

Ocupación y Resistencia A propósito de la muestra "TE DEVUELVO TU IMAGEN" de Juan Castillo.

En marzo de 1998, se presentó en Santiago de Chile, en la Galería Gabriela Mistral del Ministerio de Educación, una exposición del artista conceptual Juan Castillo, residente en Suecia desde hace casi veinte años, cuyo título, «Te devuelvo tu imagen», establecía vínculos con otro proyecto del mismo artista realizado en el país en 1981. Lo que unía ambas experiencias no reside únicamente en el título, sino también en el conjunto de elementos y de prácticas que conducen el proceso receptivo y analítico de las «obras» desde el plano puramente axiomático del rol, función y mecanismos del arte -y en especial de la pintura- hacia los mecanismos productores y actualizadores del imaginario aludido por dicha producción y que enfatiza y declara abiertamente una opción política del rol y función social del artista. El presente texto constituye una versión de aquel que acompañara el catálogo de esta muestra.

Viaje ad fontes Oriundo de Pedro de Valdivia, oficina salitrera hoy deshabitada pero aún activa, Juan Castillo cursó estudios de Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y posteriormente, ya en Santiago, asistió como alumno libre del taller de Eduardo Vilches en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Entre 1978 y 1983, integró el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), el cual dentro de la perpetua exigencia de actualización que ha imperado en los procesos culturales latinoamericanos, y como «artistas resistentes» al dramático proceso de cambios y de persistente violación de los derechos humanos vividos en Chile a partir del Golpe de Estado de 1973, incluyeron la plástica nacional en los conceptualismos y abrieron una de las más encendidas polémicas en torno al arte nacional jamás vistas (con el solo parangón de las polémicas antivanguardistas protagonizadas por Nathanael Yáñez Silva desde El Diario Ilustrado). Esas polémicas surgían en particular debido a la rigurosidad -si es utilizable el término- con que dicho grupo cuestionó y reflexionó sobre el rol y la función del arte y el artista en las precarias condiciones que ofrece hasta hoy nuestro continente. Para el C.A.D.A. el artista latinoamericano produce en, desde y para la precariedad y la marginalidad. Pero quizás la polémica se centró sobre todo en los enfoques analíticos y metodológicos de la crítica que acompañó dicha producción, entre otros, Ronald Kay, Fernando Balcells, y en especial Nelly Richard. Esa crítica se esforzó no sólo por justificar lo que podía parecer a simple vista como una mera «moda» (pero que a ojos menos inocentes lucía como propuestas de alta peligrosidad que merecían lecturas «recortadas»), sino que logró desmontar las poéticas implícitas en la elaboración de sus productos de modo tal que demostró cómo dichas poéticas se imbricaban con la experiencia del artista en el Chile del momento. En este sentido, esa crítica incorporó en su producción las poéticas de los objetos que describía -lo que implica la asunción de una cierta «identidad» del objeto y su aproximación teórica-, dejando una profunda huella en la producción crítica posterior y señalando el inicio de una crítica especializada de mayor rigor conceptual que aquellas que le precedieron.

Quizá uno de los elementos más notorios de las estrategias de producción del C.A.D.A. sea la intencional integración de la visualidad a la literatura. Es evidente que dicha integración tenía en nuestro continente los antecedentes en primer lugar de los caligramas de Huidobro y en segundo lugar del Neoconcretismo brasilero; pero quizá sea la brecha abierta tanto por Dadá -pienso en el «ejercicio» de Picabia «El ojo

cacodylate)- como, especialmente, «La traición de las imágenes» de Rene Magritte, en el cual se cuestionan las relaciones de identidad (de naturaleza lingüística) entre el objeto y su reproducción mimética. En este sentido, la Teoría de la Resistencia de Marta Traba(1) no resulta aplicable únicamente en tanto oposición a la «estética del deterioro», por una parte, o como justificación teórica de las prácticas del «realismo» en el sentido de cómo elaborar un mecanismo de abordaje periódico a la producción de arte en Latinoamérica, sino especialmente en función de su poder penetrador en la elaboración de una identidad latinoamericana y en el viaje y en los modos que dicha reflexión ha asumido en la producción intelectual del continente, en términos de construcción de un imaginario.

Un segundo elemento que nos invita a asumir este enfoque, es la mentada «integración de las artes» como rasgo característico de la posmodernidad -en lo que a las artes visuales se refiere- sino principalmente como índice de la «realización» en sentido negativo del proyecto vanguardista de integración arte-vida, que obliga al artista latinoamericano a replantearse hasta el paroxismo los fundamentos de la imagen, y que por otra declara la abierta inclusión de América Latina en las estéticas universales, lo cual funciona como justificación, en sentido periódico, tanto de un posible criterio de tradición como de las dinámicas de sincronización con respecto a Europa o a los EE.UU.

Ya en 1982, al integrar con Ximena Prieto el grupo «Al Margen», con quien produjo la muestra «Campos de luz. Interacciones sobre el paisaje chileno» y que mereciera el Gran Premio del Tercer Concurso de Gráfica, Castillo se había esforzado por abandonar el término «instalación» que en propiedad no significaba la naturaleza del trabajo que ambos a la sazón realizaban, como tampoco el trabajo desarrollado por Castillo al interior del C.A.D.A.

Juan Castillo llamó a su presente trabajo «ocupación». Quiero relacionar ese término con el conocido cuento de Cortázar «Casa Tomada», en la que un grupo de seres indefinidos y anónimos van progresivamente ocupando de hecho los espacios de un gran caserón en el que sus ocupantes de derecho van siendo acorralados y destronados en medio de un creciente pánico a lo desconocido y a una incapacidad total de acción -que no sea el replegarse- producto del terror y el desconcierto. Una de las interpretaciones posibles de este cuento es la narración del ascenso de un nuevo grupo social que progresivamente va ocupando todos y cada uno de los intersticios de la sociedad aunque de un modo desordenado y aprogramático, es decir, aquella apropiación del espacio dada por la práctica del viejo truco del ensayo y el error. Claro que, en ciertos aspectos, la historia chilena indicó lo contrario: el ascenso objetivo y las aspiraciones de la masa anónima fueron repelidas con sangre, permitiendo que el proceso democratizador se articulara desde el corazón mismo del capital. Por otra parte, el cuento narra sin narrar (es decir, nos obliga a intuir, a imaginar) la caída de un mundo, la destrucción de un imaginario elitesco y exquisito y su sustitución por otro de naturaleza espúrea cuyas mecánicas de producción bordean los consabidos discursos sobre el arte popular y la estética del Kitsch, pero que también albergan la íntima emoción del elevarse sobre las circunstancias y encontrar aún en la precariedad, como señalan algunas leyendas Zen, el placer y la dicha. Y también, el cuento me habla de la integración de América Latina en la red mundial, en la toma por asalto de la cultura central, misma que se nos impone por fragmentos, por pedazos, huellas que, en lugar de ser interpretadas como claves reconstructivas, se vuelven herramientas de crítica a ese centro y también de exposición de una otra cultura excéntrica y marginal. No en balde Castillo se refiere entusiasta a aquella instalación de Marta Minujin en la que, tras

construir en un parque público -a escala natural- el Partenón sustituyendo la piedra por libros, «las masas lo derriban llevándose consigo los materiales de construcción».(2)

En este sentido, el nombre mismo del grupo que Juan Castillo formó junto a Ximena Prieto, resulta significativo. En tanto miembro del C.A.D.A., Castillo ya constituía un elemento al margen de la institucionalidad cultural chilena bajo los cánones exacerbados del autoritarismo. El apartarse del C.A.D.A. para constituir «Al Margen», representaba para él la posibilidad de ampliar los márgenes de la institucionalidad cultural, no para integrarla, sino para incorporar en ella, elementos de la cultura y posturas reflexivas que no caben en dicha institucionalidad. «Agrandar la mesa, pero para acá; no hacia el centro».(3) Y en este mismo sentido, debemos recalcar la insistencia de Castillo -como la de otros artistas afines- de referirse a su trabajo como «proyectos». Un proyecto difiere de un plan. Un proyecto está sometido a los avatares de la inescrutable realidad. Un proyecto puede, y debe, reformularse sobre la marcha. Un proyecto privilegia el momento del acto, en oposición al plan que privilegia el momento teórico. Un proyecto, en definitiva, rescata la unión indisoluble de pensamiento y praxis, por medio de su único modo de expresión: la materialidad moldeada, redirigida, sensualmente y estéticamente manipulada y consumida.(4)

En 1981, Juan Castillo desarrolló un proyecto en cinco etapas y que dio el nombre a la presente muestra. Permítaseme describir ese proyecto. La primera etapa de «Te devuelvo tu imagen» de 1981, consistió en la elaboración y reproducción de una serigrafía a dos colores en papel tamaño A4, a partir de una fotografía tomada del álbum familiar en la que aparecían Juan Castillo y sus dos hermanos cuando niños, sobre el texto (manuscrito) que citáramos al principio, y la frase «mi tumba», a la izquierda de la imagen. Acto seguido, Castillo procedió a instalar dichas serigrafías en aquellas animitas(5) que soportaran sus dimensiones en un viaje ad fontes, desde Santiago a Antofagasta, ciudad en la que naciera. Esta última fase de esta primera etapa fue registrada fotográficamente por Lotty Rosenfeld, quien iba pintando sus características «cruces» en el pavimento de la carretera Panamericana, siendo a su vez, fotografiada por Castillo. «Las animitas fijan en la memoria una determinada predisposición gráfica»(6).

La segunda etapa consistió en la apropiación de un muro cualquiera de la carretera panamericana norte, en donde Castillo escribió «Eriazos - Desiertos - Eriales - Panamericana norte - Chile», fotografiándose en el acto de escritura. Este texto se superponía al desértico paisaje y a la árida situación chilena en un sentido interno, pero también externo: si América Latina ha encontrado sus posibilidades de formulación en sus ciudades,(7) ¿qué hace esta escritura en medio de la Panamericana norte? Podríamos decir que Castillo los ubica excéntricamente con respecto a Santiago (la urbe), pero también en ruta a la pequeña ciudad, a la provincia, al margen(8).

En la tercera etapa, Castillo elaboró 50 reproducciones serigráficas de una ampliación de 380 x 240 cms de una fotografía seleccionada de la acción anterior, a la que incorporó el texto alusivo del proyecto. «Como cierre de trabajo para 'abrir la Provincia', estos distintos lugares, confrontándose al registro de esta foto o estas mismas palabras. Serigrafía y offset para presentar distintos tiempos en distintos lugares. Serigrafía y offset también para forzar la memoria»(9).

En la cuarta etapa, Castillo desarrolló una instalación en el «living de su casa», en la cual ubicó un monitor de televisión sobre una mesa, en el que era posible observar distintos momentos de la factura del proyecto. A sus pies, un balde, mudo testigo y huella del acto escriturario sobre el muro que se había prestado para otras intenciones y otros corazones, eco remoto de la pintura, más cercano del graffiti y del testimonio furtivo.

Bajo la mesa, dos fardos de papel: las 50 serigrafías que ahora pasarían por distintas manos y que, mediante su distribución a los asistentes, abrirían la puerta al acto colectivo de su instalación, en lo que sería la quinta y última etapa, en muros de la circunvalación Américo Vespucio que marca un límite geográfico y social a la ciudad de Santiago.

Este trabajo tenía vinculación con otro realizado al interior del C.A.D.A., aquel famoso «¡Ay Sudamérica!» que lanzó 400.000 volantes, desde tres aviones en formación militar, sobre la ciudad de Santiago, que indicaban que «cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista». Pero también con otro trabajo del mismo Castillo, en el que, apropiándose de un muro, esta vez en la ciudad de Valparaíso (1980), había escrito «señalando nuestros márgenes trabajo sobre el eriaz». Dicho muro, que además había sido pintado de blanco, definiendo un rectángulo sobre el cual se ubicaba la escritura y que contenía en la parte superior fotografías y un extenso texto en el que destacaba la palabra «Latinoamérica», fue filmado y exhibido en galerías, museos y centros comerciales. Y esta escritura, manuscrita, se opone a la universalidad del texto mecanografiado. Lo colectivo es aludido por medio de otros mecanismos, conservando el carácter individual y subjetivo del ejecutante.

En cada uno de estos actos, Castillo reflexiona sobre las condiciones de la creación de imágenes y de imaginario en América Latina, entendida ella misma y sus procesos como marginalidad y dependencia; pero al mismo tiempo, crítica de la situación que Chile vivía para aquel entonces. Si América Latina recibe, a través de los medios masivos de comunicación, nuevos modos de construcción de imágenes, ello no significa que los reciba pasivamente. Ellas, las imágenes -incluidos sus modos constructivos-, han sido sometidas a modificaciones y selecciones que generan nuevos códigos de significación que abarcan un extenso imaginario en el que se funden esos elementos foráneos (foráneos no sólo por extranjeros, sino también por corresponder solo parcialmente a nuestras estructuras sociales y de producción) para dar cuenta de vivencias y procesos que, aun cuando se estructuran grosso modo merced a un centro radiante (la metrópoli), se mantienen a pesar de sí y gracias a sí, fuera de él. Por otra parte, América Latina estaba siendo atravesada por dictaduras militares que golpeaban duramente a la población. Exilio, muerte, secuestro, tortura, y la sospecha permanente sobre los artistas y los actores culturales, de modo que los discursos sobre la identidad y la dependencia se centraron rápidamente en la problemática del poder, de su ejercicio y de su sufrimiento. El caso chileno, en lo que a las artes plásticas se refiere, fue descrito, entre otros, por Nelly Richard, Eugenia Brito y Adriana Valdés. La visión continental de ese proceso aún no se construye.

Yo he visto. ¿Qué he visto yo? En 1995, Juan Castillo se apropió de un antiguo molino abandonado a las afueras de Estocolmo, que recientemente había sido reciclado como galería de arte. Allí ubicó monitores de televisión que transmitían una imagen única -mecanismo que popularizara, entre otros, Nam June

Paik-, en tanto que otro monitor, puesto a unos treinta centímetros del suelo, transmitía imágenes que sólo era posible ver a través de su vago reflejo sobre la espesa y brillante superficie gaussiana de litros de aceite de motor quemado contenidos en un recipiente a propósito. El espectador, en la penumbra, oye el fluir del agua -que acompaña a todo molino- y sus propios pasos sobre paja dispuesta en el piso. En las columnas, también a escasos centímetros del suelo, dispuso imágenes de pequeño formato -que Castillo llama iconos- en las que, sobre placas de cemento trabajado a mano, se ubican serigrafías de rostros tomados de la prensa a los que les ha practicado magulladuras, rasgaduras y borroneos con pintura. Para observarlos, el espectador debe agacharse hasta prácticamente acostarse en el suelo. Algo húmedo rodea a esos rostros y esos cuerpos. Evocadores, esos iconos y esas intervenciones sobre las imágenes y el cemento recuerda, por momentos, el arte de las cuevas paleolíticas. Evocadora, la instalación en su totalidad nos recuerda los campos de concentración, aquellos de todos los puntos del globo, donde incluso entre el horror, podían surgir amores, ternuras y risas. Y ese recuerdo enfatiza también la fragilidad de la existencia, la inseguridad, el miedo. ¿Cómo reconstruir los momentos vividos? El arte como testimonio, el artista como testigo, el artista como vidente. Algo hay aquí -y qua ya ha sido señalado por otros- de reelaboración de la estética de lo sublime, pero también, una asunción poética de la estética de la Vanitas que constituyera uno de los polos del mundo barroco y cuya conceptualización acoge y justifica el criterio de «tradición». Y esos personajes, que por trágicas circunstancias han figurado en los titulares de la prensa, ahora intervenidos, desfigurados, pasan a constituir tipologías iconográficas y simbólicas(10) que retratan la marginalidad (como aquello que se encuentra separado de los centros culturales y económicos y cuya participación es meramente tangencial y apenas recogida en los medios masivos de comunicación) y la precariedad que la testimonian.

«Te devuelvo tu imagen» de hoy retoma en parte esos proyectos anteriores. Pero también, se nutre de otro realizado por Castillo en París, del cual ya no quedan huellas. Quizá algo perdido en la Babel de Internet. Quizá, su reconstrucción en la película que Ulises Gómez realizó sobre Castillo y aquel trabajo. El proyecto «Frankenstein» lo constituyó una serie de proyecciones de imágenes de un rostro creado por Castillo, que estaba construido por fragmentos de diversas razas. El rostro era retrabajado en la producción de diversos iconos que a su vez eran fotografiados en forma de diapositivas, las cuales eran proyectadas sobre distintos puntos, uno tras otro, del boulevard periférico -la periferia, el margen, el límite- cercano al «centro de operaciones» de Castillo y del río Sena. A los transeúntes sólo les era permitido ver la imagen reflejada en el agua o en el asfalto. Los transeúntes, que desconocían todo el proceso del proyecto, sólo recibían referencias vagas, ecos de una imagen distorsionada por el vaivén del río o por el movimiento del vehículo que transportaba la proyectora, oponiéndose la relativa estaticidad de la imagen en la diapositiva a la experiencia empírica de la proyección, del fantasma de la imagen. Digitalizaciones de las imágenes fueron lanzadas en la red computacional para que los «usuarios» -alegoría de lo unitario de un mundo excéntrico- las intervinieran generando nuevas imágenes y propuestas sobre este ser multiracial, marginal y ejemplar. Un golem.

Ahora, tras la intervención en el Museo de Arte Contemporáneo realizada en noviembre de 1997, Castillo regresa a Pedro de Valdivia.

En la muestra que nos ocupa, Castillo utiliza textos de dos escritores chilenos. Del primero, Pablo de Rokha, la aseveración de que «Hoy por hoy, todo está viejo en la gran aldea de Chile». Hay aquí

ciertamente un uso intencional de dicha declaración en tanto ella nos recuerda a Marshal Macluhan. Sin embargo, el sustantivo «aldea», que nos invita a pensar inmediatamente en la provincia, se somete al adjetivo «gran», generando una suerte de paradoja referida al espacio implícito en la definición de aldea. Por otra parte, la aldea se vincula a lo «viejo», que inmediatamente relacionamos con la «memoria», pero también con lo «no actualizado», y que a diferencia de la aldea, sí se le exige renovación. Así, la paradoja espacial generada por la «gran aldea», avanza sobre la dimensión temporal de la «vieja aldea».

Los «efectos purificadores» del agua y el fuego que han intervenido las imágenes parecen ser alusiones a la naturaleza de la memoria, pero también a los procesos transformatorios ejecutados por los procesos de transculturación. El alquitrán y la brea, propia de barcos y marinos, que participa en el refuerzo de techumbres y en la construcción de caminos, sobre el que se reflejan las imágenes, pareciera también participar en esa alusión a la memoria, pero también en la creación de rutas, de caminos, de conexiones entre los diversos niveles de apropiación de la realidad y de los saberes sobre esa misma realidad, que aparentemente conducen a sucesivas paradojas, pero que, contrario sensu, van encontrando soluciones en los modos como vamos apropiándonos de diversos espacios, teóricos y prácticos. Y esa apropiación, quizás en un primer momento inocente, rápidamente va aportando nuevas relaciones y nuevas paradojas en el acto de nombrarlas y describirlas.

El segundo texto pertenece al joven Matías Rivas. «De Práctico todos se compadecen./ Su falso estoicismo convence a pequeños ignorantes./ Pero de las garras de estas letras, Práctico,/ te advierto que saldrás arañado./ Y publicaré en los pasquines que tú bien conoces/ lo alto de tu cornadura/ y lo injusto de tu fama de buen Mecenas». El término práctico, que puede evocarnos desde una actitud ante la vida, en la medida en que es habitual referirse a una persona que opta por un «remitirse a los hechos» como una «persona práctica», hasta el nuevo orden social, político y económico del libremercado, nos permite interpretarlo como una alusión al «poder» desde dos bandos: el de la supervivencia del humilde ciudadano y el del ejercicio de ese poder en nombre de ese mismo humilde ciudadano. Pero también, a las actuales condiciones del sistema artístico, en cuanto éste ya no puede eludir a los medios masivos de comunicación. La advertencia a los estigmas que la escritura infligirá a ese orden, bien puede trasladarse a las cadenas críticas (de orden metonímico) subterráneamente desencadenadas por las imágenes concretas seleccionadas por Castillo y su situación relacional desde el espectador. En este sentido, la insistencia de Castillo en la relativa y manipulada cerrazón a la aparente multiplicidad de sentidos de las imágenes señala un punto de «resistencia», como diría Marta Traba, a los dispositivos visuales de la posmodernidad hábilmente centrados en su ligazón a estéticas obsoletas por los centros distribuidores del arte.

Mientras el primer texto orienta hacia la acción, el segundo orienta a los mecanismos y recursos despegados para la acción. La oposición de ambos textos, propone la transformación de lo nuevo -las nuevas formas del poder- sobre la base de que profundizan antiguas formas del poder. Y ese poder, bajo la forma de imposiciones en los modos de mirar, retratar y nombrar, puede desmontarse merced a los modos como América Latina ha subvertido sistemáticamente desde el imaginario y desde la praxis misma, los mecanismos de construcción que le son impuestos. Para Castillo ese acto se resume en el título de esta muestra. Retoma las fotografías familiares que proyecta por las calles que recorrió en su infancia y que hoy se encuentran prácticamente abandonados. Proyecta esas imágenes contra los muros

que habitara y les prende fuego, dejando que se consuman y se desvanezcan en la noche. Se apropia de un letrero electrónico en los cerros de Antofagasta en los que proyecta tres veces el nombre de este trabajo «Te devuelvo tu imagen». Entrevista a dos mujeres. Una propia de Pedro de Valdivia, la otra proveniente del «mundo de la cultura». Intercambia sus voces y sus discursos en lo que llama «las dos Fridas», con la evidente cita al autorretrato de la mexicana, ahora convertido en símbolo de la integración, del intercambio de información generado por los procesos de transculturación. Proyecta nuevamente la imagen familiar, esta vez sobre el agua. Filma los acontecimientos. Fotografía, filma, proyecta, filma la proyección. Imagen familiar sobre el telón, imagen familiar sobre el agua, imagen familiar sobre el telón y sobre el agua filmada, hasta que esa imagen familiar pierde su carácter privado para ser la imagen familiar de cualquiera, para ser ante todo imagen de una imagen familiar. Y están las fotografías originales, de las cuales se tomaron las diapositivas. Y está la imagen de la memoria, nítida o perdida en el tiempo o transformada por las ambiciones de la memoria. Y están también las imágenes que participan en esta ocupación, que no son las que viera Castillo: son las que quiere que creamos fueron vistas por él. Integra imágenes con rostros de latinoamericanos en Estocolmo -donde reside en la actualidad- y borra sus rostros. Proyecta e inscribe estas imágenes en madera, en brea, en alquitrán. Imágenes de las que a veces tenemos un icono, a veces el reflejo en la superficie satinada del alquitrán. En cada una de esas fases, Castillo va alterando y subvirtiendo el sentido de las imágenes merced a los recursos formales que le entrega cada una de las «técnicas» solicitadas. El pasado y el presente de esas imágenes se diluye en el Maelstrom de la red de relaciones entre las imágenes y sus facturas, entre los diversos actos de construcción del proyecto y los diversos recorridos del espectador por la sala institucional, no ya acogedora y democráticamente condescendiente sino ocupada.

notas1. Esta teoría fue desarrollada por Traba en el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1959-1970, Siglo XXI, Bogotá, 1974*. El centro de dicha teoría, puede encontrarse también en la ponencia «La cultura de la resistencia», presentada al encuentro de críticos literarios desarrollado en la ciudad de Bonn, y publicado en *VV.AA.: Literatura y praxis en América Latina, Monteávila, Caracas, 1975*.2. Conversación con Juan Castillo.3. Conversación con Juan Castillo en el living de mi casa.4. Una primera teorización en América Latina de este problema quizá se la debemos a Paulo Freyre.5. Forma popular de culto a los muertos en trágicos accidentes callejeros y que se construyen lo más exactamente posible sobre el sitio de los acontecimientos, que se supone alberga el alma del difunto. Las «animitas» son visitadas tanto por los deudos -que instalan en ellas placas recordatorias del difunto y que ponen flores y encienden velas con relativa frecuencia- como por gentes necesitadas de «favores de las animas» quienes introducen cartas petitorias y/o placas de agradecimiento por los favores concedidos por las cortes celestiales.6. CASTILLO, Juan: «El collage social» en *Ruptura, Documento de arte, Ediciones C.A.D.A., agosto de 1982*.7. Véase ROMERO, José Luis: *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas, Siglo XXI, México, 1976*.8. Ya Angel Rama llamaba la atención sobre los diversos niveles geográficos al interior de las naciones latinoamericanas de los procesos de transculturación: las grandes urbes con respecto a las grandes metrópolis; las pequeñas ciudades con respecto a las capitales. Véase RAMA, Angel: *Transculturación narrativa, Siglo XXI, México, 1979*.9. CASTILLO, Juan: texto citado.10. Bástenos recordar a Goya.

Guadalupe Alvarez de Araya