con la revolución Cubana, en 1959. Los cineastas denuncian el imperialismo y quieren hacer visible la miseria. Julianne Burton lo comenta así,

Los realizadores de cine latinoamericanos percibieron de manera variada su arte como una herramienta para la sensibilización, un instrumento para la investigación y el análisis social, y también como catalizador de la acción política y la transformación social. (...) El movimiento del cine de militancia tiene un origen común en su resistencia contra los modelos culturales criollos transferidos como genuinamente nacionales por los xenófilos de las clases dominantes y contra los modelos importados directamente de los centros de dominación neocolonial. (Burton 1978b:50; traducción mía)

En otras palabras, el racismo cultural de la élite criolla promueve una cultura falsamente nacional, en realidad supeditada a los centros del neocolonialismo europeo y estadounidense. García Espinosa es el autor del manifiesto “Por un cine imperfecto”, 1969, y fue fundador, y director en los años ochenta, del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), creado por los líderes de la Revolución Cubana, para fines pedagógicos y políticos. Para García Espinosa, el arte debería ser una actividad estética desinteresada, no remunerativa, ejercida por no profesionales, que demuestra el proceso del problema social (West 1979:4). En el contexto mundial, un viento de renovación sopla con el Mayo del 1968 en París, la oposición a la guerra de Vietnam. El movimiento “Cine Liberación” proviene del tándem Getino-Solanas hacia 1971. Los cineastas escriben y publican un manifiesto «Hacia un Tercer Cine», y también un libro titulado *Cine, cultura y descolonización*.

Barnard (1997) comenta la trayectoria de Getino y Solanas. El tándem deja las armas en 1973 cuando vuelve Perón y se vislumbra una nueva posibilidad de democratización, que al final no se logra. Getino colabora con la elaboración de una política de cine, actuando como director del Comité de Clasificación. Solanas deja la *agitprop*<sup>25</sup> al estilo soviético, para integrar la producción de un cine más comercial. Este último punto tiene que ser matizado, puesto que en la forma siempre novedosa y en el contenido de carácter político, el cine de Solanas se diferencia y se aparta del cine de divertimento de Hollywood. La película que sigue *La hora de los hornos* es *Los Hijos de Fierro*, (1972-1977) y es “una afirmación personal sobre los eventos políticos durante los años de la dictadura (1966-1972) y el éxito del movimiento de resistencia” (Barnard 1997:449).

El estado del cine argentino, después de 1969, se configura de la manera siguiente. Primero hay un retorno de los temas y géneros tradicionales hasta 1975. Sigue una caída histórica en cuanto a la popularidad y la producción nacional, durante el Proceso de 1976-1983, por la censura militar y el empobrecimiento de la población. En ese momento se distribuye un número muy elevado de películas extranjeras, sobre todo estadounidenses, “hasta un nivel aún superior a lo ‘normal’ en una situación de neocolonialismo cultural” (Barnard 1997:450). El cine latinoamericano no es distribuido, el cubano queda desconocido en Argentina. La producción argentina de

---

<sup>25</sup> La palabra proviene del ruso y se traduce por “agitación y propaganda”. Es la contracción del nombre del Departamento de Agitación y Propaganda instaurado por el Partido Soviético Comunista en los años 1920. Su objetivo es de controlar y promover el condicionamiento ideológico de las masas y reviste formas diversas (Tate). Está asociada a una forma de teatro cuyo objetivo es sensibilizar un público a una situación política o social. Apareció en Rusia después de la Revolución de 1917. Sus temáticas incluyen la crítica de la burguesía, promoción del marxismo, socialismo o comunismo (Larousse).

películas se orienta hacia los mercados más lucrativos de Europa del Oeste y de América del Norte. El contexto mundial de los años 1980 obliga a un cambio de discurso. Con el final de la guerra fría, el neoliberalismo se acerca y el discurso revolucionario de puro estilo marxista ya no es relevante. En cuanto a Solanas, recibe amenazas de muerte en 1974 cuando está trabajando sobre *Los hijos de Fierro*, y se exilia con su familia a Francia entre 1976 y 1983. En un proceso discontinuo de algunos años logra establecer una coproducción entre Argentina y Francia y puede finalmente, después de varios problemas, filmar *Tangos y Sur*.

### **La película *La hora de los hornos***

En el documental, la postura de los autores es claramente pro-peronista y revolucionaria. El título proviene de versos de José Martí, “Es la hora de los hornos, y no se ha de ver más que la luz”, retomados por el Che Guevara. Las luces aluden de manera metafórica al foco de la casa del *guajiro* cubano, y a la luz todavía tenue de la revolución (Maspero 2001:34). El documental presenta un formato original y complejo, reúne archivos, entrevistas, y fragmentos de otras películas como “*Tire dié*”. Presenta también documentos filmados en varias partes del país entre 1965 y 1968 por los autores. El subtítulo es “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”. El tono es denunciador e irónico, su ideología maniquea (King 2000:87), y presenta una versión revisionista de la historia (Mestman 2003:121). El documental se encuentra en la confluencia de las vanguardias políticas y artísticas, opuesto al cine de divertimento de Hollywood. Es un largo documental de cuatro horas y quince minutos, dividido en tres partes. La primera es un ensayo que informa mediante estadísticas y *agitprop* acerca de la situación de dependencia y

neocolonialismo en Argentina y América Latina. La segunda habla en favor del peronismo y de la resistencia y la tercera es un estudio del significado de la violencia. Emplea recursos cinematográficos novedosos y múltiples, donde se ve la experiencia de Solanas en publicidad, por acudir a slogans e imágenes impactantes y de doble sentido. Además, el montaje incluye periodos de silencio que invitan y provocan la reacción y la participación del espectador. Cita a Franz Fanón, “todo espectador es un cobarde o un traidor”. Se presenta alusiones, entre otros, a Aimé Césaire, Che Guevara, Scalabrini Ortiz, Martí, Perón y Castro. En resumen, el planteo ideológico denuncia la situación de dependencia de Argentina y América Latina. El neocolonialismo proviene de EE. UU. y Europa, es una prolongación del saqueo iniciado por los españoles en sus colonias de América. En la actualidad está mantenido por la oligarquía agro-ganadera, la alta burguesía industrial y las Fuerzas Armadas. La riqueza del país queda en manos de unos pocos privilegiados y poderosos. Provoca como consecuencia el subdesarrollo, la imposibilidad de crecimiento económico, y al pueblo se le resta cada vez más su humanidad. La única salida es la revolución. Subrayamos que este documental es una referencia dominante del cine de liberación latinoamericano<sup>26</sup>.

### **El manifiesto «Hacia un Tercer Cine»**

La experiencia que es filmar en la clandestinidad el documental *La hora de los hornos* y la elaboración de su contenido ideológico permiten la producción a posteriori de una teorización de un cine de revolución, un arma de cambio social mediante el arte

---

<sup>26</sup> King (2000) ofrece referencias que comentan la recepción e influencia del documental en América Latina. Hennebelle documenta la recepción, la difusión y la influencia del documental en Francia (2001:115-122).

que se llama *Tercer Cine*. El manifiesto consta de trece partes en las cuales se describe el Tercer Cine, en oposición al cine de Hollywood, y en las palabras de los autores, quiere ser una propuesta abierta de trabajo. El Tercer Cine aparece en reacción al contexto de imperialismo y neo-colonización cultural impuesto por EE.UU. o Europa. El contexto internacional ya presenta ejemplos de revolución por el arte. La clase burguesa es vista como puente de entrada de la cultura neocolonial, por estar supeditada a los valores culturales del exterior. La acción de las “Mass Communications” es responsable de la despolitización de la cultura, destruyendo la conciencia nacional. En este contexto, la cultura nacional debe ser revolucionaria, e implica un riesgo para el intelectual. La evolución tecnológica del cine permite su democratización. Se discute entonces la necesidad de un cine de guerrilla, móvil, subterráneo, que permitirá la construcción de un hombre nuevo, a la imagen del Che. El texto cita o hace referencia a Frantz Fanon, Mao Tse Tung, Torre Nilsson, Fernando Birri, y Marx.

El Tercer Cine es un cine de acción que se adapta a sus circunstancias políticas y sociales, un cine de acción que quiere cambiar el mundo mediante la práctica antes que la ideología. Es un cine imperfecto (en el sentido de García Espinosa) que deberá producir sus propios circuitos de producción y financiación, y que transforma el espectador en protagonista. Se quiere, por un lado, destruir la imagen ficticia y falsa impuesta por la visión burguesa y por otro, construir otra imagen, real, de la sociedad. El Tercer Cine reivindica su posición alternativa, se presenta como la tercera vía después del cine de Hollywood y más allá del cine de autor. En este aspecto presenta una motivación artística similar a la de Torres García, en querer construir un arte

propriadamente latinoamericano; los dos artistas se unen también en la voluntad política, aunque la práctica sea más obvia y específicamente política en Solanas.

Solanas se distancia y se opone tanto como puede del cine de Hollywood, que llama de manera irónica, el Primer Cine. Según Solanas, es un cine “perfecto” que construye y reproduce la imagen del mundo que quiere imponer el imperialismo de Occidente. Es un cine burgués, con todo lo peyorativo que la expresión supone, un arte “decorativo”. La mentalidad burguesa sólo puede concebir el hombre como un consumidor, pasivo, que padece la historia en lugar de construirla. De hecho, leer a Solanas escribiendo contra un arte y una mentalidad burguesa nos recuerda el pensamiento de los muralistas Siqueiros y Rivera. En contraste, el segundo cine, es decir el cine de autor, es demasiado personal y observador. No es suficiente porque carece de politización y así no puede cambiar las relaciones de fuerza. Es un cine que se pretende progresista pero que actúa desde los paradigmas del primer cine y se equivoca en querer competir. Es también un cine de imitación, según Glauber Rocha<sup>27</sup>, que absorbe la concepción burguesa de la existencia. Solanas y Getino separan a Birri del segundo cine porque él propone la primera alternativa en Argentina, la inauguración del documental testimonial, que es un intento de descolonización.

Solanas y Getino quieren reinventar el mundo. El mismo Solanas comenta que “la utopía de una mirada que quiere cambiar el mundo”. “*La rage de changer le monde*” dice René Prédal (2001). Los autores manifiestan un afán real de transformar

---

<sup>27</sup> Citado por Solanas y Getino, “Hacia un Tercer Cine”, p.7. Hablando del *Cinema Novo*, Glauber Rocha comenta: “con una idea en la mente y una cámara en la mano”, y así expresa su rechazo de las formas institucionalizadas del cine supeditado al capitalismo (Burton 1978b: 52).

un mundo que explota al hombre latinoamericano. Esta transformación necesita informar el pueblo, educarlo en una movilización revolucionaria, y denunciar a los corruptores. Es el programa de *La Hora de los Hornos*. En su manifiesto «Hacia un Tercer Cine», apelan más a los cineastas e intelectuales, proponen acudir al cine, porque es lo que conocen.

Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antiimperialista demandaba también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas. (2)

Y también,

Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o “la liberación del hombre”, sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos y que aquel alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego. (4)

Solanas y Getino son conscientes de una situación histórica nueva, que requiere un hombre nuevo, como en el caso de Torres García. En contraste, el hombre nuevo de Solanas es un luchador anti-imperialista, concreto por su acción política, y para Torres García, es el hombre cósmico, universal. Otro aspecto que resalta es que la construcción de este hombre nuevo pasa por la “destrucción” del hombre colonizado actual (viejo y alienado). Ello pasa por la liquidación de la falsa imagen del mundo, de la visión burguesa de la realidad. Por extensión, el proyecto de Solanas interpela todas las actividades humanas e invita a una nueva cultura anclada en la revolución donde todas las ciencias servirán a la meta de ganar la lucha antiimperialista, y acabar con la neo- colonización cultural. Lo que quiere Solanas es cambiar el Sur.



En el campo intelectual, la producción de Solanas se inscribe en los discursos del pos-colonialismo. Su discurso anticipa o se apoya en nociones de dependencia y subdesarrollo (Antonio Candido, *Literatura y subdesarrollo*, 1969)<sup>28</sup>. El concepto de movilidad del centro de Mignolo nos permite explicar el descentramiento cultural realizado por Solanas. Es obvio que Solanas y Getino quieren descolocar el centro imperialista del Norte y recolocar en su justo lugar la imagen y la historia real de América Latina. El concepto de movilidad también nos permite ahondar en el significado del Sur para Solanas. Mignolo nos dice que la representación del territorio es un acto de afirmación política de poder, y que es posible desplazar el centro geográfico hacia el centro de poder. Es lo que hace Solanas cuando se reclama del Sur para oponerlo al Norte hegemónico e imperialista de EE.UU. y Europa. Mediante sus películas y su manifiesto, Solanas recoloca el Sur como centro de expresión artística original en oposición al cine pequeño-burgués (el segundo cine) y al cine de Hollywood (el primer cine). Su Tercer Cine busca la liberación de toda América Latina. En su perspectiva política, Solanas se reclama del nacionalismo peronista. Para él, el proyecto de utopía social del peronismo es un modelo de inspiración para lograr desplazar y echar abajo el neocolonialismo impuesto por el imperio del Norte y mantenido en América Latina por la élite y las oligarquías militares e industriales, supeditadas a los intereses extranjeros. Su díptico si bien trata de exilio y dictadura, es también una denuncia del imperialismo. Se llega a entender que para Solanas, las

---

<sup>28</sup> Otras nociones son la hegemonía (Antonio Gramsci, *Hegemonía cultural*), los imperialismos culturales (Said, *Orientalism*, 1978; *Culture and Imperialism*, 1993), y la colonialidad del poder (Aníbal Quijano, Walter Mignolo).

dictaduras son un resultado extremo pero directo del imperialismo y del neocolonialismo.

A modo de resumen, citamos una frase de la última parte del manifiesto, “al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre” (Getino y Solanas 1969:25).

### **Los exilios en el díptico**

El díptico cuenta los exilios, internos y externos, de sus protagonistas, exilios que en su mayoría son productos de las censuras de palabra y cuerpo impuestas por la dictadura y los imperialismos. Mostrar estos exilios es una manera de denunciar y también de proponer un camino de salida. El tango es la respuesta de los exiliados a la dictadura; expresa su dolor, pero también una esperanza. En *Sur*, el exilio de Floreal Echegoyen es interno, fuera de su familia, pero adentro de su país. Su exilio es también político. El exilio de su amigo francés Roberto es externo y voluntario, vivido afuera de su país de origen, en busca de aventuras exóticas, y termina en tierra de amigos. Su exilio no es político, pero él se encuentra cómodo en su lugar por estar rodeado por los exiliados internos que son sus amigos argentinos. De allí la fuerza de su amistad. *Tangos* narra las desventuras de los exiliados (exteriores), unos argentinos y otros uruguayos, en París; narra “su vida de perros”, como se dice en la película. Se nos cuenta además el exilio interior de Pierre, el hombre de teatro francés, exiliado interior por ser incomprendido y no pertenecer a su propio lugar nativo. Hablar de exilio es hablar de espacios y aquí, el espacio del cual uno se encuentra apartado, aislado físicamente pero íntimamente ligado es, en buena parte, el sur: el sur visto

como toda Argentina, toda América Latina; el sur visto como un barrio de Buenos Aires, o la pampa o la región del Río de la Plata. Y ser exiliado es estar forzado a vivir de otra manera, en otro lugar; es tener que volverse otro. Así Floreal, privado de su mujer, aprenderá a crecer, es decir, a perdonar a su mujer su infidelidad y a confiar en ella. Juan Dos aprenderá a vivir sin la colaboración de su hermano Juan Uno, y a aceptar la ida de su esposa y de su hija, ya consumado el divorcio. Los exiliados argentinos en París aprenderán la solidaridad. Entenderán que no se puede volver realmente, porque el lugar de donde se parte, cambia, y uno también cambia. De allí la nostalgia por la lejana tierra natal, a la vez añorada y temida. Es también lo que aprende Floreal, en su larga caminata en la noche de la vida pasada y que ha pasado sin él, los amigos muertos, desaparecidos, su mujer que ha cambiado. Así vive él la noche que es la más deseada y la más temida. ¿Qué habrá sido de todo y todos, mientras no estaba, y que habrá sido de él durante su ausencia? ¿Lo reconocerán todavía? Todos estos exilios son también los exilios del propio Solanas. Se evidencia aquí la estrecha vinculación entre espacio e identidad.

La dictadura provoca exilios internos y externos, personales y colectivos. Las censuras de palabra y cuerpo alteran la identidad y cambian el significado de los espacios. El Sur, antes un espacio de persecución, pasa a ser un lugar de concretización de una utopía social. En el trauma y la crisis que es el exilio, hay posibilidad de crecimiento. Así, el Sur es también el nombre del café donde se encuentran los viejos peronistas (*Sur*) para elaborar y discutir su proyecto de desarrollo industrial en la pampa, el ProNaSur. En la película *Sur*, María viaja a la Pampa para rehacer su vida, huir de la dictadura y la censura. El Sur para ella es un

lugar de posible emancipación. También lo es para el chofer de camión, El Torro, del Chaco, que eligió las rutas del Sur y la esperanza para poder sobrevivir. Por otra parte, durante el Proceso, la pampa fue también un lugar de detención de los ciudadanos arrestados por los militares. En *Tangos*, el Sur es la patria perdida y recordada de los inmigrantes argentinos en París. En fin, en el díptico, el Sur es a la vez toda Argentina, y toda América Latina, sometida a la censura. Guy Hennebelle mira *Sur* y ve una multiplicidad de significados, “una caminata a través de la vida, de la muerte, el deseo, el miedo, el rencor y el amor” (2001:11). Como se dijo en la introducción, el cine es una heterotopía con su intersección de espacios opuestos y también interrelacionados (6). Por extensión, el Sur de Solanas funciona como una heterotopía puesto que remite a espacios distintos, que se contradicen. En el Sur se reúnen y se oponen opresión e liberación. En el contexto de la obra cinematográfica de Solanas, la utopía que se quiere concretizar es la de un mundo más justo, una utopía social, “un mundo donde uno es respetado” como se canta en la película *Tangos*. En resumen, el Sur de Solanas es un espacio heterotópico, que remite a una parte o a toda América Latina y que, si bien denuncia las censuras del imperialismo y de las dictaduras, en contraparte propone un lugar de concretización de una utopía social. El Sur de Solanas es un espacio de renovación de América Latina.

### **Cuestión del pasado en el díptico**

El tema del pasado es importante en el díptico y está relacionado con las cuestiones de censura y exilio, y con la cultura y la identidad. El pasado está representado por los fantasmas, y entre los más famosos están Carlos Gardel, Enrique Santos Discépolo y San Martín. También se ilustra por retornos en el pasado, sobre

todo en *Sur*, que presenta un vaivén entre presente, pasado y futuro. El pasado está también vinculado al significado del Sur para Solanas. Así, muchos de los espacios Sur se encuentran en el pasado.

En *Sur*, el sur es el barrio de Floreal, un barrio que para él existe principalmente en el pasado. Como se ha visto antes, Sur es también el nombre del antiguo café, y el nombre del ProNaSur, el proyecto de los años 1970. El pasado está presente también mediante el fantasma del amigo de Floreal, El Negro, ahora denominado El Muerto, que ha vuelto de la muerte para divertirse y sobre todo para contarle a su amigo lo que ha pasado durante su ausencia. El Muerto permite el traslado físico y temporal. De hecho, la mayoría de la gente que cruce el camino de Floreal son fantasmas, gente de su pasado. La vuelta interrumpida de Floreal es como una anticipación fantástica del encuentro por venir con sus próximos. Este encuentro nos hace pensar en el cuento “El Sur”, donde Dahlmann se encuentra, en su sueño, con su antepasado gaucho. De hecho, el díptico de Solanas y el cuento de Borges hablan del Sur como de un viaje al pasado. Para ambos autores, El Sur se ve no sólo como espacio sino como un traslado en el tiempo.

En *Tangos*, el Sur es la patria de San Martín, el que liberó a países de América del Sur, pero que tuvo que exiliarse en Francia durante los últimos veinticinco años de su vida. El personaje representa el fracaso del antiguo sueño de la unión del subcontinente. El Sur es la patria añorada y soñada por los exiliados argentinos y uruguayos, a la cual se quiere y se teme volver para descubrir que todo ha cambiado. Los fantasmas famosos son las dos imágenes míticas del tango rioplatense, Discépolo y Carlos Gardel. La aparición de estos personajes históricos en *Tangos* (viejos,

actualizados, un poco desengañados y cansados), es un desafío para un cineasta, un riesgo de caer en la caricatura o el ridículo, y así lo comenta Solanas (Battista, Porta Fouz, Salas 2001:134). Aquí el encuentro conlleva una fuerza simbólica, metafórica<sup>29</sup>. Representa el exilio, los sueños del pasado que no siempre se concretan, pero que ofrecen la belleza del ideal, una inspiración. Y nos recuerda a Gardel, nacido en Toulouse, Francia, criado en Buenos Aires, su representante máximo en Nueva York o París, pero exiliado de su barrio. Representar en una misma escena a Gardel y San Martín, es hacer dialogar la tradición, lo propiamente argentino. El ideal político de San Martín se une al ideal artístico del tango, pero los dos se vinculan al drama del exilio, como si el ideal del pasado no se pudiera lograr en América Latina. A lo mejor será una manera de presentar algunas épocas del pasado cultural de Argentina a través de sus figuras míticas, que reflexionan sobre su producción pasada. Una manera para Solanas de recordar a los argentinos que a pesar de la decadencia provocada por los militares, en el pasado fueron grandes. Otra vez se evidencian dos caras del Sur, la del fracaso y la de la esperanza. Al salir de la dictadura, el pueblo argentino no sabe lo que le espera, y da una mirada retrospectiva para darse cuenta de lo ocurrido.

### **El tango, otro protagonista**

¿Cuál será el rol del tango, música y baile, en el díptico? Proponemos que es otro protagonista y que tiene un rol político. El tango, como se verá a continuación, permite desplazar la cultura cinematográfica de Hollywood, acabar con la neocolonización cultural, y ofrecer un lugar de esperanza contra la dictadura.

---

<sup>29</sup> Solanas explica la escena como un encuentro entre dos exilios además de un diálogo entre Argentina y Francia. (Battista, Porta Fouz, Salas 2001:134). Recordemos que la producción de su díptico es también el resultado de una colaboración entre los dos países.

En *Tangos*, según Mahieu (1999:86), las canciones son del propio Solanas, y el tango aparece en la tanguedia. En la tanguedia se unen lo propiamente argentino, el tango, con lo universal de la tragedia, y la tragedia nacional que es la dictadura y la censura. Se refiere también al teatro donde se ensaya la tanguedia. Todo esto se combina con humor, con ironía y propone una forma artística que supera el cine frívolo de Hollywood. Se encuentra un ejemplo de ironía en el retrato de Miseria que trafica los teléfonos públicos, en el retrato de los exiliados, desadaptados, en el líder sindical tartamudo, en la abuela que pierde sus dólares en el inodoro. El tango une los otros protagonistas, o pone Juan Dos a su amigo francés Pierre, que se vuelve loco por no poder encontrar un final, une Juan Dos con María, los exiliados con sus amigos franceses.

Aquí, Solanas hace un “cine fusión” que combina el cine musical, que tiene raíces en Hollywood, con el cine más documental, inspirado en Birri, para reflejar su experiencia personal y su opinión política. John King observa que Solanas adopta de Hollywood el principio del placer (Freud) (2000:85). Deja lo radical, y lo estrictamente pedagógico y apela a lo emocional para atraer al público, para provocar nuevos sueños, nuevos deseos<sup>30</sup>. Solanas hace un cine fusión como Piazzolla hace un tango fusión, un tango nuevo que en un inicio y durante mucho tiempo fue rechazado, incomprendido en Argentina. Los dos adoptan elementos de una cultura para expresar lo realmente argentino. Solanas nos recuerda que el tango nació en los burdeles del

---

<sup>30</sup> Acerca del “abandono” del estilo documental, Solanas se refiere al cambio de contexto que ocurrió en el país, menciona la Primavera de 1983-84, cuando algunos militares son enjuiciados. Explica que la clandestinidad no existía más, y podía dedicarse al cine con el que siempre había soñado, un cine muy elaborado (Battista, Porta Fouz, Salas 2001: 126). Mahieu observa el cambio de estilo como una evolución, por pasar de la austeridad documental a la ficción poética (1999: 85).

puerto de Buenos Aires, y fue adoptado por la élite de París antes de ser aceptado por la burguesía porteña. Y los dos artistas lograron primero su éxito en Europa<sup>31</sup>. Así, a través de una obra de fusión, parecen buscar reconocimiento y elevación para su cultura. Es cierto que el contexto nacional no se prestaba a mucha apertura cultural. El Sur es representado por el tango, pero no de manera unívoca, sino en relación con los géneros universales e inmemoriales de la tragedia y la comedia. Solanas procede así a una magnificación del Sur, inscribiéndolo en el patrimonio occidental. Otros dirán que es buscar reconocimiento por parte del enemigo imperialista. Lo cierto es que logró dar a conocer lo íntimamente argentino, como Borges.

El tango es un elemento inevitable y perdurable de la cultura argentina. Según Discépolo, el famoso escritor de letras de tangos del final de los años 20, “el tango es un sentimiento triste que se baila”. El escritor Ernesto Sábato lo vincula a la inmigración y la vida de los obreros en el puerto de Buenos Aires. Destacan algunos elementos como la nostalgia del inmigrante, y la hibridación cultural que permite la aparición del tango. Según Sábato, el tango es la expresión de un resentimiento erótico y un descontento, ve el baile del tango como una danza introvertida e introspectiva, que habla de un mal metafísico del argentino. Finalmente, propone que las letras del tango comparten los temas del tiempo que pasa inexorablemente, de la frustración de los sueños y de la muerte. El propio Borges, que estudiamos en el capítulo precedente,

---

<sup>31</sup> Solanas y Getino finalizan la película *La Hora de los Hornos* en Italia, con los hermanos Taviani. La primera proyección pública ocurre en Italia en el Festival de Pesaro donde es premiada. El díptico logra cierto éxito en Argentina (1 100 000 entradas y exclusividad de 21 semanas en un cine de Buenos Aires, para *Tangos*, lo que Solanas califica de su consagración argentina, después de los premios en Europa) pero sólo fue premiado afuera. *Tangos* fue premiada en los Festivales de Venecia y Biarritz (Premio especial del jurado) y *Sur* en Cannes (Prédeal 2001:27).



ha escrito un ensayo acerca del tango<sup>32</sup>. Afirma que nació en los lupanares, y no en las orillas. Lo vincula no sólo con el sexo sino con lo pendenciero. Interpreta su misión así: “dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor” (Borges 1996:162). Esta visión contrasta con la de Sábato: el tango permite evitar la frustración, no es su expresión, sino una fuerza viva y positiva. En cuanto a la función del tango en Solanas, se verá a continuación que actúa como un protagonista en la denuncia de las desapariciones durante el régimen de Videla, contra la desaparición de la cultura popular nacional. En este sentido, Borges y Solanas podrían estar de acuerdo en cuanto a la función del tango.

Mostrar el tango en su díptico es una denuncia de Solanas por la prohibición que sufre el tango por parte de la Junta militar<sup>33</sup>. Barnard afirma que la Junta poseía un programa completo de reforma que tenía su vertiente cultural y sostiene que querían acabar con la cultura popular nacional, muy arraigada en el peronismo (445).

En *Sur*, los arreglos y la música son de los bandoneonistas Astor Piazzolla y Néstor Marconi. Los tangos aquí están estrechamente vinculados a los temas del exilio. Se ejecutan “Vuelvo al Sur”; “Tristeza, separación”; “Regreso al amor”; “Los Sueños”, y “Nocturno a mi barrio”, de Aníbal Troilo, que dice así, “Alguien dijo una vez que me fui de mi barrio, ¿pero cuándo?, si siempre estoy llegando”. Prédal define la música, los tangos de *Sur*, como “vecteur du propos” (Prédal 2001: 181). Proponemos dar un paso más y mostrar que la música puede ser vista como un

---

<sup>32</sup> “La historia del tango” fue añadido al final de la segunda edición de “Evaristo Carriego”.

<sup>33</sup> « (...) En juin 1976, la Junte Militaire interdit la diffusion à la radio des tangos les plus connus pour offense au bon goût » Solanas (Prédal 2001:168).

personaje, como otro protagonista. De hecho la música y el canto son puestos en escena mediante la orquesta de tango que toca la banda sonora, frente al Café Sur. Y su cantante, Goyeneche, *el Polaco*, es un protagonista, el padre de Rosi, la novia de Floreal. Es decir que la música del bandoneón y las letras tienen significado por sí mismos.

Goyeneche canta “Vuelvo al Sur”, justo al inicio de la película. Aquí, es Floreal quien reflexiona sobre su noche de vuelta interrumpida hasta su novia.

Vuelvo al Sur, como se vuelve siempre al amor  
 Vuelvo a vos, con mi deseo, con mi temor  
 Llevo el Sur, como un destino del corazón  
 Soy del Sur, como los aires del bandoneón.

Sueño el Sur, inmensa luna, cielo al revés  
 Busco el Sur, el tiempo abierto y su después  
 Quiero el Sur, su buena gente, su dignidad  
 Siento el Sur, como tu cuerpo en la intimidad  
 Te quiero Sur.

Cuando Goyeneche canta así, es Floreal, y más, es el propio Solanas el que declara su amor a Argentina y a América Latina, el Sur que él quiere de manera visceral, como a una mujer. El Sur que es su patria cultural que quiere defender de la censura, de la dictadura, del neocolonialismo cultural. El Sur es también un sueño, la nación imaginada que el cineasta busca redescubrir y reconstruir. El tango permite así una esperanza. El Sur que es un lugar de cultura, la del tango, y un espacio físico, inmenso, donde el tiempo está abierto, donde hay que visitar el tiempo pasado para vislumbrar su después. Y el cielo del Sur está al revés para quien lo contempla desde París, donde se encuentra el exiliado. El Sur despierta la esperanza de la liberación. Pero es también el padre de Rosi quien canta, un anciano que fundó la Mesa de los

Sueños, donde él y sus antiguos amigos peronistas sueñan con el ProNaSur. El anciano canta su amor a su patria, el Sur, maltratada por los militares.

El deseo es un tema en *Sur*, el deseo por una mujer, puesto en paralelo con el deseo de una patria liberada. Un deseo de sus ciudadanos que deberían reconocer los dirigentes políticos, pero que ni siquiera conocen la palabra. Unos dirigentes entre los cuales se reconoce, burlón, el propio Solanas. Ya de entrada se anuncia desde el inicio que lo que se contará es una historia de amor. Solanas comenta que *Sur* es como una “metáfora de un pueblo emergiendo con mucha esperanza y mucho miedo en el futuro” (Prédal 2001:179). Otro tema remite a lo político, es la “Milonga del tartamudo”. Habla el padre de Floreal, director sindical, tartamudo, pobre pero derecho, digno, que no quiere venderse al poder de los militares. Un resistente, como tantos otros ciudadanos, como Floreal, quien arriesga su vida al declarar un paro en el frigorífico en protesta de la desaparición de su colega. Por otra parte, ya al inicio de la película *Sur*, la voz en “off” nos dice que se tratará de una historia de amor. Es así que se enlazan lo político y el amor en el Sur, en un tango que pone en tensión dos fuerzas a la vez opuestas y complementarias para Solanas. En un sentido similar, Prédal (2001:180) asimila la construcción de *Sur* a un tango, por su ir y venir, adelante, atrás, al presente y al pasado.

El tango “Sur”, de Homero Manzi y Aníbal Troilo va así,

San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo  
 Pompeya y más allá la inundación  
 Tu melena de novia en el recuerdo  
 Y tu nombre flotando en el adiós...  
 La esquina del herrero, barro y pampa  
 Tu casa, tu vereda y el zanjón  
 Y un perfume de yuyos y de alfalfa

Que me llena de nuevo el corazón.

Sur... paredón y después...

Sur... una luz de almacén...

Ya nunca me verás como me vieras  
Recostado en la vidriera esperándote.

Ya nunca alumbrará con las estrellas

Nuestra marcha sin querellas  
por las noches de Pompeya.

Las calles y las lunas suburbanas

Y mi amor en tu ventana

Todo ha muerto, ya lo sé...

La ausencia, la melancolía, el amor perdido, los barrios de Buenos Aires. Esta imagen del Sur hace pensar en los arrabales del Sur de Borges, en la periferia de la ciudad, las orillas. Todo perdido, del pasado, el Sur poetizado en un tango<sup>34</sup>.

### **Polítizar el Sur**

Seguiremos nuestra argumentación acerca del carácter político del díptico. Veremos cómo la estética está puesta al servicio del argumento político. Después haremos un análisis de los aspectos estéticos. Primero, lo político se observa en la denuncia del régimen de censura de la persona y de la cultura, en *Sur* sobre todo, ejercida por la Junta militar. La denuncia viene por escenas dramáticas, trágicas y cómicas. Mencionamos las escenas de la búsqueda de Floreal por parte de una Rosi traumatizada, la representación de la inquietud de todos por su desaparición, el silencio y el desprecio de las autoridades. Se nos presenta en paralelo una escena de

---

<sup>34</sup> Es conocido el hecho de que también Borges escribió tangos. Un libro recoge algunos de estos: *Para las seis cuerdas*. Buenos Aires: Emecé, 1965 (<http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/obras/1965b.htm>). Además, es interesante advertir que Borges y Piazzolla colaboraron en la producción de un disco de tangos y milongas, *El Tango*, en 1965, con letras escritas por Borges y puestas en música por Piazzolla. El disco fue reeditado en 1996, con nueva orquestación, y lleva por título: *Borges & Piazzolla, Tangos & Milongas* ([http://www.themodernword.com/borges/borges\\_borges%26piazzolla.html](http://www.themodernword.com/borges/borges_borges%26piazzolla.html)).

simulacro de ejecución a muerte de prisioneros políticos, una broma morbosa por parte de los militares, seguida por otra de ejecución, verdadera. No se ve sangre, pero impacta la secuencia por resaltar la crueldad de los militares y el destino trágico de los prisioneros. Otra escena trágica es el asesinato del Negro que él mismo interpreta para dar a conocer a Floreal los métodos del gobierno. Junto a la desaparición tiene lugar el saqueo de su casa. Esta secuencia como otras reproduce la realidad vivida por el pueblo durante el Proceso<sup>35</sup>.

El humor también sirve para denunciar los excesos del Proceso. Por ejemplo, la máquina extraña, el tanque olvidado en la calle por los militares, que produce ruidos raros y voces. La gente se acostumbra a esta máquina de guerra, que invita de una voz amigable a denunciar a su vecino. La misma máquina declara que “los argentinos somos derechos y humanos”, una frase real de un dirigente militar frente a las acusaciones de violaciones de derechos humanos emitidas por la comunidad internacional contra la Junta. La máquina del aparato militar como símbolo de la opresión militar, al cual el pueblo se acostumbró. ¿Será una denuncia velada de la inactividad, la inercia del pueblo durante la dictadura?<sup>36</sup> Otro uso de ironía se encuentra en la obsesión compulsiva de limpieza social y cultural de la organización

---

<sup>35</sup> La película no muestra de manera directa toda la violencia de la dictadura, de las torturas. Permitiéndolo la distancia temporal, una película posterior, *Garaje Olímpico* (Marco Bechis, 1999) la representa. Da a conocer que los lugares de torturas se encontraban en todos los barrios, en los lugares más comunes, y la tortura ejercida por la gente “normal”.

<sup>36</sup> Una película argentina posterior al díptico (*Un muro de silencio*, de Lita Stantic, 1993) pregunta si la gente sabía lo que estaba ocurriendo, y contesta, que sí, todos sabían (King 2000:264). La distancia histórica permitió este cuestionamiento. La gente usaba una frase para explicar la desaparición de las personas durante este régimen de terror: se decía “por algo será”. Al respecto, Solanas habla más de la resistencia del pueblo en las entrevistas que ha dado.

militar, que se fumiga a sí mismo, y declara como subversivos a *El Principito* de Antoine de St-Exupéry, a Rodolfo Walsh (*Operación Masacre*), a Foucault, y en una auto-referencia irónica, se incluye en la lista el proyecto ProNaSur.

Segundo, Solanas adopta una forma cinematográfica que no es una copia del formato de Hollywood. El cineasta utiliza varios símbolos que le son propios para marcar su cine. En *Sur*, son los papeles, el humo y las sombras. Los papeles representan la reflexión, la palabra censurada. Solanas lo comenta así y además dice que una ciudad latinoamericana sin papeles y sin graffiti es una ciudad bajo opresión (Battista, Porta Fouz, Salas 2001:130). Los papeles también están presentes en *Tangos* y representan las numerosas cartas que escriben y reciben los exiliados. Los papeles pueden también representar los cuerpos desaparecidos, la palabra, la idea y el cuerpo censurados. El humo y la sombra dan un carácter onírico a la imagen, a la película, y simulan los claroscuros de la noche en la ciudad. Otro símbolo en *Tangos* son los maniqués, cuerpos silenciados, anónimos, que evocan los desaparecidos. La estructura misma de la película *Sur* es novedosa. El argumento (la vuelta de un prisionero político a su mujer, y su caminata interrumpida) cabe en una sola noche. Pero Floreal mediante la aparición del Muerto, su amigo El Negro, va a pasar por episodios de la dictadura recién terminada. El desarrollo temporal de *Sur* se produce por un ir y venir del presente al pasado, entre realidad e imaginación, a lo largo de una larga noche de vuelta al hogar. En cuanto a *Tangos*, la estructura se compone de varios capítulos, y Solanas la describe como una secuencia de cuentos sobre el exilio, cada uno con un formato y un estilo distinto (Battista, Porta Fouz, Salas 2001:134).

Todavía en cuanto a la forma cinematográfica innovadora, se puede mencionar la teatralización del cine en *Sur*<sup>37</sup>. Por ejemplo Solanas decide representar un barrio de Buenos Aires mediante la teatralización de una esquina donde se encuentra el café que lleva el nombre de la película. El café Sur sirve también como escenario donde se reúne la Mesa de los Sueños y donde el padre de Rosi canta sus tangos. La mesa de los Sueños es también un escenario donde por mucho tiempo se reunieron los antiguos amigos peronistas pero que, poco a poco, dejaron de venir. Para dar más credibilidad a su Café Sur, que existió en Barracas o Mataderos, reviste la esquina con sombras y con afiches y banderolas que festejan la democracia, y hace aparecer una manifestación y un niño que baila. Para permitir la superposición de los tiempos, Solanas representa su cine un poco como el teatro. El recorrido de Floreal por la calles de su barrio de Buenos Aires se ve también como la visita de una sucesión de escenarios, por ejemplo el de su casa, el de la casa de sus padres, el puerto, etc. Además, se ha mencionado más arriba la teatralización del tango en la tanguedia *Tangos*, donde también se representa el teatro dentro del teatro en las escenas de ensayo de la tanguedia. Todavía en el nivel representativo, las coreografías presentes en *Tangos* están inspiradas en las tendencias modernas europeas de la época. Otra innovación con respecto a la forma es el uso del tango, que es protagonista, como se ha visto en la sección anterior. *Sur* es más que una historia de amor, por supuesto. Solanas dedica su película a Glauber Rocha, que reconoce como un compañero del Tercer Cine. Es decir que al presentar *Sur* a su público, Solanas nos recuerda y se

---

<sup>37</sup> Solanas revela su gran interés por el teatro y comenta brevemente su inclusión en *Tangos* para conformar la tanguedia (Battista, Porta Fouz, Salas 2001:132).

acuerda de su Tercer Cine. Y su historia de amor, es de amor en una pareja, de amistad entre exiliados (Roberto y Floreal), pero también, como hemos visto, de amor por la nación imaginada, y la nación real. *Sur y Tangos* es un cine que reivindica el espacio multi-semántico Sur para denunciar una dictadura, para hacer política activa, presentando valores del peronismo en contra del régimen de censuras de la dictadura de los militares.

### **Conclusión del capítulo**

Solanas es uno de los iniciadores de un cine revolucionario, coautor de uno de los manifiestos de más influencia (Hennebelle 2001: 117). Solanas ha aprendido durante su exilio, y sabe que su discurso tiene que cambiar de forma. Considerando el contexto, las amenazas de muerte que recibió y la censura imperante, su díptico es un acto fiel al espíritu de su manifiesto. Hasta se atreve a adoptar unas formas del Primer Cine, el musical, pero poniéndole al servicio de una postura política, en un contexto de inundación del mercado argentino por películas de segundo orden de Hollywood. Su propósito sigue en la línea de una reforma social, pero opta por apelar al corazón, y así produce un díptico poético-político. Mediante su obra, Solanas desplaza la perspectiva euro-centrada acerca del Sur, que se entendía en términos de civilización y barbarie, para que se entendiera en términos de dominador-dominado<sup>38</sup>.

Algunos podrán ver un abuso de color local en el uso del tango y de la simbólica del Sur en el díptico. Pero como hemos visto, el tango aparece no sólo como un protagonista, sino como una herramienta para descolocar el centro, un centro

---

<sup>38</sup> Solanas declara en entrevista: «Pour toute la gauche européenne, le péronisme était fasciste » (Battista, Porta Fouz, Salas 2001 : 129).



opresor, y por extensión, para descolonizar la cultura argentina. Hacer un cine que es voluntariamente opuesto a Hollywood, un cine que es también un acto político y una denuncia política, ello es la manera para Solanas de descolonizar la cultura y luchar contra los imperialismos de todos tipos. Politizar y poetizar el Sur permite a Solanas reaccionar a las crisis recurrentes que sufre Argentina, y América Latina y proponer catarsis y esperanza. Ahí donde están la opresión y la crisis, también se puede encontrar la utopía, la esperanza. Gracias al cine de Solanas, esta utopía tiene un lugar, muy rico, que es el Sur.

### **Conclusiones: Puesto que se requiere un final**

A lo largo del trabajo, se ha estudiado el corpus para conceptualizar el Sur mediante el uso de los conceptos de movilidad del centro (Mignolo) y de heterotopías (Foucault). El resultado permite concluir que la simbólica del Sur es una construcción pluri-semántica, sostenida por un lado por una ideología política y, por otro lado, por una estética y una ética artística.

### **El Sur de Solanas, Borges, y Torres García**

Para concluir, intentaremos hacer dialogar a Torres García, Borges y Solanas. Presentaremos los puntos de encuentro o desencuentro entre los tres artistas-autores en torno de la simbólica del Sur. Al representar e interpretar el Sur, los tres artistas-autores quieren, cada uno a su manera, descolocar un centro cultural que es local, es decir nacional e interno, y también continental y externo. De hecho, los tres reconocen la fuerte influencia cultural proveniente de Europa (Torres García y Borges) o EE.UU (Solanas). Torres García quiere prescindir del Viejo Continente, de sus magísteres y academismos y se inquieta por constatar que el arte en Montevideo se reduce a una copia de las corrientes artísticas de Europa. Borges rechaza un centro cultural nacionalista, una idea importada de Europa, y así combate la idea de una cultura y una identidad localizadas. Solanas lucha contra las censuras del imperialismo proveniente de Europa y EE.UU., mantenido por las oligarquías nacionales y que engendra la dictadura en Argentina. Para los tres autores estudiados, el centro que hay que descolocar es interno pero tiene raíces afuera, al exterior, en Occidente. No quiere decir que se echa la culpa de los males al exterior, sino que se reconoce una problemática en torno a la identidad cultural regional, y que esta identidad tiene un

carácter relacional. El Sur que cada uno representa y propone se asocia a este esfuerzo de dar a América Latina su voz propia, frente al resto del mundo, mediante el arte o la literatura o el cine. Dentro de los tres, Solanas, por su postura claramente política, es el que combate de manera más obvia la hegemonía cultural. Entonces, el Sur de Torres García reivindica un nuevo arte latinoamericano, el Sur de Borges polemiza sobre la identidad y el Sur de Solanas contesta las censuras y reinventa el mundo.

El Sur de los autores de nuestro corpus está vinculado a la tradición. El punto se entiende bien puesto que es una simbólica identitaria y cualquier identidad difícilmente puede prescindir del pasado, de su origen y de su base. Lo interesante y poderoso del arte en general es que puede visitar el pasado y reinventarlo de manera constructiva. Para Torres García la simbólica del Sur representa lo fundacional precolombino, mientras que Borges reinventa la tradición asociada al Sur gauchesco. Por su parte, Solanas tiene parentesco intelectual con Torres García por acudir a un símbolo cultural tradicional, que en su caso es el tango para Argentina. Y de cierta manera se aparenta a Borges por la transformación de la tradición, atribuyendo una función política al tango, y al cine. Para Solanas, la tradición se recuerda y se adapta, y así sirve de inspiración para superar la crisis. Puesto que para todo el mundo, el tango habla directamente de la región del Río de la Plata, Solanas lo utiliza para dar a conocer al mundo algo íntimamente argentino, el Proceso, la dictadura de 1976-1983. Es así que Solanas, mediante la politización de su arte, y del tango, logra evitar el abuso de color local, como también lo quieren evitar Torres García y Borges. Una identidad se define por una práctica cultural, no por una cultura localizada.

Se pudo advertir también que en el caso argentino, el Sur está relacionado con la violencia, y de manera sorprendente, esta violencia remite a valores o significados distintos, o por lo menos el tratamiento que recibe varía según el autor. Para Borges, la violencia remite a la naturaleza viril del hombre, al honor, no solamente a lo pendenciero. No obstante, se observa que para el escritor, la violencia se encuentra tanto en la barbarie como en la civilización. La violencia cobra para él un valor ambiguo, pero también la violencia es inevitable. Al recordar sus antepasados heroicos, al escribir “El Sur”, nos recuerda que el pasado de la nación es un pasado de guerras, de violencias en el nombre de la civilización y la modernidad. Como decíamos en el capítulo dos, el Sur es también un espacio donde se produce la revancha del polo naturaleza sobre el polo social, del gaucho sobre Roca. Por contraste, el Sur de Solanas es víctima de una violencia que es política, social, cultural y corporal, y hay que combatirla, a cualquier precio. Mientras el Sur de Borges polemiza y presenta tensiones entre los significados de la violencia, el Sur de Solanas es un campo de batalla. La actitud distinta para ambos tiene que ver con sus personalidades y sus contextos socio-políticos respectivos. A Borges lo vemos más universalista, filosófico, no tan interesado en la política activa. Es elitista, y lo popular de las orillas le sirve para su creación literaria. Escribe para polemizar y para descubrir e inventar otros mundos, no tanto para reivindicar. Borges se sentía vivir durante el peronismo en una especie de periodo neofascista, y reaccionó. Solanas vivió dictaduras violentas y las combatió como un luchador antiimperialista, queriendo descolonizar la cultura latinoamericana. Los dos tenían metas distintas. En cuanto a la cuestión de la violencia para Torres García, por contraste, es una violencia artística,

por la inversión semántica de sus mapas y la vuelta hacia atrás que propone su Universalismo Constructivo, en pleno periodo modernista.

Hagamos un pequeño comentario en torno de la cuestión de la unión de América Latina. Vimos que Torres García no quiere un panamericanismo político, sino que promueve una unión cultural y el advenimiento de un nuevo hombre, un hombre cósmico, quien rescatará toda la esencia humana mediante el Universalismo Constructivo, y ello tiene que ocurrir en el Sur. La idea de unión cultural es más implícita en Borges. Incentiva a los escritores argentinos a ser escritor antes que argentinos. Y sobre todos, adelanta, a través de un “nosotros” inclusivo que se refiere a los latinoamericanos, a abrirse a todo el patrimonio cultural universal. Solanas, mediante su cine poético y político, habla para todos los latinoamericanos, presenta las memorias individuales para construir una historia común que sea real y no una ficción impuesta.

En fin, nuestros tres autores tienen y ejercen su capacidad para imaginar y transformar la realidad, y en todos los casos, les fue de mucho provecho la simbólica del Sur en la tentativa de edificación de una nueva América Latina.

## Bibliografía

ACHUGAR, Hugo. “‘Nuestro norte es el Sur’. A propósito de representaciones y localizaciones”, en Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde-sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2000, p. 319-334.

ALAZRAKI, Jaime. *Borges and the Kabbalah, and other essays on his fiction and poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.65-77.

\_\_\_\_\_. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Madrid: Gredos, 1977, p.27-45.

\_\_\_\_\_. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, Temas-Estilo*. Madrid: Gredos, 1974, p. 122-137.

ALVAREZ, Enrique, “La infinita posibilidad del Sur”, *Cine Cubano*, no.137, (1992), pp.2-5.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica, 1993.

BACHELARD, Gaston . *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

\_\_\_\_\_. *¿Fuera de Contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

BARNARD, Timothy. “Popular Cinema and Populist Politics”, en Michael T. Martin (ed.). *New Latin American Cinema*. vol.2. Detroit: Wayne State University Press, 1997, p.443-453.

BARNITZ, Jacqueline. “An Arts and Crafts Movement in Uruguay: el Taller Torres García” en Mari Carmen Ramírez (ed.). *El Taller Torres-García, The School of the South and its Legacy*. Austin, Texas: University of Austin Texas Press, 1992, p. 139-157.

BARRENECHEA, Ana María, “Tiempo, identidad, memoria y sueño en Borges” en Panesi (ed.). *Archivos de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003, pp. 121-33.

BATTISTA, PORTA FOUZ, SALAS, «1977-2001: Argentine, Amérique Latine. Un cinéma d’opposition. Deuxième entretien avec Fernando Solanas», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, pp. 122-145.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. vol.1 (1923-1949), Barcelona: Emecé, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Diccionario privado de JLB*. Madrid: Altalena, 1979 en *Vice Versa*, México, núm. 37, junio (1996c), p.10.

BURTON, Julianne, “Revolutionary Cuban cinema”, *Jump Cut*, no. 19, December (1978a), pp. 17-20.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC19folder/CubanFilmIntro.html>. 22/04/2010.

\_\_\_\_\_, “The Camera As "Gun": Two Decades of Culture and Resistance in Latin America”, *Latin American Perspectives*, Vol. 5, No. 1, (1978b), pp. 49-76. <http://www.jstor.org/stable/2633339>, 22/04/2010.

BUZIO DE TORRES, Cecilia. “The School of the South: The Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942” en Mari Carmen Ramírez (ed.). *El Taller Torres-García, The School of the South and its Legacy*. Austin, Texas: University of Austin Texas Press, 1992a, p. 7-24.

\_\_\_\_\_. “The School of the South: el Taller Torres García, 1943-1962” en Mari Carmen Ramírez (ed.) *El Taller Torres-García, The School of the South and its Legacy*. Austin, Texas: University of Austin Texas Press, 1992b, p. 107-138.

CHARLES, John y ADORNO, Rolena “Tabla de dibujos de *la Nueva corónica y buen gobierno*”, <http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/survey.htm>. 22/09/2009.

COE, Michael D. *The Maya Scribe and His World*. New York : The Grolier club, (1973).

DUSSEL, Enrique, "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)", *Boundary 2*, Vol. 20, No. 3, The Postmodernism Debate in Latin America, Autumn, (1993), pp. 65-76 <http://www.jstor.org/stable/303341>, 16/09/2009.

ESTÈVE, Michel, «De l'exil politique», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, pp. 171-173.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1996. [www.scribd.com](http://www.scribd.com).

\_\_\_\_\_, « Des espaces autres-hétérotopies », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre (1984), pp. 46-49. Conferencia presentada en el *Cercle d'études architecturales*, 14 de marzo 1967, Paris. <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/>.

FRANCO, Jean, « The Utopia of a Tired Man: Jorge Luis Borges », *Social Text*, Duke University Press, no. 4, Autumn, (1981), pp. 52-78, <http://www.jstor.org/stable/466276>.

FRANÇOIS, Cécile, "Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas", *Ciberletras*, vol. 13, julio, (2005), pp. (no paginación). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>. 22/04/2010.

FUSCO, Coco, "The Tango of Esthetics and Politics: An Interview with Fernando Solanas", *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, vol. 16, no. 1-2, (1987), pp. 57-59.

GERMANI, Gino. "El surgimiento del peronismo: el rol de los obreros y los migrantes internos", *Desarrollo Económico, Revista de Ciencias Sociales*, vol. 13, No 51, octubre-diciembre (1973), p. 435-88.

GONZALEZ-CASANOVAS, Roberto J. "Borges' Argentinean South; Legend, Fiction, and Myth in 'El Sur'", *Philological Papers*, vol. 37, (1991), pp. 151-57.

HENNEBELLE, Guy, «Préambule : La nostalgie est toujours ce qu'elle était», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, pp. 9-18.

\_\_\_\_\_, «L'impact du 3<sup>e</sup> cinéma, une prophétie finalement féconde», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial



de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, pp. 115-122.

JARDÍ, Enric. *Torres García*. Barcelona : Polígrama, 1987.  
<http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/torres.htm>. 22/09/2009.

IRBY, James, “Encuentro con Borges”, *Revista de la Universidad de México*, XVI, num.10, 1962, p.4-10.

KING, John (ed.). *Magical Reels, A History of Cinema in Latin America*. Durham and London:Duke University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sur: a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LINDSTROM, Naomi. *Jorge Luis Borges, A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

LUCERO, María Elena, “Entre el arte y la antropología: sutilezas del pasado prehispánico en la obra de Joaquín Torres García”. *Comechingonia Virtual* , nº 3, (2007), p. 106-131.

LUNA, Félix. *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

\_\_\_\_\_. *Argentina, de Perón a Lanusse, 1943-1973*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1984.

MAHIEU, José Agustín, “Fernando Solanas: del cine político a las metáforas de un país”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 592, (1999), pp.83-89.

MASPERO, François, «L’heure des brasiers : petite histoire d’un faux sens», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, p.34.

MESTMAN, Mariano. “La hora de los hornos, The Hour of The Furnaces” en Alberto Elena; Marina DÍa Lopez, (eds.). *The Cinema of Latin America*. London: Wallflower Press, 2003, p.119-129.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

\_\_\_\_\_, “The Moveable Center: Geographical Discourses and Territoriality During the Expansion of the Spanish Empire” en Ana Del Sarto, Alicia Ríos, Abril Trigo (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham and London: Duke University Press, 2004, p. 262-290.

\_\_\_\_\_. *Historias locales, diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003, p.63.

MURMIS, Miguel; PORTANTIERO, Juan Carlos. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

NEWMAN, Kathleen. “National Cinema after Globalization: Fernando Solanas's Sur and the Exiled Nation” , en John King; Ana M. López; Manuel Alvarado (eds). *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. London: British Film Inst., xvi, 1993, pp. 242-257.

O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PHILLIPS, Allen W., “‘El Sur’ de Borges”, *Revista Hispánica Moderna*, 29:2, (1963), p. 140-147. <http://www.jstor.org/stable/30206910>. 23/09/2009.

PIGLIA, Ricardo, “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de vista*, no 5, (1979), p.3-6.

PRÉDAL, René, « 1936-1976 : 40 ans de cinéma politique. Premier entretien avec Fernando Solanas », en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet–Télérama, pp. 18-34.

\_\_\_\_\_, «L’heure des brasiers, un film manifeste», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet–Télérama, pp. 34-38.

\_\_\_\_\_, «Tangos, l'exil de Gardel: Une Tanguédie (et Le Regard des autres)», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet–Télérama, pp. 165-170.

\_\_\_\_\_, «Le Sud: La Longue Nuit du retour», en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, pp. 178-183.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en R. Pajuelo y P. Sandoval (eds.). *Globalización y diversidad cultural. Una mirada desde América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004, p. 228-281.

RAMÍREZ, Mari Carmen. “Inversions, The School of the South” en Mari Carmen Ramírez; Hector Oba (eds.) *Avant-Garde Art in Latin America*. Austin, Texas: University of Austin Texas Press, 2004, p. 72-83.

\_\_\_\_\_. “Re-positioning the South: The legacy of el Taller Torres García in Contemporary Latin American Art” en Mari Carmen Ramírez (ed.). *El Taller Torres-García, The School of the South and its Legacy*. Austin, Texas: University of Austin Texas Press, 1992, p.253-290.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Borges y la Política”, *Revista Iberoamericana*, v.43, nº 100-101, julio-diciembre (1977), p. 269-291.

\_\_\_\_\_, “Borges, the Reader”, *Diacritics*, Vol. 4, No. 4 Winter, (1974), pp. 41-49. <http://www.jstor.org/stable/465123>, 22/02/2010 08:12

SÁBATO, Ernesto. “Tango, canción de Buenos Aires” (1962) en Horacio Salas. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1986.

SANTOS MARTÍNEZ, Pedro. *La nueva Argentina, 1938-1946*. vol.1, Buenos Aires: La Bastilla, 1979.

SAONA, Margarita, “Borges, ‘El Sur’ y la nación imaginada”, *INTI Revista de Literatura Hispánica*, no. 55-56, (2002), pp.139-48.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, A Writer on the Edge*, London, New-York: Verso, 1993. Versión en internet: Beatriz Sarlo. Borges, un escritor en las orillas. Borges Studies Online. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse4.php>, 14/04/2001(sin paginación).

SEL, Susana, « Images documentaires dans le récit décolonisateur. Le cinéma politique latino-américain des années 60 et 70 », *Cahiers de Narratologie*, N°16, (2009). <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1060>. 22/04/2010.

SOLANAS, Fernando, « L'Histoire et les thèmes de 'L'Exil de Gardel' », en René Prédal (éd.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número especial de *Cinémaction* (no. 101, 2001), Condé-sur-Noireau, France: Corlet-Télérama, p. 189.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio (1969). "Hacia un tercer cine", Buenos Aires.  
[http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=437](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437).  
22/04/2010.

TORRE, Juan Carlos, "Interpretando (una vez mas) los orígenes del peronismo", *Desarrollo Económico*, v. 28, no. 112, 1989.

TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Vol. 1 y 2, Madrid: Alianza Forma, 1984.

TRABA, Marta. *Art of Latin America, 1900-1980*. Inter-American Development Bank, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

WEINSTEIN, Martin. *Uruguay, Democracy at the Crossroads*. Boulder and London: Western Review Press, 1988.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo: Arca, 1985.

Colectivo, "40 Inquisiciones sobre Borges", *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, julio-diciembre 1977, nos 100-101, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Arte Mercosur, Rosa Acle y La Escuela del Sur  
<http://www.artemercosur.org.uy/artistas/acle/index.html#anchor112911>. 22/09/2009.

Cervantes virtual, Borges  
<http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/obras/1965b.htm> 20/07/2010.

Global Heritage Fund, La Cultura Chavin  
<http://www.globalheritagefund.org/where/chavin.html>. 22/09/2009.

Kronos Terre,  
<http://www.kterre.org/chronologie/info.php?id=5513>. 22/09/2009

Larousse, diccionario

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/agitprop/170812>). 22/09/2009

Nunca más, Informe sobre desaparecidos

<http://www.nuncamas.org/document/nacional/ley23521.htm//ley23492.htm>.

22/09/2009

Tate Organization

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=19> 22/09/2009

Arqueología andina y tiwanaku

[http://www.tiwanakuarcho.net/1\\_main/tiwanaku\\_alt.html#site](http://www.tiwanakuarcho.net/1_main/tiwanaku_alt.html#site). 22/09/2009.

The Modern Word, Borges

[http://www.themodernword.com/borges/borges\\_borges%26piazzolla.html](http://www.themodernword.com/borges/borges_borges%26piazzolla.html) 20/07/2010

### **Filmografía:**

“La hora de los hornos”, Fernando Ezequiel Solanas, Argentine, 1969.

“Tangos, el exilio de Gardel”, Fernando Ezequiel Solanas, Argentine/ France, 1985.

“Sur”, Fernando Ezequiel Solanas, Argentine/France, 1988.

### **Fuentes de las imágenes:**

Ramírez 2004 (fig.1, 8, 9, 10, 13-19)

Mignolo 2004(fig. 3, 4)

[www.torresgarcia.org](http://www.torresgarcia.org) (fig.5, 6)

[www.rau.edu.uy](http://www.rau.edu.uy) (fig.2, 7)

<http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/survey.htm> (fig.11, 12)

Lucero 2007 (fig.20).

Apéndice: Figuras



Fig. 1, "América Latina inversa", en *Círculo y Cuadrado*, JTG, 1936

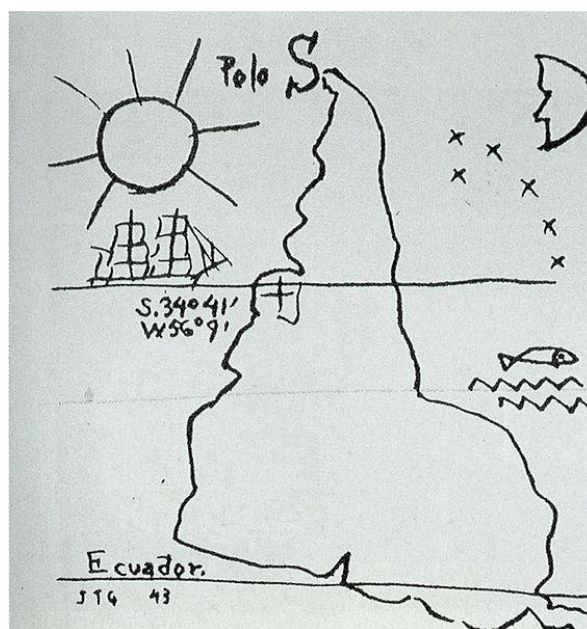


Fig. 2, "América Latina inversa", en *Universalismo Constructivo*, JTG, 1943



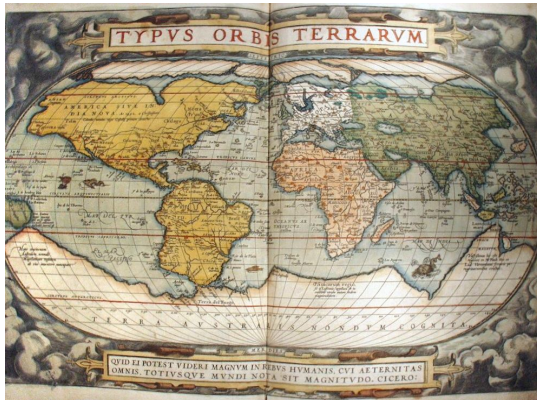


Fig. 3, "Orbis Terrarum", tipo Ortelius, s. X

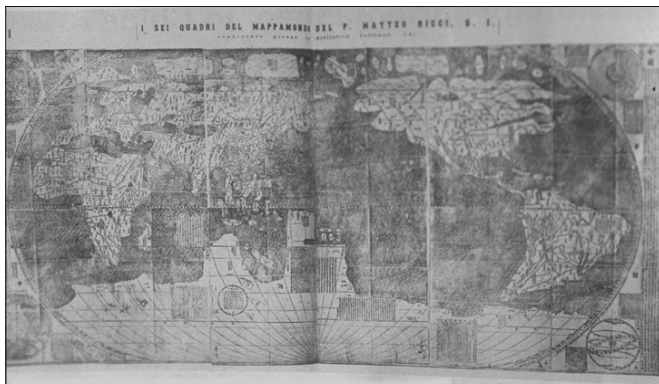


Fig. 4, "Mappa Mundi", Matteo Ricci, 1584

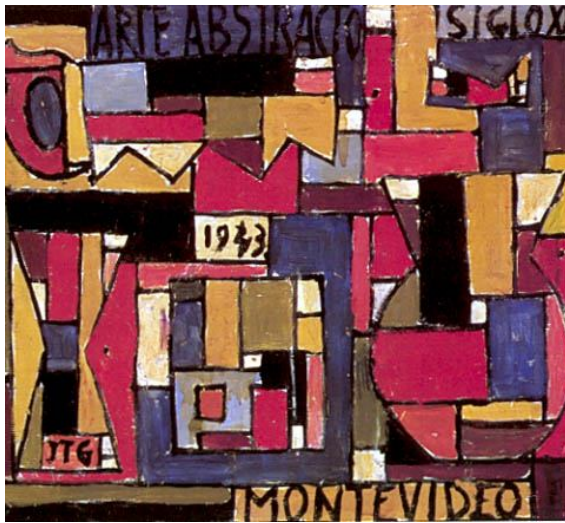


Fig. 5, "Arte Abstracto", JTG, 1943

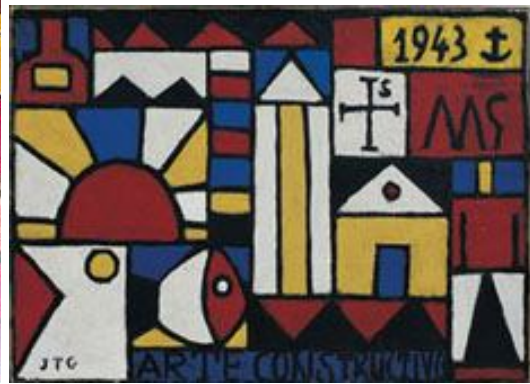


Fig. 6, "Arte Constructivo", JTG, 1943



Fig.7, JTG, "Monumento Cómico", 1938, Parque Rodó, Montevideo, Uruguay

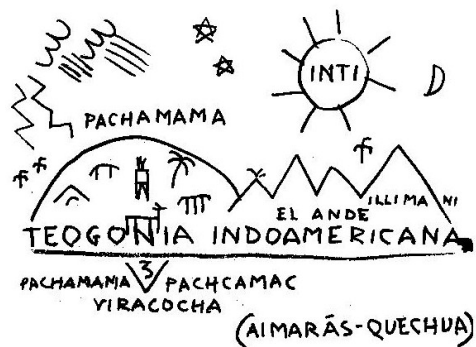


Fig. 8," Teogonia Indoamericana", JTG, 1937



Fig. 9, "Pachamama", JTG, 1944



Fig. 10, "Tres figuras constructivas primitivas", JTG, 1937





Fig. 11, "Mapa Mundi del Reino de las Indias", Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* 1615

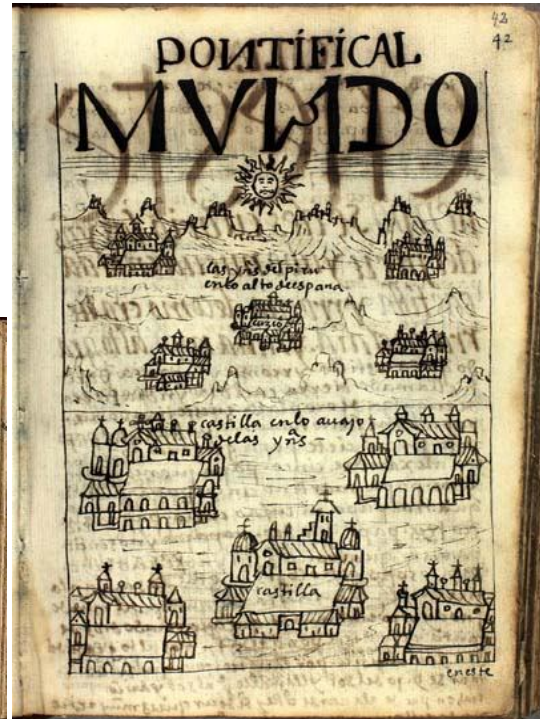


Fig. 12, "Pontifical Mundo", Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, 1615

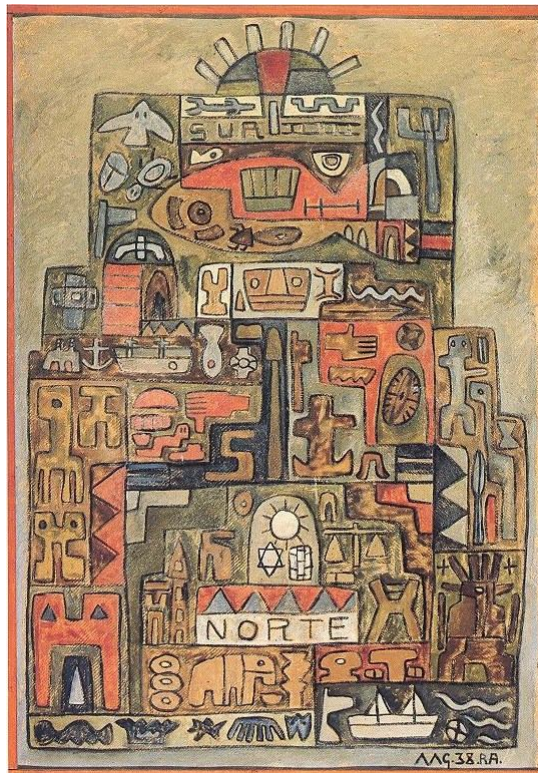


Fig. 13, "Norte", Rosa Aclé, 1938

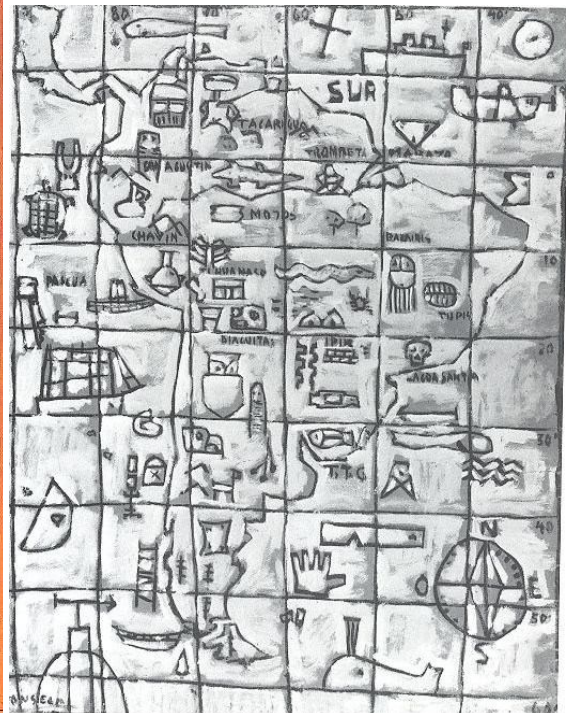


Fig. 14, "Mapa de América del Sur", Gonzalo Fonseca, 1950



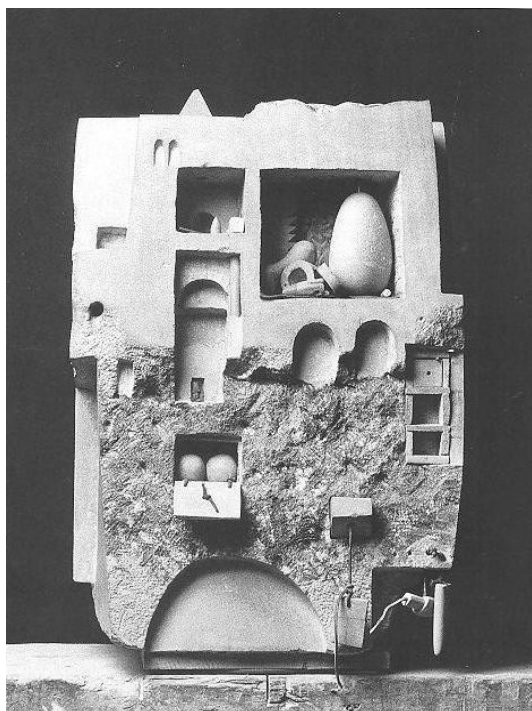


Fig. 15, "Tebaida", Gonzalo Fonseca,  
1973-1979



Fig. 16, "Esculturas de madera",  
Francisco Matto, 1984

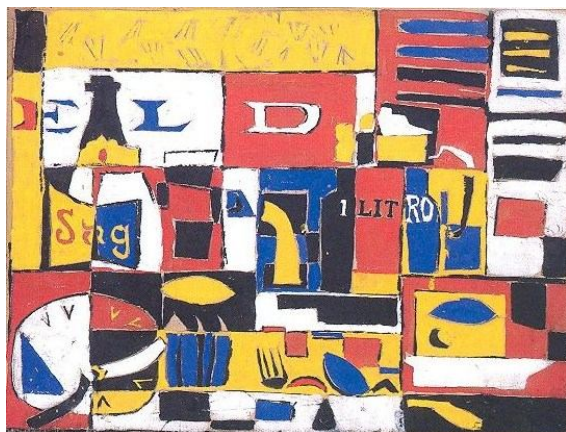


Fig. 17, "Naturaleza Muerta en colores  
Primarios", Julio Alpuy, 1948



Fig. 18, "Génesis I", Julio Alpuy,  
1964

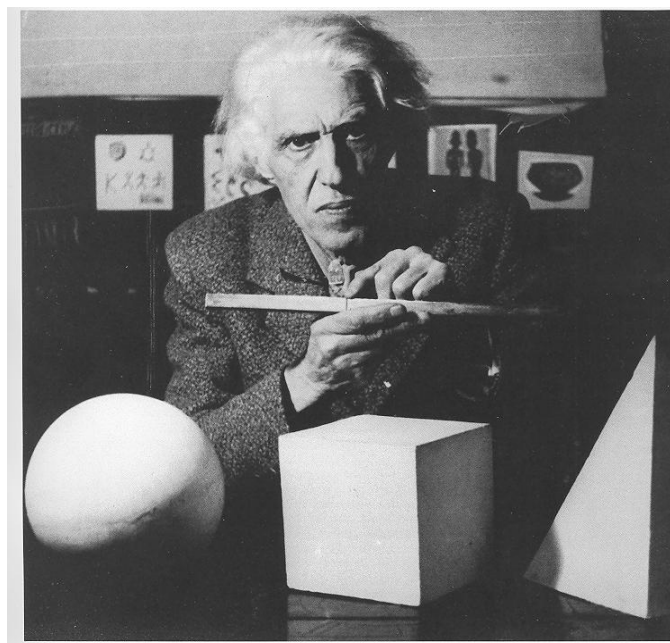


Fig. 19, Joaquín Torres García

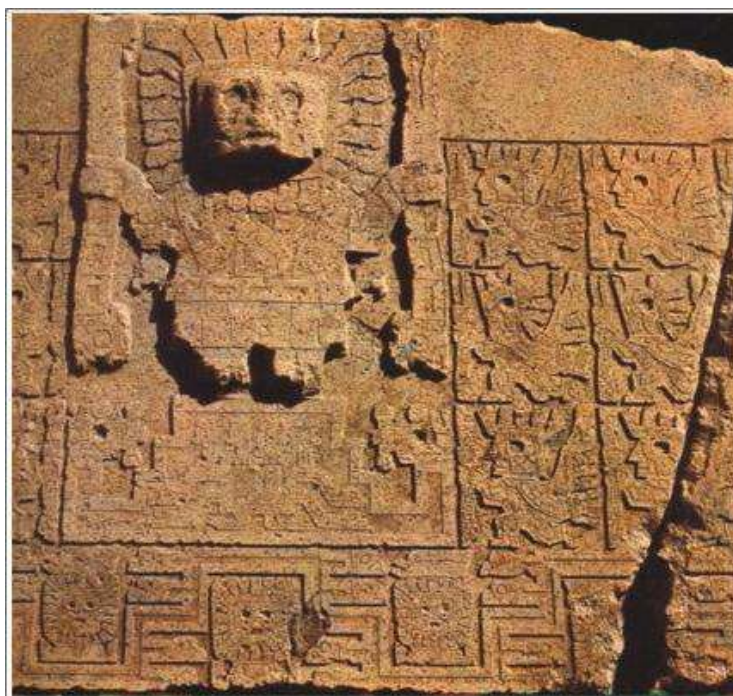


Fig. 20. Tiahuanaco, “Puerta del Sol”, detalle