

El Movimiento de Trabajadores sin Tierra de Brasil: notas sobre su intervención estética en la política

Landless Laborers Movement of Brazil: Notes on its aesthetic intervention in politics

Elsa Ponce

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo señalar algunos aspectos relevantes de las protestas del Movimiento de Trabajadores Sin Tierra de Brasil, a la luz del cruce entre dos categorías clásicamente desvinculadas en muchos análisis sobre movimientos sociales. Así, la relación entre estética y política se puede abordar como una alianza estratégica en la construcción de las acciones colectivas, posibilitando articulaciones entre significantes diferentes, esto es, representaciones y designaciones de los componentes del conflicto que, particularmente, la protesta pretende explicitar.

En el caso del Movimiento Sin Tierra, lo estético se liga a recursos expresivos movilizados por principios religiosos, tradiciones, gustos, preferencias, sentido de lo bello, etc. Los mismos dan cuenta de un potencial innovador de lo político, en cuanto a pretensión de modificar las condiciones que le afectan como colectivo.

Palabras clave:

Movimientos sociales; Estética; Política; Conflicto; Protesta

Abstract

This work aims to point out on some relevant aspects of the demonstrations of the No Land Laborers Movement of Brazil based on the intersection between two classically one another disconnected categories in many of the analysis related to social movements. Thus, the relationship between aesthetics and politics can be tackled as a strategic alliance in the construction of the collective actions, making possible the connections (articulated actions) among different significations, that is, representations and designations of the components of the conflict that, particularly, protest actions tend to explicit. In the case of the No Land Movement, aesthetic is tied to expressive resources mobilized by religious principles, traditions, likes, preferences, beauty sense, etc. These resources make clear an innovative potential of the politic, as a desire of modifying the conditions that affect it as a collective social group.

Keywords:

Social movements; Aesthetics; Politics; Conflict; Protest

Recibido: 24-10-2006

Aprobado: 22-11-2006

Una de las posibilidades de indagación de la política es a través de la estética, entendida como un prontuario de recursos y procedimientos que contribuyen a dar forma a una de las versiones de lo político, esto es, la visibilidad del conflicto. En el ámbito de las acciones colectivas de los movimientos sociales, la protesta, mediante la cual esa visibilidad es posible, se presenta como una unidad de análisis interesante para la reflexión teórica contemporánea.¹

Entre los enfoques más preocupados en esta discusión se cuentan los estudios de Doug Mc Adams (1994) que suscriben a la tesis de que los movimientos sociales se inscriben en una lógica cultural dominante, cuyos recursos simbólicos se resignifican en la acción colectiva a través de diversas prácticas.² Esa idea asocia la estética a la *dimensión expresiva*, para la cual se instrumentaliza la cultura a los fines de explicitar los objetivos políticos del agente movilizado. Pero la categoría de “oportunidades culturales” colocada en el centro de dicho enfoque, resulta insuficiente para dar cuenta de otras relaciones estéticas, existentes en el interior de las protestas de actores colectivos como el MST.³

Caminando en otra dirección, aquí me oriento a señalar que esos ingredientes, además de favorecer circunstancias políticas para la acción colectiva, posibilitan articulaciones entre significantes diferentes, esto es, entre representaciones y designaciones de los componentes del conflicto que la protesta pretende explicitar, al mismo tiempo que visibilizan la coexistencia entre principios religiosos, tradiciones, gustos, preferencias, sentido de lo bello, etc. Mi percepción se relaciona más con la clásica noción de lo estético ligado a una teoría de la sensibilidad ampliada.⁴

¹ En el transcurso del texto me referiré a la *acción colectiva* también con el término *protesta*, ya que no es mi propósito seguir estrictamente los pasos de la teoría sobre movimientos sociales, para la cual hay distinciones precisas entre ambos conceptos. Así, pues, algunos autores definen como acción colectiva cualquier procedimiento a través del cual un grupo expresa su descontento con el sistema, sin que ello implique siempre la ocupación del espacio público y la deliberación sobre la identidad colectiva. Ya la noción de protesta remite a la traducción de reclamos o demandas en el espacio público que, ligada a la preexistencia de una organización, supone una condición deliberativa previa entre los actores. Me interesa pensar en sentido amplio dichas categorías asociadas a los procesos de movilización colectiva en que una organización expone sus principios fundacionales y demanda reivindicaciones ante el Estado.

² En adelante me referiré a movimiento social con las iniciales MS.

³ En adelante me referiré al Movimiento de Trabajadores Sin Tierra de Brasil como MST. Pero podremos referirnos al mismo, indistintamente con los términos *actor*, *agente*, *organización*, *colectivo* o *movimiento*.

⁴ Ya la teoría estética, tanto desde la perspectiva que se focaliza en la reflexión sobre el arte como sobre la constitución del gusto y el placer estético, no asocia el abordaje de las dimensiones expresivas de la acción colectiva con la noción de estética.

La estética se liga aquí a la construcción del interés, de que se ha vaciado la política contemporánea, e introduce la posibilidad de lidiar con otras “categorías-atajos” para comprender algunas dimensiones que operan en lo político: libertad y legalidad, espontaneidad y necesidad, autodeterminación, autonomía, particularidad y universalidad, enfoque interesantemente abordado por Eagleton (1993). Es decir, por una parte la pregunta por lo estético se relaciona con el potencial de integración simbólica que ofrecen los recursos expresivos operacionalizados en la acción colectiva y, por otra, indaga los trazos identitarios que favorecen el posicionamiento político del sujeto colectivo, ya que expone los modos en que agencia su diferenciación respecto de otros actores.

De manera que la historia del MST de Brasil puede examinarse siguiendo esta noción de lo estético, ligada al empleo de recursos sensibles de corte religioso, artístico, ritual y simbólico y distinguirse a través de diversas modalidades.

Así, pues, *una primera singularidad* puede caracterizarse como transferencia litúrgica desde el culto religioso propiamente dicho hacia el plano de la cotidianidad de la lucha por la tierra. Visible en pronunciamientos públicos que ponderan los esfuerzos eclesiales (particularmente de la Iglesia católica), esta singularidad destaca la contribución a la organización del Movimiento y se despliega mediante una simbología y una ritualística provistas de las figuras de la “tierra prometida”, el “reino de Dios” y la “comunidad fraterna”, que alimentan gran parte de los actos denominados *místicas*,⁵ mostrando que la Iglesia (no sólo la católica) cumple un papel instituyente, ya que otorga una legitimidad al actor mediante el uso de prácticas o discursos de cuño sagrado.

Se trata de una diseminación litúrgica en la que la experiencia individual de la fe, tanto católica ortodoxa como de otras vertientes, como el luteranismo, el pentecostalismo, etc., se exhibe en manifestaciones colectivas y públicas como las marchas, romerías, etc., en las que se mixturán actos rituales y simbólicos

⁵ Se entiende por mística al conjunto de prácticas y operaciones discursivas empleadas en el seno de la organización para contextualizar y reforzar sus instancias significativas, tales como las protestas, experiencias de formación, debate, etc. que el MST desenvuelve cotidianamente. En ese sentido, la mística tiene un doble papel: propedéutico, cuando precede a la acción colectiva, preparando la disposición de los sujetos para su eficacia política y su cohesión como entidad movilizadora, y hermeneútica, una vez ésta producida, pues permite a los actores reinterpretar sus significados e impactos respecto de los ámbitos hacia los cuales dicha acción colectiva se orienta. Las místicas incluyen puestas en escena de recursos culturales, tales como música, poesía, teatro, danza, así como aquellos ligados a la dimensión religiosa y que sirven a la simbolización de la relación entre política y vida cotidiana como soportes explicativos de los ideales del MST.

ligados a dicha religiosidad y que al mismo tiempo movilizan referencias a la lucha por la tierra.⁶

Así, pues, se advierte en los llamados *actos ecuménicos* (que son también actos místicos) alocuciones y ritualizaciones de figuras pertenecientes a cultos diversos (católico, protestante, evangélico, generalmente) que afirman el sentido de la acción colectiva, evocando los principios fundacionales del Movimiento o alguna instancia significativa de la lucha por la tierra. De modo que una arista pronunciada de lo expresivo la ofrecen las prácticas discursivas propiamente dichas.⁷

En este sentido, en esos actos se localiza una recurrente referencia a la cuna religiosa del Movimiento, ya que la organización sustenta que sus padres inspiradores fueron los movimientos mesiánicos del siglo XIX y que las primeras experiencias de movilización relacionadas con la lucha por tierra en la década de los ochenta, reciente, fueron incentivadas y acompañadas por agentes religiosos. Dichas referencias constituyen una *deixis* que, como bien examina Mainguenau, alude a un conjunto de enunciaciones de las que la organización retira gran parte de su legitimidad. Se trata de un recurso que coopera con la práctica de articulación entre pasado y presente del actor MST, proveyendo argumentos para dar cuenta de su génesis.

En términos de prácticas, los ritos acarrear comportamientos consagrados que cumplen el papel de epílogos de las convicciones a través de formas ceremoniales que fusionan, mediante recursos simbólicos, el mundo real y el mundo imaginado. Ya las simbolizaciones comprenden almacenamientos de significados, sobre todo lo que se conoce respecto de cómo es el mundo. De modo que los símbolos sagrados, presentes en los actos litúrgicos, enlazan lo ontológico y lo cosmológico mediante un repertorio de formas y tópicos morales que dan sentido normativo a aquello que de otro modo sería sólo real y dramatizan los valores vivenciados por el sujeto como positivos o negativos.

⁶ En una atenta observación, Garaudy (1979:89-90) apunta que si bien Marx dice “la religión es el opio de los pueblos”, diez líneas más bajo escribió “la religión es al mismo tiempo un reflejo de la miseria humana y una protesta contra esta miseria. En la medida en que es una protesta no es necesariamente, siempre y en todo lugar, un opio”. Así, también indica que Engels vio en el cristianismo una posibilidad emancipatoria para la Roma imperial, encarnando una verdadera protesta contra él. Ambas focalizaciones permiten para el autor entender porqué el diálogo entre marxismo y cristianismo es posible.

⁷ En Brasil las romerías de la Tierra se realizan desde los años ochenta en diversos estados del país y aparecen como “caminatas” que bajo un lema central celebran la lucha por la tierra a través de varios momentos rituales-simbólicos: caminatas hasta lugares sagrados, rezos, cánticos, ofrendas, etc.

Mientras el rito define una visión del mundo, el símbolo se instrumentaliza para ayudar en su comprensión. Es este mutuo encaje el que se reconoce en las místicas del MST, exhibiendo marcas de lo religioso en la utilización de figuras bíblicas durante las alocuciones de los militantes, en las argumentaciones sobre el carácter motivacional de la fe respecto de la “lucha” y en el empleo de referencias a la “liberación”, como retrata, por ejemplo, la siguiente alocución del dirigente Joao Pedro Stédile durante el cierre de la Marcha Nacional a Brasilia en 1997:

Las grandes mudanzas de la humanidad, todas ellas pasaron por grandes marchas, y grandes epopeyas. Comenzamos con la marcha de Moisés, liberando al pueblo hebreo. Tuvimos marchas de todas las matrices políticas. Tuvo Gandhi con el pacifismo. Tuvo Mão Tse-Tung que liberó un billón de chinos del yugo japonés teniendo una larga marcha. Y tuvimos largas marchas aquí en Brasil, con Antonio Conselheiro, llamando al pueblo para el monte, siguiendo el río Vazabarris. Y nos enorgullecemos de intentar imitar epopeyas como esas que cambiaron la humanidad, construyeron nuevos valores entre los hombres. Es por eso que la sociedad nos recibía con tanta simpatía (Alencar Chaves, 2000:434).

La marca religiosa aportando a lo estético se advierte, también, en la recreación continua que el MST hace de la figura del martirio, señalando mediante escenificaciones de índole mortuoria muchas veces, por ejemplo, las prácticas represivas de que es destinataria la organización. Dichas ritualizaciones contienen narrativas históricas y valoraciones sobre la lección política que imprime la persecución a los miembros del Movimiento, instaurando así la figura del martirio como condición constitutiva de la lucha de la organización. Relatando la relación entre una “verdad histórica” y los conceptos políticos que la explican, la organización produce una sinécdoque que torna visibles ante los observadores las categorías que instituyen el colectivo.

Como en la tragedia, las ritualizaciones de tipo fúnebre acarrear un cuestionamiento al por qué de las cosas antes que una reproducción de cómo ellas son. Inscritas en un legado moral que expone al colectivo como *resistente al sufrimiento en nombre de una causa*, las representaciones sobre la persecución, la tortura y la muerte prestan posibilidades de comprensión del poder instituido, particularmente en el Estado y la propiedad privada, ya que tanto las fuerzas policiales públicas como las de orden particular se exponen identificadas como la

encarnación de la práctica represiva continua de que es destinatario el Movimiento e, inclusive, otros sujetos en los que encuentra algún contenido equivalencial.⁸

Si bien esta marca estética, presente en la base de la masa social que integra el Movimiento, se liga a la compasión, sello de la cosmovisión judeocristiana, en este contexto supera el nihilismo de los rituales mortuorios que, en general, se ejecutan en la cultura occidental. Asociando elementos como la iconografía de la organización, la música, la ornamentación, etc., lo dramático se liga a lo “espectacular”, en términos de *performance*. Mediante este orden semiótico puesto en escena se produce una interlocución con el público, asistida por estrategias argumentativas que efectivizan la idea moderna de que lo estético apela a la interacción entre lo liminal y lo lúdico como incentivos para referir a contenidos extraestéticos, esto es, a los principios que incentivan la protesta.

Ya una *segunda singularidad* se sustenta en otros elementos del mundo social, que lo ritual-simbólico como soporte estético disloca hacia el interior del colectivo, abonando momentos extraordinarios en su trayectoria. Combinando prácticas expresivas de tipo teatral o mímico con elementos sagrados, se propicia un clima festivo y comunitarista que posibilita un quiebre de la dimensión exclusivamente religiosa.

Estas traslaciones son reconocibles en actuaciones y prácticas discursivas de cuño secular y se sujetan a dos principios:

Uno ligado a la idea de que Brasil es sujeto de una “modernización selectiva” (Souza, 2000:15-30)⁹ que promueve lo estético como herramienta para cuestionar las condiciones distópicas de la modernidad y en ese sentido relacionado con una “teoría del poder de los actores sociales”.¹⁰

⁸ Se entiende por equivalencial el reconocimiento de trazos identitarios compartidos o respecto de los que un sujeto se reconoce próximo.

⁹ Término usado por Souza para definir el proceso modernizador en Brasil como marcado por relaciones sociales específicas que no siguen totalmente el molde de la cultura ibérica; caracterizado también por la instauración de un Estado que, aunque vinculado al mercado, en sus inicios (siglo XIX) favoreció la población nativa, con lo cual el personalismo típico de las élites gobernantes quedó modificado. La idea de modernización selectiva implica el supuesto de que no fue un proceso uniforme en Brasil, sino que alcanzó apenas algunas esferas de la vida social debido a una diversidad de condiciones desiguales en el acceso a los bienes culturales, aspecto fundacional de la modernidad y a la existencia de relaciones interpersonales entre señores y súbditos con que la organización social brasilera contaba y cuyo sesgo se perpetúa impidiendo una institucionalización uniforme de los “nuevos valores”.

¹⁰ Scott Lash emplea esta categoría para referir a las condiciones de libertad de cuestionamiento a la “estructura” que proporciona la modernidad, ya que la creciente individualización que marca el mundo

Un segundo ligado al supuesto de que todo actor social es simbólico y de que el rito es su fuente de expresividad por excelencia. Este tópico comprende la tesis de que la acción simbólica al inaugurar un desvelamiento de lo que está escondido o negado en el cotidiano consigue promover la reflexividad de los individuos sobre sí mismos y en la que el rito interviene auxiliando a los actores para mostrar lo que han hecho o continúan haciendo para lidiar con el conflicto una vez reconocido.

El repertorio expresivo, entonces, bajo estos dos supuestos se presenta como una narrativa semiótica que refracta las potencialidades reflexivas del actor cooperando como un metarrelato en el interior de la protesta, pues formula una trama de significados anclada en la esfera práctica.

Una *tercera singularidad* la conforma el esparcimiento de actividades y discursivas (generalmente palabras de orden o consignas) que refieren a otras organizaciones o procesos históricos, apelando, en este sentido, también a una *deixis fundadora* para asegurar su eficacia enunciativa.

Lo estético, así empleado en la protesta, transgrede los propios cánones fundacionales del imaginario del MST, ya que fusiona significantes procedentes de su unidad fundacional con otros tomados de una memoria histórica selectiva, acudiendo a la utilización de figuras diversas del imaginario político. En el acervo de fuentes inspiradoras se incluyen figuras tales como los teólogos de la liberación brasileños, junto con personajes de la historia mundial como Che Guevara, Fidel Castro, Mao Tse-Tung, Lenin, Rosa Luxemburgo o héroes latinoamericanos como José Martí e intelectuales contemporáneos como James Petras, entre muchos otros. Estos recursos expresivos articulan el presente con un pasado, declarado fuente de inspiración de los principios orientadores del Movimiento, enfatizando así el papel de las luchas colectivas en la historia e, incluso, proyectando sus implicancias posibles.

Una *cuarta singularidad* expresiva se reconoce en un corpus de gestualidades que por la vía de la exacerbación o la negación de acontecimientos o agentes ponderan, imaginariamente, los avatares de “la lucha”. Así, mediante la ridiculización, dirigida a las autoridades políticas y utilizadas como pretexto para señalar los equívocos de las instituciones del Estado en torno de las demandas del

contemporáneo libera a los individuos del control de la tradición y la convención, posibilitando con ello un potencial crítico de la razón frente al sistema social.

colectivo, los elementos humorísticos permiten a los actores cuestionar las formas de ejercicio del poder político. Inventariando como deficiencias las decisiones más notables en la agenda pública, ya sea en el nivel macro o micropolítico, frecuentemente estos ingredientes permiten salir del clima de aflicción y lamento que la figura del martirio instala, aportando así al temple festivo ya señalado.

Este trazo se refuerza con el uso de la ironía en los discursos de los dirigentes, como revela nuevamente un pasaje del discurso de Stédile en 1997: “Puntos negativos de la conversación con él. Primero, la política suya no genera desempleo! (gritos). Segundo, él no cree en los datos presentados por nosotros. Sus datos eran lo contrario. Tercero, que el movimiento es muy negativo, sólo sabe criticar. Ustedes tienen que elogiar un poco al gobierno! (gritos)”.¹¹ Así, la ironía, al mismo tiempo que establece distancia respecto a un oponente, moviliza enunciaciones que llevadas a un plano jocoso evidencian la insustentabilidad de los argumentos del contrincante, reforzando su carácter polémico y favoreciendo con ello la eficacia discursiva.

Aprovechando la ironía y lo paródico como recurso insistente, lo expresivo habilita la risa como rito de pasaje del distanciamiento a la identificación, convirtiendo así lo estético en una mediación entre los actores y lo político. El humor, entonces, como bien entendía Breton, actúa como un triunfo paradójico del placer sobre las condiciones reales, transformando lúdicamente aquello que se aprecia como adverso al interés del colectivo, quebrando las normas convencionales de comunicación política que aseguran la puesta en duda de las acciones y discursos del oponente. Esa conjunción entre lo real y lo fantástico ensaya un atractivo discursivo en las oratorias de los dirigentes que certifica la atención de los partícipes de la protesta.

Estas prácticas permiten crear una *subversión de significados* activados por códigos de nominación y estructuración de la “realidad”, que además de asegurar una manipulación de los recursos (materiales y simbólicos) refleja una distribución de poder entre los sujetos, ya que se suscita una corriente discursiva descentrada de los dirigentes.

Una *quinta singularidad* de las protestas del MST es la apropiación creativa del espacio público, mediante la ocupación de calles, plazas y organismos del

¹¹ Extraído del discurso pronunciado ante los marchantes informando el resultado de la entrevista con el entonces primer mandatario, Fernando Henrique Cardoso, una vez finalizada la marcha.

Estado, desarrollando acciones que promueven la intervención no sólo de los miembros del Movimiento, sino de otros agentes. Abandonando la lógica de preservación y culto de los bienes patrimoniales que demandan las normativas vigentes y reproduciendo la tradición de movilización política de las últimas décadas en el país, el colectivo convierte los ámbitos públicos en mediadores de sus demandas frente al Estado, desplegando una escenografía casi inusual en el contexto de acciones colectivas actuales en Brasil.

Este comportamiento se refuerza mediante el empleo de figuras que refieren a la relación entre la tierra, el trabajo y el medio ambiente en recurrentes escenificaciones, localizando en la protesta una especie de materialismo mimético, en que las palabras y las cosas median entre la subjetividad individual –entendida como el conjunto de modalidades de la conciencia y las marcas de procesos inconscientes– y la subjetividad colectiva –entendida como una configuración más amplia señalada por la interacción social (Cf. Domingues, 1998).

Este trazo tiene en el modernismo su fuente explicativa, pues valoriza las manifestaciones estéticas públicas y populares al alcance de cualquier receptor y les reserva una actividad articuladora entre lo universal y lo particular. Dado que en él anida una concepción de tradición progresiva, guarda una idea de maleabilidad de la cultura, esto es, permeable a otras cosmovisiones. En la perspectiva modernista lo expresivo colabora en la elaboración de una representación mesiánica del pasado, procurando su retorno para proyectarlo como salvaguarda del futuro (Cf. Veloso Motta Santos, 1996).

Ese ítem se enlaza a una *sexta singularidad* expresiva que distingue al Movimiento: la celebración de la acción colectiva como una conquista del esfuerzo conjunto que comanda un clima entusiasta en torno a sus distintos momentos.¹² Lo estético se sitúa, así, como señal del empeño en alfabetizar políticamente a los agentes que no forman parte del Movimiento, mediante instancias en las que lo expresivo se orienta a mostrar los alcances materiales de la relación entre el trabajo y la organización en el campo, tal como sucede en gestos como la distribución de alimentos y frutos de la tierra durante la llegada a poblaciones en el transcurso de marchas y caminatas o mediante su anuncio en las paredes de las localidades por donde la organización pasa en determinadas oportunidades, etc.

¹² En el cotidiano de la organización, este carácter aparece, por ejemplo, en el momento de las ocupaciones de tierras bajo la forma de una fiesta, que consiste centralmente de cánticos y proclamas de consignas mientras los ocupantes instalan sus “barracos” (carpas), hecho que acontece, generalmente, de madrugada.

Estos esfuerzos se mueven semejando una especie de razón emocional práctica, ya que se organizan siguiendo el propósito de “sensibilizar” a los agentes distantes de la cuestión agraria o que pueden aproximar la atención pública sobre el colectivo.¹³

En este sentido, los *Sin Tierra* proyectan una reflexividad colectiva, pues los recursos expresivos se escogen en instancias deliberativas previas y se monitorean mediante comisiones destinadas a tales fines (denominadas *de mística*, por ejemplo).¹⁴ Al mismo tiempo, sus prácticas expresivas evidencian un carácter instrumental de lo lúdico respecto de su cohesión interna y del control disciplinario de sus cuadros, ya que su distribución en las instancias diversas de la protesta asegura una participación efectiva de todos los miembros en la consecución de la acción colectiva. En este sentido, la estética actúa como recurso autorregulatorio de la organización.

En cuanto el sujeto MST, asume la representación de una totalidad imposible, extensa, la actividad metafórica y metonímica le permite dibujar ese inconmensurable y exhibirla como el único procedimiento artesanal que da soporte a su cosmovisión. Estos procedimientos abonan, en definitiva, el interjuego de significantes sobre el mundo al que la protesta pretende interpelar. Así mismo, las metaforizaciones que desenvuelven las protestas quiebran la lógica recurrente en el paradigma marxista (al que el actor MST dice adscribir), ya que éste no tolera rutinas tropológicas, caracterizado por una apelación a formulaciones causales-explicativas en desdén de una semántica abierta.

Pero la estética comprende también una *séptima singularidad* en la acción colectiva, esto es, el empleo del arte en cuanto discurso compuesto, cuyos contenidos son susceptibles de traducción a otros lenguajes (Cf. Dufrenne, 2002). Esa intervención ocurre mediante una serie de arreglos que pueden distinguirse bajo:

Una *primera transacción* a través de la exhibición de obras que cuestionan el poder –instituido particularmente en el Estado y las autoridades–, exponiendo una autonomía relativa respecto de las pautas, tanto de la política cultural global como de las normas de mercado.

¹³ Tomo prestado el término razón emocional práctica de Scott Lash, que la emplea para definir la reflexividad estética que se desenvuelve en la denominada “sociedad de riesgo”, esto es, aquella que se autoconfronta en el contexto del capitalismo.

¹⁴ Seguimos en este sentido la recomendación de Ulrich Beck de no confundir reflexión con reflexividad. Mientras el primer término alude a un tipo de elucubración, el segundo refiere a la autoconfrontación que las formas de la modernidad promueven en el mundo contemporáneo.

Una *segunda transacción* se cumple mediante la apropiación de recursos artísticos como la música, la danza, el teatro, la plástica, la fotografía, para *metaforizar las vulnerabilidades del sistema político*, completando lo que Lukács definiera como un señalamiento de las relaciones contingentes que constituyen el orden. En ese sentido conforman una porosidad o saliente estético, esto es, la de *corrección imaginaria de lo social* en la medida en que ofrecen otras narrativas sobre él, mostrando procedimientos lindantes con la locura, ya que decodifica y reorganiza lúdicamente datos de la “realidad” política.¹⁵

Esta utilización de la alegoría que, como Benjamín afirmara, se contrapone al principio de ruptura entre significante y significado que la obra de arte como mercadería impone, exhibe, además, la opción preferencial por lo figurativo y por el cuerpo como herramientas para el “desciframiento de lo real”. El cuerpo asume el lugar de significante, particularmente cuando las actividades escogidas son la danza, el teatro y la mímica. Así, la corporalidad sirve a los fines de escenificar los avatares del colectivo, al mismo tiempo que se privilegia como soporte de lenguajes artísticos. En este sentido, la marca estética que el actor trae a la escena movilizatoria es una especie de combinación equilibrada entre lo auditivo y lo visual, al límite de tornarse automatismos en su comportamiento público.

Cuando producido por militantes del Movimiento, lo estético trama una transición satisfactoria para los actores, que se justifica en términos de “necesidad de embellecer la vida”. Esta *besonderheit* o costura entre las condiciones de lo singular y lo universal, entre el sujeto particular y el crimen general que lo interpela, permite proyectar bajo una “verdad también de tipo universal” una respuesta reparadora.

Se cumple en consecuencia una coexistencia exitosa, como diría Adorno, entre lo universal y lo particular, mediante una conciliación de los opuestos que representan lo global y lo específico para el imaginario del actor movilizado.

La nota distintiva de estas escenificaciones es el pasaje de la centralidad del cuerpo como instrumento de la lucha del colectivo a la centralidad de los principios con que esa resistencia moral al sufrimiento se sostiene y sobre los que la

¹⁵ Empleamos aquí el término locura no en sentido psiquiátrico estricto, sino como conducta menos sujeta al cálculo racional estratégico y más ligada a una dimensión emocional, que puede contrariar las expectativas de otros agentes para quienes la acción debiera desenvolverse siguiendo un curso más o menos previsible.

acción colectiva añade significados extraídos de una totalidad anterior a ella, es decir, de su formación discursiva e ideológica.

No obstante esa distinción, el Movimiento descrea de la posibilidad de que sus artistas se autoconstituyan en un grupo depositario de la condición de iluminado, evitando con ello cultivar el narcisismo que alientan los vanguardismos estéticos. Al mismo tiempo, estas prácticas artísticas se presentan con trazos innovadores respecto del imperio de la cultura de masas en la medida en que consiguen crear lenguajes alternativos a los dominantes entre los bienes simbólicos de circulación masiva.

El arte disponible en las protestas del MST se convierte, también, en mediación para la preservación de la memoria política, particularmente cuando involucra una materialidad fija –fotografía, música, cine, etc.–, que permite al receptor evocar los contextos en que se produjo. Los objetos artísticos así entendidos componen una sintaxis que permite un retorno simbólico a la historia de la organización, produciendo con ello actos parciales de institución política, ya que actualizan un reconocimiento del actor MST.

Por otra parte, en la medida en que el arte reúne menos coercitivamente a los sujetos, a modo de un consenso tácito respecto de lo bello, reflejado en manifestaciones colectivas de agrado (aplausos, etc.), actúa como una ligadura social genuina, diseñando una modalidad de intersubjetividad que contesta las diversas formas de separación social que la lógica cultural dominante produce (Cf. Eagleton, 1993).

En cuanto el arte exprime la representación sensible, que desmonta el mundo agregándole otros caracteres, consigue editar su autonomía y cuando los códigos de su recepción se asocian al contexto de la protesta, esto es, al supuesto de que hay un actor político en torno del cual se agencia, esa independencia se empalidece, se relativiza y se convierte en subsidria de lo político. No se trata de una “contaminación”, sino de una intersección que impide, tanto que el arte sea una pura catarsis creativa como que la política se volatilice en medio de aquélla. Dicho de otro modo, las prácticas artísticas, entonces, se leen como asentimientos de lo político por receptores con un cierto grado de politización y se aprecian como recursos ampliatorios de lo político por receptores legos, tallando al mismo tiempo una intersubjetividad diferenciada.

En el seno de las protestas del MST hay una tensión continua entre las prácticas artísticas, especialmente las producidas por sus artistas militantes que, signadas por un carácter épico, esto es, prescriptivo, suprimen la distancia entre el palco y la platea y entre lo universal y lo particular que su contenido referencia y aquellas que recurriendo a lenguajes que prescinden de la lógica descriptiva abandonan su dependencia de la racionalidad pura en el intento de asegurarse un estatus propio. Es decir, coexiste una puja entre un arte de tipo naturalista sustanciado en la necesidad de espejar la realidad tal como ella es o se cree que es (y que en este sentido retoma un cariz estético tradicionalista esmerado en resolver en el arte y por el arte la realidad, logrando un rumbo didáctico que, paradójicamente, lo aproxima a lo político) y un arte con pretensiones de autonomía estética, puramente autorreferencial.

Esa tensión entre dejar que las prácticas artísticas sean apenas un estímulo sensible e imaginativo de los receptores y direccionarlas para que “muestren una verdad” no se resuelve en el contexto mismo de las protestas, precisamente porque el actor MST define lo social como interceptado por una falla que requiere completarse en el largo plazo y sobre el que el arte tan sólo cumple el papel de señalización. No ocurre lo mismo en el cotidiano de la organización, donde predomina una versión épica del arte que privilegia la narrativa de acontecimientos como incentivo para afianzar la internalización de relación entre los principios y objetivos del colectivo.

El arte como los recursos rituales simbólicos ya enunciados sustancian, entonces, prácticas proyectivas respecto del antagonismo que las protestas denuncian; o bien, colaboran en instancias de mera recreación entre los actores o, bien, aportan ingredientes al clima celebratorio de la identidad colectiva que las mismas visibilizan.

Pero, lo estético reúne al mismo tiempo la sustancia política de la protesta y del propio MST al entrecruzar iconografías de orden marxista con otras distanciadas de cualquier lectura dialéctica de lo social, apelando así a una no literalidad que oculta sentidos o crea otros, dando libertad interpretativa a los observadores y a los propios actores, inclusive. En este sentido, lo estético coloca en el terreno de lo increíble las categorías de la política tradicional, instalando, mediante la emoción que inauguran los recursos expresivos, la dimensión pasional de la política y la intervención de la creatividad en la hechura de la historia.

La estética de los *Sin Tierra*, entonces, expande una potestad enunciativa, al señalar “lo intolerable” y “subrayar lo que debe ser decidido” para atender su interés. Con la metonimia y la alegoría que sustancian los recursos expresivos no se contradice, sino que se remata la cadena de significantes propuesta en el conglomerado de enunciaciones que especifican los propósitos de la protesta.

El esfuerzo estético del MST permite, en consecuencia, oxigenar los vicios de la fijación a que tienden los discursos de cuño político y promete con ello un aura emancipatoria, lo que presupone una pluralidad de condiciones de recepción entre sus destinatarios. En ese sentido, contribuye a la politización mediante prácticas que siguen varios trayectos:

- a) Uno de orden general, que consiste en la politización de los sentidos en la medida en que son orientados a superar la esfera de infraestructura de la existencia biológica y convertirse en interlocutores de la razón.
- b) Otro que alcanza a actores propios y extraños al MST bajo la forma de adhesión o recusación expresiva a los postulados de la protesta.
- c) Un tercero, manifestado como convalidación del papel de representación del Movimiento frente al vacío advertido socialmente.

El ensamble entre lo estético y lo ideológico que fabrica este tríptico es posible merced al carácter no originario del actor MST, que sale de sí mismo para hallar argumentos identitarios sin dejar de dialogar con su tradición mediante acompañamientos argumentativos diversos en el contexto de la protesta. Permite, en suma, echar luz sobre el discurso público de la organización, ya que le ofrece herramientas ampliatorias de su presentación en la escena política nacional.

Finalmente, y considerando una sospecha generalizada en los estudios culturales contemporáneos, esto es, que “la tradición occidental es iconoclasta ...es la tradición de la desconfianza en la imagen” (Biao, 1996:16), puede afirmarse que lo estético bajo la modalidad ritual-simbólica y artística, complementa *los recursos materiales* en la protesta, evidenciando una confianza reflexiva en las dimensiones visual y auditiva de los soportes que le dan forma. La recuperación icónica cultiva, así, una propedéutica para la receptividad del actor en la escena no sólo de la protesta en sí, sino de la opinión pública.

El proceso movilizadorio que las protestas de los *Sin Tierra* efectivizan se favorece de recursos clásicamente periféricos a la política, es decir, estéticos. De manera que trasuntando el impresionismo que se presume en una puesta en escena de efectos sensoriales, a través de las esferas visual, gestual y auditiva, los actos litúrgicos, las ritualizaciones, las simbolizaciones y las prácticas artísticas, cobran eficacia comunicativa, de maneras casi siempre inusitadas. Esa comunicabilidad permite indicar que el actor MST es menos un sujeto performativo –en el sentido de meramente espectacular– y más bien estéticamente prolífico en la medida en que consigue producir sentidos a partir de la diseminación expresiva que selecciona y jerarquiza en sus acciones colectivas.

No se trata de un imperio de la forma como principio organizador de la acción tal como el posmodernismo afirma bajo la categoría de “ética de la estética”. Lejos de privilegiar exclusivamente la emoción como vehículo cognoscitivo, lo estético se emplea como una entre otras versiones comunicativas del colectivo. Esa “iluminación por los sentidos”, apoyada en la confianza de los actores en la ideología, construye la politización continua de la organización. Así, la certeza de que el ordenamiento del conflicto a partir de un particular, esto es, del sujeto MST, aportará al ordenamiento social total, se alia al empleo de los procedimientos sensibles descritos, asegurando una habilidad subversiva a la posición ideológica que ensaya en la protesta.

El reconocimiento de las prácticas estéticas del MST avisa, también, de la existencia de una “gestión cultural” en su seno, que encamina los intereses y preferencias de los sujetos hacia experiencias de productividad performativa.

La experiencia estética, así, reúne el poder explicativo del concepto y la potencia deconstructiva de la mimesis, creando condiciones de reflexividad para los agentes externos a la organización y, a la vez, evidenciando una habilidad colectiva para trasladar elementos desde la dimensión simbólica a una cognitiva y de allí a una ética, ya que señalizan con un grado de abstracción mayor los tópicos reivindicativos de la organización. En este sentido, su papel es ciertamente emancipatorio, en la medida en que coloca a los sujetos en el lugar de la revisión de sus propias acciones e implicancias.

Observación: la indicación *Cf.* refiere a una comprensión global del autor citado, por lo cual no se indican números de páginas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ADORNO, T. (1984). *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. España: Hyspamérica.

ALENCAR CHAVES, C. (2000). *A Marcha nacional Dos Sem-Terra*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

BECK, U.; GIDDENS, A. y LASH, S. (1997), *Modernização reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: EDUNESP.

BRETON, A. (1934). *Point du Jour*. París: Seuil.

DUFRENNE, M. (2002). *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. 3 ed. São Paulo: Perspectiva.

EAGLETON, T. (1993), *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar editor.

GARAUDY, R. (1979), *Militancia marxista y experiencia cristiana*. Barcelona: Laia.

LUKÁCS, G. (1978), *Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MAINGUENAU, D. (1997), *Novas tendências em análise do discurso*. 3º edição. Campinas: Pontes.

SOUZA, J. (2000), *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: UNB editora.

Capítulos de libros

BENJAMIN, W. (1985), “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, en *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

MC ADAM, D. (1994), “Cultura y movimientos sociales”, en GUSFIELD y LARAÑA, *Los nuevos movimientos sociales*. España: CIS.

Journals

BIÃO, A. (1996), “Estética, performática e cotidiano”, en *Performáticos, performance e sociedade TRANSE*. Brasília: UNB editora.

DOMINGUES, J.M. (1998), “A teoria da subjetividade coletiva como programa de pesquisa”, XXII Reunião Anual da ANPOCS, Caxambu, Minas Gerais, Grupo de Trabalho de Teoria Social.

LANGDON, J. (1996), “Performance e preocupações pós-modernas na antropologia”, en *Performáticos, performance y sociedade. Transe*. Brasília: UNB editora.

VELOSO MOTTA SANTOS, M. (1996), “A produtividade política da representação estética”, en *Performáticos, performance y sociedade*. Brasília: Transe, UNB editora.