

Jorge Jiménez

Entre Dadá y las Maras: de la muerte del arte a la muerte del sujeto

*Estoy por un arte que sea político-erótico-místico,
que haga algo más que sentarse
sobre su trasero en un museo.
Estoy por un arte que se entremezcle
con la mierda de todos los días y salga ganando.
Claes Oldenburg, 1961*

Abstract: *This article portrays the relationship between vanguards and counter-cultural movements in society at the idea of the extinction of Art. In addition, the article suggests certain guidelines for the interpretation of the Maras phenomenon within a historical framework founded by vanguards (Dadaism and Surrealism), countercultural movements and urban tribes (the Punk). The Maras are understood as a complex aesthetic, political and social network emerging after the Central American post-war period.*

Key words: *Avant-garde. Counterculture. Urban tribes. Dada. Surrealism. Hippies. Punks. Maras. Central America. Central America post-war period.*

Resumen: *En este artículo se expone las relaciones entre las vanguardias y las contraculturas a la luz de la idea de la muerte del arte. De igual modo se sugieren algunas pautas para interpretar el fenómeno de las Maras en el marco de un tejido histórico cuyos referentes son las vanguardias (Dadá y Surrealismo), las contraculturas y tribus urbanas (Punk). Las Maras son entendidas como una compleja articulación*

estética, política y social, en el contexto de la posguerra centroamericana.

Palabras clave: *Vanguardias. Contraculturas. Tribus urbanas. Dadá. Surrealismo. Hippiismo. Punk. Maras. Centroamérica. Posguerra centroamericana.*

El siglo XX se inició con el despliegue de un amplio movimiento estético conocido como las vanguardias artísticas. Este movimiento experimentó un desarrollo importante tanto en Europa como en América Latina y se extendió hasta la segunda Guerra Mundial, siendo el período entre guerras el más álgido. Después de la segunda posguerra, de las vanguardias quedaron personalidades importantes tales como Breton, Duchamp o Buñuel, pero desarticulados de los movimientos que les dieron origen. Surgen, entonces, unos movimientos nuevos que fueron denominados contraculturas y que dieron a las décadas de los sesentas y setentas características estético-políticas muy particulares. Desde entonces han proliferado toda suerte de subculturas y contraculturas de filiaciones políticas diversas y con distintos tipos de organización. Las maras han sido uno de

los fenómenos contraculturales más controversiales después de la posguerra centroamericana, y durante la última década sufrieron un proceso de satanización mediática acompañado de una política de represión y exterminio por parte de los gobiernos locales, en coordinación con la policía estadounidense.

En este artículo pretendo sugerir algunas pautas filosóficas para interpretar el fenómeno de las maras en el marco de un tejido histórico que encontraría referentes estético políticos tanto en las vanguardias (Dadá y Surrealismo), como en contraculturas y tribus urbanas (Punk). Todo ello con la intención de esclarecer el suceso marero a la luz de su compleja constitución como fenómeno estético, político y social, propios de una región como la centroamericana, en donde el capitalismo neoliberal tercermundista opera bajo la lógica de la fragmentación y oclusión de los actores sociales y la aniquilación de la subjetividad popular contrahegemónica.

El arte, en tanto constituye una expresión estética y política de sujetos histórico sociales, experimenta, con los cambios en la subjetividad social, transmutaciones significativas que aparecen fenoménicamente como simples cambios de estilo o de escuela¹. Sin embargo, tales transmutaciones son mucho más complejas y comprensivas, puesto que indican transformaciones dialécticas de las formas artísticas en un movimiento múltiple que consiste en la negación y resemantización de formas y lenguajes estéticos anteriores, y la recomposición de un arte emergente, el cual nunca es absolutamente nuevo ni tampoco una evolución mecánica del arte precedente.

Justamente, con el surgimiento del arte de las vanguardias se experimenta una transmutación radical del arte anterior —particularmente de las llamadas bellas artes². Las transiciones entre romanticismo, simbolismo e impresionismo, y entre estas y el expresionismo —así como su transmutación en la obra Dadá o surrealista—, deben entenderse bajo esa concepción dialéctica si se quiere lograr una comprensión de la complejidad del fenómeno³.

Es oportuno aclarar que acá no me interesa una aproximación de naturaleza puramente estética, sino de índole estético-política, toda vez que lo estético lo entiendo estructuralmente

articulado con los movimientos artísticos y su praxis histórico social. En ese sentido, estética, praxis política y entorno societario forman una unidad compleja que es necesario desentrañar y desplegar en sus contradicciones para entender el significado de las transformaciones artísticas y sociales. Se trata, entonces, de la estética-política de los movimientos sociales en su praxis vanguardista y contracultural y de sus eventuales significaciones filosóficas, bajo la sospecha de que toda expresión artística y estética está tramada por una urdimbre política y es una fecunda vía de acceso a los fenómenos histórico sociales.

Las vanguardias: de la violencia como una de las bellas artes

No deja de ser llamativa la referencia al asesinato en los autores de las vanguardias o en sus precursores. Sade, en sus escritos morales y políticos, propone despenalizarlo, junto a otros delitos, y entenderlo como una necesidad social —que es fundamental tolerar en un Estado Republicano— (Sade, 1979, 181 ss). En su obra literaria hay una suerte de apología libidinal del asesinato muy a tono con la ética de los libertinos (4). De Quincey lo declara como una de las bellas artes, como un hecho estético digno de apreciación y degustación (5). El Conde de Lautréamont exalta varias formas de asesinato en sus *Cantos de Maldoro* (6). Rimbaud concluye el poema *Mañana de embriaguez*, exclamando *He aquí el tiempo de los asesinos*. Tristan Tzara escribía en su Manifiesto del señor antipirina *Pero nosotros, DADÁ, no compartimos su opinión, pues el arte no es cosa seria, se los aseguro, y si mostramos el crimen para doctamente decir ventilador, es para halagarles, queridos oyentes, los amo tanto, se los aseguro, los adoro* (Tzara, 1987, 9). Cuando a Luis Buñuel se le preguntaba cómo entendía el sentido de *Un perro andaluz* decía que se trataba de —un desesperado y apasionado llamamiento al asesinato— (Krohn, 2005). El vanguardista brasileño Oswald de Andrade, en su Manifiesto *Antropófago*, canta a la antropofagia y la declara como unidad social, económica y filosófica (Schwartz, 1991). Breton, al inicio del segundo

manifiesto exclama que —El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud — (Breton, 1985, 164) (7).

Este talante necrófilo y apologético del asesinato, sin embargo, debe entenderse como un componente eminentemente estético literario. Esto se produce en razón de que las vanguardias heredan —bajo la idea de una dialéctica negativa, es decir de la muerte del arte hegeliana— aspectos significativos de la estética del romanticismo, de la novela gótica y del decadentismo decimonónico. En consecuencia, esta estética es resemantizada y pasa a formar parte de una poética de inspiración nietzscheana y libertina que aspiraba a una ética situada más allá del bien y del mal.

En ese sentido es muy clara la posición de los surrealistas cuando, al definir el término surrealismo —como un automatismo psíquico que expresa el funcionamiento real del pensamiento—, aclaran que se trata de un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (8).

Con una orientación similar pero con un posicionamiento de negatividad radical, Dadá, en muchos de sus textos, expresa un rechazo a la moral, el arte, la filosofía y el pensamiento común. Así leemos:

—La moral atrofia como todo azote producto de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han inflicto (*sic*) la impasibilidad ante los agentes de la violencia —causa de la esclavitud— ratas pútridas de las que está repletas el vientre del burgués la moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido como elefantes y a las que llamamos buenas. La moralidad es la infusión de chocolate en las venas de todos los hombres. Esta tarea no fue ordenada por una fuerza sobrenatural, sino por el cartel de los mercaderes de ideas y acaparadores universitarios.— (Tzara, 24)

Dadá elaboró una poética nihilista, alógica, amorosa y paródica. Como es bien conocido, esta vanguardia tiene su origen en el Cabaret Voltaire, ubicado en la ciudad neutral de Zúrich durante la primera Guerra Mundial, en el que se dan cita una serie de artistas emigrados que no querían ser reclutados y que se atreven a expresar su aversión

y su náusea planteando que —hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir.— (Tzara), definiendo a Dadá como una protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva, como negación de la familia burguesa, como abolición de la lógica, de toda jerarquía, de todos los profetas, de la memoria y del futuro —e incluso de Dadá mismo.

Dadá reacciona, de esa forma, en contra de la barbarie que representó ese conflicto bélico, atacando en su conjunto a toda la institucionalidad burguesa e imperialista que se disputaban mercados y posiciones geopolíticas estratégicas en el viejo continente. Personajes como Tzara, Janco, Huelsenbeck, Hennings, Arp, Ball y Duchamp —entre otros—, formarán la vanguardia de mayor impacto discursivo y la que se disputará con el surrealismo la influencia más importante sobre diversos movimientos transgresores a lo largo del siglo XX.

Las contraculturas: la violencia como construcción de subjetividad social

La transición de las vanguardias a las contraculturas de posguerra, se produce como una nueva disolución-constitución de la praxis política y artística por un hecho social de capital importancia, a saber, la transformación del carácter elitista de las vanguardias en movimientos sociales que desafían significativamente las formas de dominación social prevalecientes tanto en los países capitalistas como socialistas. Este fenómeno encuentra su concreción en lo que se ha denominado el Mayo 68, movimiento que no debe limitarse a las movilizaciones de la juventud francesa sino que debe entenderse en su verdadera escala, a saber, como una movilización social generalizada que va del Tlatelolco mexicano a los disturbios en la convención demócrata de Chicago, de las movilizaciones de Washington y Watts a la primavera y posterior invasión soviética de Praga y de las comunas urbanas de Berlín al Madrid antifranquista.

Algunas vanguardias habían tenido una militancia anarquista y espartaquista (Dadá) y otras comunista y trotskista (surrealismo), sin

embargo ni la poética dadaísta o surrealista, en tanto tales, lograron una articulación efectiva con los movimientos sociales. El activismo de las vanguardias se limitó a producir escándalos en torno a exposiciones artísticas, condenar y parodiar personajes políticos y artísticos relacionados con el poder dominante, manifestaciones relacionadas con problemas sociopolíticos relevantes y actos de provocación en iglesias e instituciones culturales representativas del orden burgués y estalinista.

Durante los años sesenta, el espectro contracultural planteará un discurso que irá desde la prédica de la paz y el amor, la pansensualidad, el erotismo y la psicodelia hippie, el cual, en su contexto histórico, confluirá con formas de resistencia de tradición socialista y anarquista, prácticas de movilización antibélicas, desobediencia civil e insumisión, hasta formas de insurrección y autodefensa armada en las metrópolis y guerrilla armada por parte de los movimientos de liberación anticolonial y anticapitalista en el tercer mundo.

Las contraculturas introducirán el fenómeno de la tribalización urbana, reconfigurando el espacio de la ciudad como un ámbito de confrontación de nuevos y diversos actores sociales, tales como el movimiento de mujeres, etnias e inmigrantes, gays y lesbianas, además de las contraculturas tribales propiamente dichas, a saber, pachuchos, chicanos, cholos, mods, rockers, teddy boys, hippies, punks, skinheads, redskins, hooligans, etc.

Con la tribalización de la urbe se pone en crisis el mito de la ciudad como espacio y temporalidad neutral e incluyente, relacionado con la ingenuidad del *flanêur* benjaminiano, que es una suerte de diletante urbano que se mueve en un ámbito en donde las contradicciones sociopolíticas quedan relegadas por un esteticismo aparential y evasivo. La tribu pone en evidencia las contradicciones latentes en la ciudad y les da una expresión estética y política —de ahí que toda tribu tienda a desplegar un lenguaje corporal, una parafernalia, un argot, un *modus vivendi* peculiar que los distingue en el espacio ficticiamente indiferenciado de la ciudad.

La sociedad del espectáculo

Las contraculturas constituyen la anomalía contrahegemónica en un modelo de sociedad en el que se ha consumado la conformación estructural de la *sociedad espectacular*. Este tipo de sociedad había empezado a gestarse en el período entreguerras y había encontrado en la propaganda nazi, soviética y estadounidense sus matrices formales y conceptuales. Lo cual, a la vez, es una nueva fase del fetichismo de la mercancía dilucidado por Marx que cristaliza en un prototipo de sociedad que produce la vida cotidiana y los eventos históricos como producción de espectáculos —a la manera de mercancías simbólicas o de eventos mediáticos efímeros, seductores y profusamente enajenantes.

Guy Debord, fundador de la Internacional Situacionista en los años 50 —posiblemente una de las últimas expresiones de la vanguardia europea—, fue quien elaboró la teoría de la sociedad del espectáculo (Debord, 1967, 1990). Este pensador y activista, quien aseguraba haber tomado más de lo que había leído, elabora su teoría de la sociedad del espectáculo articulando críticamente su formación hegeliano marxista con la praxis anarquista que se reformula a partir de la derrota de la revolución española del 36.

Debord inicia su texto citando un texto clave de Feuerbach en el que se caracteriza la raíz de la reificación contemporánea:

“Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es ‘sagrado’ para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.” (Debord, 1967, 1).

Debord propone entender las sociedades capitalistas y socialistas de mediados de siglo como una inmensa acumulación de espectáculos en las que todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación. Y entiende que el sentido esencial de la sociedad espectacular no

es una simple circulación de imágenes virtuales, sino las relaciones sociales entre sujetos mediadas y reificadas por imágenes y espectáculos. Ahí encuentra su origen el proceso de fragmentación operada por ese tipo de sociedades y magnificada por el capitalismo unipolar y globalizado de nuestros días en donde impera una hiperfragmentación de la subjetividad cuyo modelo es lo digital. Así, las imágenes en que se descompone la vida por un proceso de virtualización mediática creciente, proceden a constituir un ámbito de representación en el que la unidad de la vida misma es irrecuperable. Se trata de una transmutación en la complejidad del fetichismo de la mercancía. En efecto, lo que formaba el núcleo esencial del fenómeno religioso y del proceso de producción de mercancías —estudiado por Feuerbach y Marx—, a saber, la reificación del sujeto, su fragmentación en ámbitos de representación imaginaria que magnifica y sanciona ontológicamente como consecuencia del proceso mismo de enajenación, todo eso culmina en una sociedad que se autoproduce como espectáculo, como representación sistemática y sistematizada de procesos de virtualización mediática. De este modo, la sociedad contemporánea ha alcanzado una fase en que toda relación humana y social está mediada por el espectáculo y tramada de virtualidad, por lo que aparecen con un grado de cosificación y falsificación no vistas con anterioridad⁹.

Debord agrega una distinción entre sociedades de espectáculo *difuso* y espectáculo *concentrado*. Las primeras correspondieron históricamente, durante los años sesenta, a las sociedades del primer mundo, es decir, a sociedades con modelos democráticos de dominación en los que la producción de espectáculos ha estado diluida. Las sociedades autoritarias y totalitarias, tales como los regímenes fascistas y estalinistas de los años 30, así como las dictaduras latinoamericanas y africanas, entre otras, responderían al modelo concentrado de producción espectacular. De este modo, generalmente se ha visto en este tipo de sociedades que la producción de espectáculos gira en torno a un líder o un pequeño grupo de dirigentes. Para Debord, las sociedades posteriormente transmutarían hacia un tipo de espectáculo que denomina *integrado* y que consistiría

en una combinación razonada de las dos formas señaladas, tendiente a imponerse mundialmente.

Lo espectacular *integrado* es una combinación de lo difuso y lo concentrado, sacando provecho de las ventajas que provee uno y otro sistema. Sin embargo, la forma integrada ha experimentado transmutaciones significativas. Respecto a la forma concentrada, ya no se expone a un jefe o un equipo tal y como se hacía en las sociedades totalitarias de entre guerras. Por el contrario, se tiende a ocultar los rostros e identidades, así como a la mixtificación de las ideologías —mediadas y ocultadas por múltiples eufemismos y enmascaramientos discursivos, o por insondables aparatos burocráticos. Y con relación a la forma difusa, el espectáculo integrado logra totalizar el proceso de modelización y manipulación de las conductas y de los productos que se producen socialmente, puesto que el espectáculo integrado logra fusionarse con la realidad sociopolítica, instituyéndola en la medida y en los términos en que la espectaculariza¹⁰.

De esta forma es usual ver en nuestros días un juego mediático en diversos tipos de sociedades en los que se exhiben las identidades de los dirigentes y sus aparatos, pero a la vez hay una serie de fuerzas que nunca salen a la luz y que son las que llevan hasta las últimas consecuencias la espectacularización social. En esto ha jugado un papel clave la tecnología digital y la hiper virtualización mediática contemporánea. De esta manera, el espectáculo integrado ha superado dialécticamente a las formas anteriores, de modo que, si algo se les escapaba a aquéllas a este ya no se le escapa nada. Al respecto dice Debord —El espectáculo se ha mezclado con la realidad irradiándola.— (Debord, 1990, 20).

Maras: transmutación estético-política de la contracultura

En ese proceso de disolución-recomposición que experimenta históricamente el arte, asistimos, en la transición de las vanguardias a las contraculturas, a una transformación de extraordinario interés estético político. Me refiero a un cambio en el soporte artístico: si Dadá y el surrealismo

mantuvieron los soportes tradicionales, las contraculturas hicieron públicos los soportes toda vez que buena parte de su producción estética ha sido instalada en el cuerpo. Más aún, las contraculturas corporeizaron el arte, hicieron del cuerpo obra artística, portador de un lenguaje estético político. Del mismo modo podemos entender la importancia de la música y del baile: de la contorsión del rock a la danza tribal del pogo y el mosh, las contraculturas elaboran lenguajes corporales que además de tener un gran potencial libidinal, producen rituales que remiten a las peleas callejeras y los enfrentamientos con la policía u otras tribus urbanas.

Dadá, ciertamente había revolucionado la producción artística. Baste con recordar la invención de la instalación, el *ready made*, el arte postal, el *happening*, o el cadáver exquisito. Sin embargo, la transmutación a la que me refiero consiste en que los punks se vistieron con la plancha de clavos de Man Ray, convirtieron su cuerpo en una instalación como las de Duchamp, añadiendo toda una bisutería en las perforaciones corporales, con lo que de paso el cuerpo también adquiere un carácter de *ensamblaje* (más que de *ready made* (11)), y con el tatuaje y los botones impresos incorporan una suerte de arte postal, arte tipográfico o graffiti corporal.

Con ello se opera un proceso político: el arte pasa de las galerías, museos o cafés a la calle. El arte, diría Allen Ginsberg se convierte en un *aullido callejero*. La parafernalia psicodélica del hippie, el neodadá del punk o la iconografía gótica del heavy metal se convierten en pinacotecas ambulantes ligadas a posicionamientos urbanos, disputas territoriales y definiciones ideológicas e imaginarias. O sea, se trata de una expresión estética plenamente politizada.

La transmutación estética que se opera en la transición de las vanguardias a las contraculturas hay que entenderlo como un posicionamiento estratégico de éstas en la sociedad espectacular: se trata de articular lenguajes estético políticos contrahegemónicos que tienen una semántica propia en el mundo hiperfragmentado y reificado del espectáculo.

Los hippies, por ejemplo, despliegan una semiótica con la parafernalia y con un lenguaje capilar que cuestiona la rígida división de géneros

prevaliente en la década de los años 50, el des- crédito del mendigo, asumiendo la informalidad del obrero y del lumpen, así como el colorido del payaso, del niño, o el exotismo indígena u oriental, entre otros.

El punk, exhibiendo sus crestas de mohicano, sus cabelleras multicolores, el piercing agresivo y sus chaquetas tachonadas con púas, pareciera resemantizar en el ámbito espectacular, la teratología producto de la guerra convencional y la irradiación atómica, los efectos de la quimioterapia, el abandono del marginal, pero también cierto talante futurista que ha sido bien explotado en el cine o la moda de tipo ciberpunk.

Las maras, coherentes con ese proceso de corporeización de la expresión artística, van a adoptar el tatuaje como el principal lenguaje estético político¹². El tatuaje que emplean en primer lugar da cuenta de la mara o pandilla a la que pertenecen y luego agregan distintas imágenes aleatorias tales como la reproducción de cuerpos desnudos, cierta zoomorfia (águilas, serpientes), y una heráldica que pasa por esvásticas, cruces gamadas, crucifijos, etc. El cuerpo sirve de soporte para el lenguaje estético de la mara, en especial el rostro y el torso, brazos y manos¹³. Los mareros se rapan la cabeza y generalmente lucen sobre el torso desnudo crucifijos.

Además, han desarrollado toda una semiótica que transmiten por medio del graffiti callejero, un lenguaje propio que solo entiende la mara, así como con distintos tipos de gestos con las manos, tales como saludos, desafíos y otro tipo de claves.

Las maras como cadáver exquisito

“Ya somos otra especie, ya somos otros bichos, diferentes a ustedes. La muerte para ustedes es un drama cristiano en una cama, el ataque al corazón... La muerte para nosotros es la presunción diaria, tirados en una zanja...” (www.nodo50.org: *Entrevista a Marcola*), esto lo decía un narcotraficante, líder del Primer Comando Capital de Sao Paulo, en una entrevista desde la prisión otorgada a O Globo, después del secuestro de unos de sus gerentes. Aunque distante en el

espacio, las declaraciones del presidiario tienen una plena cercanía praxiológica y simbólica al fenómeno de las maras y en general a las pandillas como una expresión contracultural dominante que se ha extendido por América Latina y por varias ciudades importantes de los Estados Unidos —se habla de su presencia incluso en países europeos.

Pero ¿cómo es que ha surgido esta *nueva especie*, cuál es su contexto histórico social y qué sentido tiene en la Centroamérica contemporánea? ¿Se puede caracterizar a las maras como contraculturas o se trata llanamente, como ha querido hacerlo ver el poder político y mediático, de pandillas de delincuentes desalmados?

Una genealogía de las maras nos remite al pachuco y al cholo. Estas son contraculturas de naturaleza geopolítica, producto de proceso migratorios y de una compleja hibridación cultural. Las tres tienen su origen en la migración de mexicanos y centroamericanos a los Estados Unidos y la retroalimentación con el país de origen.

El pachuco surge durante los años veinte y representa, en relación con los otros dos movimientos —que son más recientes—, una suerte de dandysmo esteticista que los emparenta con el movimiento de vanguardias¹⁴, pero con una temprana adscripción a las formas tribales, ya que conformaban bandas urbanas generalmente perseguidas por la policía, estigmatizadas y señaladas como delictivas —aunque no necesariamente tales. El pachuco fue la expresión contracultural de la cultura chicana, produjo un arte callejero relacionado con el mural y el graffiti, el baile del boggie, el swing y el mambo. También crearon una lengua subcultural conocida como el spaninglish o caló, argot que les permitía una comunicación cifrada que no entendía la policía.

El pachuquismo se produjo, como decía, de la inmigración mexicana al sur de los Estados Unidos y de lugares como California, Texas o San Diego, se extendió a las ciudades fronterizas mexicanas como Tijuana y Ciudad Juárez, por lo que llegó a significar un eslabón contracultural entre los dos países¹⁵.

La contracultura del pachuco dio paso, a finales de los años 60, al cholo que representó a una nueva generación de emigrantes que tenía que lidiar con una mayor represión migratoria y

condiciones más difíciles de supervivencia en los Estados Unidos. Los cholos vestían camisetas de franela, pantalones de mezclilla holgados y una pañoleta en la frente que hacía referencia a su condición obrera y marginal.

Las maras surgen, durante los años 80 y 90 en un contexto geopolítico similar pero de mayor violencia urbana y fronteriza. Fueron el resultado de la emigración de jóvenes salvadoreños y hondureños durante la guerra y la posguerra centroamericana, a las mismas ciudades a donde emigraron sus antepasados pachuchos y cholos. Su internacionalización se produjo debido a la expulsión sistemática a que fueron sometidos por las autoridades estadounidenses y su posterior retorno a los países de origen.

Al igual que las otras contraculturas de emigrantes, las maras (denominadas marimbas en Estelí, Nicaragua), han sido agrupaciones de jóvenes de barrio con legítimos intereses de socialización, diversión y entretenimiento, erotización, crecimiento emocional y posicionamiento urbano y político.

Sin embargo, el capitalismo neoliberal centroamericano contemporáneo con su carácter excluyente y punitivo no ha permitido espacios para el desarrollo de los sectores juveniles populares, menos aún cuando estos sectores se organizan, elaboran su propio discurso y se defienden frente a una represión que combina la acción policíaca, los escuadrones de la muerte y hasta movilizaciones del ejército.

En Centroamérica hemos asistido a una creciente criminalización de los movimientos populares antihegemónicos¹⁶. En países como Honduras y El Salvador se promulgaron leyes antimaras abiertamente represivas y violatorias de derechos humanos tales como libertad a la imagen personal, libertad de reunión y tránsito, de tal modo que se castiga con cárcel a los jóvenes que luzcan tatuajes, que presenten conductas contrarias a las “buenas costumbres”, que anden en grupos por las calles o se reúnan de forma independiente.

En ese sentido, las maras desde su inicio tuvieron que hacerle frente a un proceso de exclusión, persecución y muerte¹⁷, lo que explica la radicalización de los métodos de autodefensa y ataque, así como la adopción de formas

organizativas y estrategias de lucha violenta emparentados con las que han usado los sectores delictivos de la sociedad.

A todo ello hay que agregar que ha habido un componente mediático importante, ya que se ha espectacularizado la violencia social en la región, aprovechando la imagen combativa que despliegan las maras para adjudicarles la responsabilidad de todo tipo de crímenes, violencia callejera y otros de delitos. Esto ha provocado la invisibilización de la violencia estructural reinante en estos países, así como la impunidad de militares y paramilitares implicados en asesinatos masivos y de personalidades como Monseñor Romero o los jesuitas salvadoreños.

A cien años del desarrollo de las vanguardias y cincuenta de las contraculturas históricas, la juventud popular centroamericana es brutalmente criminalizada y reprimida por un capitalismo neoliberal tercermundista que ocluye toda expresión de subjetividad contrahegemónica. Hemos pasado, de ese modo, de una época en que la subversión estética vanguardista practicaba la muerte del arte, a otra época en la que el sistema social castiga la disidencia y la transgresión con el arte de la muerte.

Notas

1. Una idea de este tipo puede referirse al tema de la muerte del arte hegeliana que constituye una disolución-recomposición del arte en sus procesos contradictorios. Se trata de una amplia polémica que tuvo su origen en las discusiones del romanticismo alemán, particularmente entre Schiller, Novalis y Hegel y que encuentra su expresión más acabada en la estética de este último, y que desde entonces pareciera no haber cesado del todo. Hegel emplea el término alemán *Auflösung* que significa disolución-resolución pero que una cierta tradición lo ha traducido como *muerte del arte*. Formaggio hace notar que la forma en que Benedetto Croce, polemizando con Bosanquet, toma el sentido de este tema, es decir, como final histórico del arte, como acabamiento de la actividad artística humana, carece de relevancia. Por el contrario, el interés reside en el sutil núcleo de significados [que] sustentaba aquella cuestión y qué ideales intencionales, como brotes de verdad, partían de aquel núcleo de significados para irradiar todo el cuerpo y el curso futuro de la experiencia artística y para continuar vibrando con ella, como su propia esencia palpitante, hasta el arte de nuestros días.” (Formaggio, 1992, 40-41)
2. La bellas artes expresaban temas bellos o sublimes, en bellos materiales (bronce, óleo, mármol, piedra), con instrumentos bellos (orquestas sinfónicas) y con el objetivo de embellecer el mundo en lugares privilegiados (museos, galerías, salones). Las vanguardias legitimarán una gama más amplia de categorías estéticas (lo feo, lo grotesco, lo cómico, lo absurdo, lo ridículo), con diversidad de medios artísticos y con el objetivo declarado de transformar el mundo por lo que su arte política es de carácter chocante, desconcertante (*épater la bourgeoisie*), y lo entienden como una revolución en la vida cotidiana que liga el “cambiar la vida” de Rimbaud con el “cambiar el mundo” de Marx.
3. Un artista estéticamente tan significativo para el surrealismo como lo fue Salvador Dalí (hasta los años 40) en *El mito del Ángelus de Millet*, estudia el impacto que sufre de la obra del pintor decimonónico (Jean-François Millet) en la formulación de lo que denominó el método paranoico-crítico, sin embargo no dejó de sorprenderlo el que fuera precisamente esa pintura la que se le convirtiera en una imagen obsesiva y que estuviera presente a lo largo de toda su producción pictórica personal, y esto por cuanto consideraba, concientemente, que esta obra tenía un “aspecto miserable, tranquilo, insípido, imbécil, insignificante, este-reotipado, convencional” (Dalí, 1998, 60). La intervención de Duchamp sobre la Mona Lisa de Leonardo con un par de bigotes en el cuadro que tituló L.H.O.O.Q. y una gran cantidad de este tipo de apropiaciones negativas, ayudan a comprender cómo se dio este proceso de disolución-reconstitución del arte en las vanguardias.
4. En una suerte de erotanatomanía, obras como *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*, *Justina* o *Los crímenes del amor*, fantasean en torno a la tortura y la muerte de los personajes sometidos por los verdugos sádicos. Luis Buñuel en *La edad de oro*, resemantiza el mundo sadeano. En el lenguaje cinematográfico surrealista, inaugurado por *Un perro andaluz* de Dalí y Buñuel, o bien por *La*

- estrella de mar* de Man Ray, Buñuel presenta al grupo de amos sádicos, hacia el final de la película, ahíto, tras una orgía de suplicios, violaciones, coprofagia, etc., encabezados por una figura que reproduce la imagen tradicional de Cristo.
5. En su obra *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Thomas De Quincey narra la crítica estética a la que se dedica un círculo de amantes del asesinato. Actividad estética que el autor deriva de un criterio ético pragmático: una vez que el crimen es un hecho consumado y ya no hay nada que hacer para evitar el sufrimiento o salvar a la víctima, la ética da paso a la estética y las bellas artes deben guiar la discusión en torno a las características del asesinato.
 6. Desde el Canto Primero, Lautréamont narra múltiples formas de asesinato y crueldad, algunas de las cuales obedecen al simple gusto pulsional de dar muerte, otras son causadas por motivos tales como la venganza (Cf. Lautréamont, 1991).
 7. En uno de los manifiestos de Dadá en el París de los años 20 decían “antes de desinfectaros con vitriolo y de limpiaros y lacaros con pasión () vamos a tomarnos un gran baño antiséptico, y os lo advertimos: somos asesinos” (Tomkins, 2006, 263)
 8. El surrealismo lo definen como ajeno a toda preocupación estética no porque carezca de una estética, sino porque no obedece a una estética preestablecida.
 9. En el ámbito de la vida cotidiana y en los microespacios de la individualidad la mediación virtual de las relaciones humana se manifiesta en la creciente dependencia que experimentan los individuos respecto a la red mediática, internet y telefonía celular. Toda esa tecnología está diseñada para privilegiar lo virtual, lo representativo, lo lejano, en lugar de lo concreto inmediato, la relación humana cercana y efectiva. El sujeto contemporáneo experimenta una enajenación de desplazamiento/aplazamiento virtual.
 10. La campaña guerrera de los Estados Unidos con su retórica cínica y enmascaradora, así como la agresiva y ridícula inconsistencia del gobierno de Bush, tiende a corroborar esta tesis de sociedades de espectáculo integrado.
 11. Hay que recordar que los ensamblajes de Man Ray significaban la incorporación y modificación de varios objetos en uno, mientras que el ready made tendía a ser la instalación estética del objeto sin modificaciones estructurales (vgr. Fuente).
 12. No parecieran usar piercing posiblemente para evitar lesiones en las peleas callejeras.
 13. El tatuaje profuso puede dar también la idea de que el marero se compromete de por vida con la mara, toda vez que el tatuaje es un signo indeleble que acompañará permanentemente al tatuado.
 14. El dandysmo tropical del pachuco se expresa en un tipo de vestimenta llamativa, pantalón sostenido con tirantes, holgado, ceñido a la cintura y las pantorrillas, con cadenas al costado, saco largo con amplias solapas y hombros amplios acolchados, sombrero tipo italiano a veces adornado con una pluma, y utilizaba zapatos estilo francés bicolor, generalmente blanco y negro. Esta indumentaria daba cuenta de un cierto bienestar si lo comparamos con el cholo o el marero.
 15. El cine mexicano, con el actor Germán Valdés, conocido como Tin Tan, al que apodaban el pachuco de oro, reivindicó la figura del pachuco y llevó a la pantalla el caló o spaninglish en un tono humorístico y sarcástico. Octavio Paz reflexiona sobre el fenómeno del pachuco en su obra *El laberinto de la soledad*.
 16. En Costa Rica las últimas administraciones neoliberales han provocado modificaciones en las leyes de modo tal que movilizaciones, bloqueos y tomas de edificios figuran como delitos penales.
 17. Redadas masivas de jóvenes, encarcelamientos sin proceso judicial alguno, a lo que se agregan hechos como la muerte de 104 jóvenes de la mara Salvatrucha, durante un incendio en la cárcel de San Pedro Usula en el 2003. De igual forma, en la cárcel El Porvenir, en ese mismo año, fueron asesinados 61 miembros de la mara 18.

Bibliografía

- Ades, D. (1975) *El dadá y el surrealismo* (Trad. Marcelo Covián). Barcelona: Labor.
- Adorno, T. W. (1971) *Teoría estética* (Trad. Fernando Riaza). Madrid: Taurus.
- Alquie, F. (1974) *Filosofía del surrealismo* (Trad. Benito Gómez). Barcelona: Barral.
- Aragón, L. (1978) *Aniceto o el panorama, novela*. (Trad. de Noëlle Boër). Barcelona: Bruguera.
- Aragón, L. y Bretón A. (1973) *Surrealismo frente a realismo socialista* (Edic. Oscar Tusquets). Barcelona: Tusquets.
- Arburola, F. y Soto R. *Colección del sótano. Cuaderno de disonancias*. Sin editorial registrada ni fecha.
- Arias, A. (1981) *Itzam Na*. La Habana: Casa de las Américas.

- Arlt, R. (1977) *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (1980) *Los siete locos*. Barcelona: Bruguera.
- _____. (1992) *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra.
- Artaud, A. (1956, 1985). *Oeuvres complètes*. (25 tomos). Paris: Gallimard.
- _____. (1985). *Los Tarahumara* (Trad. Carlos Manzano). Barcelona: Tusquets.
- Banfi, A. (1987) *Filosofía del arte* (Trad. Antonio-Prometeo Moya). Barcelona: Península.
- Barbachano, C. (1986) *Buñuel*. Barcelona: Salvat.
- Bataille, G. (1992) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (1982) *Mi madre*. (Trad. Paula Brines). Barcelona: La sonrisa vertical.
- _____. (1983) *El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais)* (Trad. Carlos Manzano). Barcelona: Tusquets.
- Baudelaire, C. (1977). *Poesía completa* (Trad. Enrique Parellada). Madrid: Ediciones 29.
- Béhar, H. y Carassou M. (1996) *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona: Península.
- Bell, D. (1982) *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. Néstor A. Míguez.. Madrid: Alianza
- Benjamin, W. (2006) *Obras* (Trad. Jorge Navarro Pérez). Madrid: Abada,
- _____. (1975) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. (Trad. Jesús Aguirre) Madrid: Taurus.
- _____. (1980) *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.
- _____. (1980) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2* (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.
- _____. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Andrés E. Weikert). México D.F.: Itaca.
- Berman, M. (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. (Trad. Andrea Morales). México: Siglo XXI
- Besancon, J.(1970) *Los muros tienen la palabra*. (Trad. Eli Bartra). México D.F.: Extemporáneos
- Blaustein, A. P. (1968) *Civil Rights and the American Negro*. New York: Washington Square Press.
- Bonet C., A. (coordinador). (1983) *El surrealismo*. Madrid: Cátedra.
- Brassaï. (2002) *Conversaciones con Picasso* (trad. Tirso Echaendía). Madrid: FCE.
- Breton, A. (1988, 1992). *Oeuvres complètes* (Dos tomos). Francia: Gallimard.
- _____. (1937) *L'amour fou*. Francia: Gallimard.
- _____. (1969) *Manifiestos del surrealismo* (Trad. André Bosch). Barcelona: Labor.
- _____. (1986) *Nadja* (Trad. Braulio Arenas). Santiago de Chile: Universitaria.
- _____. (1987) *Los pasos perdidos* (Trad. Miguel Veyrat) Madrid: Alianza.
- _____. (2002) *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. (2005) *Antología del humor negro* (Trad. Joaquín Jordá) Barcelona: Anagrama.
- Breton, A. y Soupault, F. (1968). *Les Champs magnétiques*. Francia: Gallimard.
- Brihuega, J. (1982) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Britto García, L. (1991) *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad
- Bruckner, P. y A. Finkielkraut. (1996) *El nuevo desorden amoroso..* Barcelona: Anagrama.
- Buache, F. (1976) *Luis Buñuel* (trad. Juan Giner). Madrid: Guadarrama.
- Bürger, P. (1987) *Teoría de la vanguardia* (Trad. Jorge García). Madrid: Península.
- Burguess, A. (1977) *La naranja mecánica*. (Trad. Aníbal Leal). Buenos Aires: Editorial Minotauro.
- Burroughs, W. (1983) *Nova Express*. (Trad. Martín Lendínez). Editorial Bruguera. Barcelona..
- _____. (1984) *Yonqui*. (Trad. Martín Lendínez). Barcelona: Editorial Bruguera.
- Cardoza y Aragón, L. (1992) *André Breton. Atisbado sin la mesa parlante./Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*. México D.F: Efe.
- Castoriadis, C. (1998) *El ascenso de la insignificancia* (Trad. Vicente Gómez). Madrid: Cátedra.
- _____. (1983) *La institución imaginaria de la sociedad* (Trad. Marco-Aurelio Galmarini). Barcelona: Tusquets.
- _____. (1998) *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación* (Trad. Laura Lambert). Buenos Aires:Eudeba.
- _____. (1999) *Figuras de lo pensable* (Trad. Vicente Gómez). Madrid: Cátedra.
- Céspedes, M. (1976) *Vicente Huidobro*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Cirlot, J-E. (1990) *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- Cockburn, A. (1969) *Poder Estudiantil*. (Trad. Mario Giacchino). Venezuela: Tiempo Nuevo.
- Colegrave, S. y Sullivan, C. *Punk*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Conh-Bendit, D. (1987) *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*. (Trad. J. Jordá). Barcelona: Anagrama

- Cortázar, J. (1982) *62/Modelo para armar*. Barcelona: Editorial Bruquera.
- _____. (1988) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I y II. México D.F.: Siglo XXI.
- _____. (1983) *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra.
- _____. (1988) *Rayuela*. Siglo Veintiuno Editores. México D.F.,
- _____. (1989) *Ultimo Round*. Tomos I y II. Siglo Veintiuno Editores. México D.F.,
- Corte V., C. (2003) *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.
- Covián, M. et al. (1974) *Los cantos de la conmoción. Veinte años de Rock*. (Trad. Marcelo Covián). Barcelona: Tuskets.
- Cuadra, P. A. (1986) *La palabra y el tiempo*. San José: Libro Libre.
- Dada, surrealismo y Pop*. Sin datos editoriales.
- Dalí, S. (2003). *Obra completa*. (Ocho volúmenes). Barcelona: Destino.
- _____. (2005) *Diario de un genio* (Trad. Beatriz de Moura). Barcelona: Tusquets.
- _____. (1998) *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets.
- Dalton, R., et al. (1988) *El intelectual y la sociedad*. México D.F.: Siglo XXI.
- De Micheli, M. (1984) *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Angel Sánchez Gijón). Madrid: Alianza.
- Debord, G. (1990) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. (Trad. C. López y J.R. Capella). Barcelona: Anagrama.
- _____. *La sociedad del espectáculo*. Textos de la Internacional Situacionista.
- Del Conde, T. (1986) *Las ideas estéticas de Freud*. México D.F.: Grijalbo.
- Dickerman, L. (2005) *Dada*. National Gallery of Art, Washington D.C.
- Durandeaux, J. (1970) *Las jornadas de mayo*. (Trad. I. Rodríguez Flores). México: Grijalbo
- Egbert, D. D. (1973) *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética* (Trad. Marcelo Covián y Tomás Guido Lavalle). Barcelona: Tusquets.
- Fabian, J., et al. (1976) *Los profetas del underground*. (Trad. D. Manfredi Cano). Barcelona: Luis de Caralt.
- Formaggio, D. (1992) *La muerte del arte y la estética* (Trad. Manuel Arbolí G.). México, D.F.: Grijalbo.
- Freud, S. (1948) *Obras completas* (Trad. L. López-Ballesteros y de Torres). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fuentes, C. et al. (1971) *La revolución estudiantil*. San José: Educa.
- Gallardo, H. (1993) *Pensar en América Latina*. San José: Euna
- _____. (1993) *500 años: Fenomenología del mestizo. Violencia y resistencia*. San José: DEI
- García, G. (2001) *Las sombras de la modernidad*. San José: Arlekin.
- Gibson, I. (2003) *La vida desafortada de Salvador Dalí*. (Trad. Daniel Najmías). Barcelona: Anagrama.
- Ginsberg, A. *Aullido y otros poemas*. (Trad. K. Gallego). Madrid: Visor.
- _____. (1984) *La caída de América*. (Trad. A. Resines). Madrid: Visor.
- _____. (1984) *Oda Plutoniana y otros poemas (1977-1980)*. (Trad. Antonio Resines) Madrid: Visor.
- Girondo, O. (2001) *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Madrid: Visor.
- Gitlin, T. (1989) *The Sixties..* New York: Bantam trade edition.
- Goldstein, Richard. *The poetry of Rock*. Bantam Books. sf.
- Gómez de la Serna, R. (1988) *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- González A., J. A. (1989) *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Graves, R. (1984) *Los dos nacimientos de Dionisio*. (Trad. L. Graves y M. Flakoll). Barcelona: Seix Barral.
- Grogan, E. (1974). *Ringolevio*. (Trad. M. Covián).. México D.F.: Grijalbo.
- Haro Tecglen, E. (1988) *El 68: Las revoluciones imaginarias*. Madrid: El País-Aguilar.
- Hauser, A. (1961) *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hebidge, D. (2004) *Subcultura. El significado del estilo*. (Trad. Carles Roche). Barcelona: Paidós.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Lecciones de estética* (Trad. Alfredo Llanos). Buenos Aires: La Pléyade.
- Herra R., R. A. (1978) *Lo monstruoso y lo bello*. San José: UCR.
- Herrera, B. (1997) *Arlt, Borges & Cía*. San José: Editorial UCR.
- Hesse, Hermann. *El lobo estepario*. (Trad. M. Manzanares). Alianza Universidad. Madrid, 1988.
- _____. *Escritos políticos (1914-1932)*. (Trad. H. Dauer). Bruquera. Barcelona. 1985.
- _____. *Escritos políticos (1932-1962)*. (Trad. H. Dauer). Bruquera. Barcelona. 1983.

- Hopkins, J. y Sugerman, D. (1981) *Nadie sale vivo de aquí*. (Trad. R. Rivero). México: Lasser Pres-Mexicana.
- Howard, M. (1973) *Libro de lectura clandestina*. (Trad. Jorge Chávez de la Peña y otros). México: Extemporáneos.
- Huxley, A. (1986) *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jiménez, J. (Editor) (1999). *Ciudad Mundi. Hablar, discutir, imaginar la ciudad*. Heredia: EUNA.
- Jiménez, M. (1982) *Obra literaria*. San José: Libro Libre.
- Jitrik, Noé. (2001) *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*. Bogotá: Panamericana
- Kafka, F. (1989) *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Kerouac, Jack. (1983) *En el camino*. (Trad. M. Lendínez).. Barcelona: Bruguera.
- _____. (1993) *Los subterráneos*. (Trad. J. R. Wilcock). Barcelona: Anagrama.
- _____. (1982) *Los vagabundos del dahrma*. (Trad. M. A. Rató). Barcelona: Bruguera.
- _____. (1975) *Visiones de Cody*. (Trad. M. Covián).. Barcelona: Grijalbo.
- Kesey, K. *Alguien voló sobre el nido del cuco*. (Trad. M. Bofill).. Barcelona: Seix Barral.
- Kinkade, K. (1980) *Un experimento "Walden dos"*. (Trad. J.M. Álvarez Flores). Barcelona: Kairós.
- Kostelanets, R. (1972) *USA:¿Revolución cultural?* (Trad. M.T. La Valle y M. Pérez Rivas). Buenos Aires: Rodolfo Alonso
- Lafargue, P. (1970) *El derecho a la pereza*. (Trad. Juan Giner). México D.F.: Grijalbo.
- Lapoujade, M.N. (1988) *Filosofía de la imaginación*. México D.F.: Siglo veintiuno.
- Larra, R. (sf) *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Futuro.
- Lautréamont. (1991) *Los Cantos de Maldoror* (Trad. Manuel Serrat). México D.F.: Letras Universales.
- Lefebvre, H. (1971) *Introducción a la Modernidad* (Trad. Dámaso Alvarez-Monteagudo Rizo). Madrid: Tecnos.
- _____. (2008) *Critique of every day life* (Trad. John Moore). London, New York: Verso. 3 volúmenes.
- Lottman, H. (2003) *Man Ray en París* (Trad. Daniel Najmías). Barcelona: Tusquets.
- Lukács, G. (1975) *Estética*. (Trad. Manuel Sacristán, 4 tomos). Barcelona: Grijalbo.
- Mailer, N. (1989) *Los ejércitos de la noche*.. Barcelona: Anagrama.
- Malevitch, K. *El nuevo realismo plástico*. (Dir. Anotnio Bonet Corra). Comunicación. Sin datos editoriales.
- Marcus, G. (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. (Trad. de Damián Alou). Barcelona: Anagrama.
- Marcuse, Herbert. (1969) *El final de la utopía*. México: Espacio.
- _____. (1989) *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel.
- _____. (1965) *El hombre unidimensional*. México: Joaquín Mortis.
- _____. (1986) *Ensayo sobre la liberación*. (Trad. J. García Ponce). México D.F.: Joaquín Mortiz
- _____. (1970) *Razón y revolución*. (Trad. J. Fombona de Sucre). Madrid: Alianza.
- _____. (1974) *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*. (Trad. J. I. Saenz-Díez). Madrid: Alianza.
- _____. (1969) *La sociedad carnívora*. (Trad. M. Grinberg). Buenos Aires: Galerna.
- _____. (1986) *Contrarrevolución y revuelta*. (Trad. A. González de León). México D.F.: Era.
- Marzuelo, O. y Muñoz, F. (1986) *El rock en la Argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- Monge, C. F. (2005) *El vanguardismo literario en Costa Rica*. San José: Euna.
- Morawski, S. (1977) *Fundamentos de Estética* (Trad. J. L. Alvarez). Barcelona: Ediciones Península.
- Moro, C. (1974) *Versiones del surrealismo*. Barcelona: Tusquets.
- Nadeau, M. (1975) *Historia del surrealismo* (Trad. J.R. Capella). Barcelona: Ariel.
- Nash, J.M. (1975) *El cubismo, el futurismo y el constructivismo* (Trad. M. Covián). Barcelona: Labor.
- Nietzsche, F. (1994) *Obras*. Madrid: Alianza.
- Noé, L. F. (1974) *Códice rompecabezas sobre reconstrapoder en cajón desastre*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- O'Hara, C. (1999) *The philosophy of punk*. San Francisco: AK Press.
- Paramio, L. (1989) *Tras el diluvio. La izquierda ante el fin de siglo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Penrose, R. (1981) *80 años de surrealismo. 1900-1981*. (Trad. R. Ibero). Barcelona: Polígrafa.
- Picó, J., (comp.) (1992) *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Poniatowska, E. (1981) *La noche de Tlatelolco*. México: Era.
- Prabhupada-Lennon. (1982) *En busca de la liberación*. (Trad. M. Zafarani). México: Bhaktivedanta. 1982.
- Quesada S., Á. (1999) *Max Jiménez. Aproximaciones críticas*. San José: UCR.

- _____. (2002) *Uno y los otros*. San José: UCR.
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1977.
- Ramírez, J. A. (2002) *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid: La balsa de la medusa.
- _____. (2006) *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ciruela.
- Reich, W. (1976) *La revolución sexual*. (Trad. P. García Moya). México D.F.: Roca.
- Revueltas, S. (1998) *Silvestre revueltas por él mismo*. México D.F.: Era.
- Richter, H. (1985) *Dada 1916-1966. Documentos del movimiento dadaísta internacional*. Goethe-Institut. Munich.
- Robinson, P. A. (1977) *La izquierda freudiana* (Trad. F. Mazía). Barcelona: Granica.
- Rodríguez I., J. (1982) E. *El sueño de la razón. La modernidad y sus paradojas a la luz de la teoría social*. Barcelona: Taurus.
- Rodríguez P., Ida. (1983) *El surrealismo y el arte fantástico en México*. México D.F.: Unam.
- Rodríguez, J. L. (1981) *Antonin Artaud*. Barcelona: Barcanova.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (1989) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Rubert de Ventós, X. (1989) *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Península.
- Rucar de Buñuel, J. (1991) *Memorias de una mujer sin piano*. Madrid: Alianza.
- Sáenz, O. (1990) *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*. México D.F.: UNAM.
- San Martín, F. J. (2004) *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Madrid: Alianza.
- Sánchez V., A. (1992) *Invitación a la estética*. México D.F.: Grijalbo.
- _____. (1975) *Estética y Marxismo*. México D.F.: ERA.
- _____. (1977) *Las ideas estéticas de Marx*. México D.F.: Ediciones Era.
- _____. (1992) *Antología de textos de estética y teoría del arte*. México D.F.: UNAM.
- Sartre, J. P. (1984) *Baudelaire*. (Trad. Aurora Bernárdez). Madrid: Alianza.
- Schifter Sikora, J. (1989) *La formación de una contracultura. Homosexualismo y sida en Costa Rica*. San José: Guayacán.
- Schultz, U. (1994) *La fiesta. De las saturnales a Woodstock*. Madrid: Alianza.
- Schwartz, J. (1991) *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- Sempere, P. y Corazón, A. (1976) *La década prodigiosa*. Madrid: Felmar.
- Sierra i Fabra, Jordi. *Historia de la música rock*. 4 volúmenes. Edicomunicación. Barcelona. 1986.
- Solíís, Pedro Xavier. (2001) *El movimiento de vanguardia de Nicaragua*. Colombia: Colección cultural Centroamérica.
- Spector, J.J. (1997) *Arte y escritura surrealistas*. (Trad. P. Navarro S.) Madrid: Síntesis.
- Stent, G.S. (1981) *Las paradojas del progreso*. (Trad. R. Giráldez Ceballos). Madrid: Alhambra.
- The Editors of Rolling Stone. *The Ballad of John and Yoko*. A Rolling Stone Press Book. USA.
- Traba, M. (1994) *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington, D.C: BID.
- Tzara, T. (1987) *Siete Manifiestos Dada*. (Trad. H. Haltter). Barcelona: Tusquets.
- Varo, R. (2006) *Cartas, sueños y otros textos*. México D.F.: Era.
- Volpi, J. (2006) *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México D.F.: Era.
- Wolfe, T. (1985) *Las décadas púrpura*. (Trad. J. L. Guarnier y otros). Barcelona: Anagrama.
- _____. (1983) *Los años del desmadre*. (Trad. J. L. Guarnier). Barcelona: Anagrama.

Artículos

- Bachelard, G. (1986) Lautréamont: poeta de los mículos y del grito. *Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. (184).
- Béguin, A. (1986) Del simbolismo al surrealismo. *Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. (184).
- Cardosa y Aragón, L. (1986) El surrealismo. *Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. (184).
- Le Clézio, J. M. G. (1988) El sueño de Maldoror. *Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. (215).
- Jiménez, J. (1992) Utopías y antiutopías de las contraculturas. Ramírez B., E.R. et al. *Reflexiones filosóficas*. San José: La Mini.
- _____. (1995) La desmesura de Orfeo: estética freudiana y surrealismo. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 38 (81).
- _____. (1996) Vicisitudes de la estética: del dadá al punk. *Revista Comunicación* 9 (1).
- _____. (1996) Balada sobre el amor débil y el amor amargo. *Revista Comunicación* 8 (1).
- _____. (1996) De Platón a Michael Jackson: entresijos del imaginario andrógino. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 34 (83).

- _____. (1997) Crónicas de la disidencia: contracultura y globalización en América Latina. España, O. (Editor) (1997) *Cultura y contracultura en América Latina*. Heredia: EUNA.
- _____. (1997) De paraísos artificiales y frutos prohibidos. Oyamburu, J., et al. *Paraísos artificiales. Un debate sobre las drogas en Costa Rica*. San José: Centro Cultural Español.
- _____. (1998) Variaciones imaginarias sobre el poder. Jiménez, A. y J. Oyamburu. (Editores). (1998) *Costa Rica imaginaria*. Heredia: EFUNA.
- _____. (1998) El placer como subversión. Jiménez, A. (Editor) *La vida está en otra parte. El ocio, los placeres, los amores*. Heredia: EFUNA.
- _____. (1999) A través de la cebolla de cristal y lo que Alicia encontró al otro lado. Jiménez, J. (Editor). (1999) *De cómo s'excive filosofía*. San José: Arlekin.
- _____. (1999) Las ciudades que imaginamos. Jiménez, J. (Editor) (1999). *Ciudad Mundi. Hablar, discutir, imaginar la ciudad*. Heredia: EUNA.
- _____. (1999, 2000) Alcoa, los artificios de la calle o cuán densa puede ser la irrealidad. *Revista Herencia II* (2)
- Lapoujade, M. N. (1990) Filosofía del Dada a pesar del Dada. *Revista Relaciones*, (72).
- Parinaud, A. (1986) La revolución surrealista. *Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. (184).
- Zambrano, M. (1987). Franz Kafka, mártir de la miseria humana. *Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. (194).