

ARTES

LA REVISTA

N.º26, Vol. 19
Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Medellín - Colombia
julio-diciembre de 2020
ISSN: 1657-3242

Artes La Revista es una publicación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, dedicada a la presentación de artículos de reflexión, reseñas, traducciones y producción investigativa en los campos de las artes escénicas, artes visuales, música, pedagogía de las artes, arquitectura, diseño, estética y gestión cultural.



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

Facultad de Artes

Artes La Revista

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

Rector

John Jairo Arboleda Céspedes

Decano Facultad de Artes

Gabriel Mario Vélez Salazar

Vicedecano Facultad de Artes

Diego León Gómez Pérez

Coordinadora de Investigaciones

Lina Villegas Hincapié

Coordinadora Editorial de la Revista

Sara Fernández Gómez

Comité Editorial

Dr. Gustavo Villegas Gómez
Universidad de Antioquia

Mg. Lina Villegas Hincapié
Universidad de Antioquia

Dra. Sara Fernández Gómez
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Vanegas Zubiría
Universidad de Antioquia

Comité Científico

Antonio Viñao Frago
Doctor en Derecho y catedrático de
Teoría e Historia de la Educación de la
Universidad de Murcia (España)

Mario Sartor
Doctor en Historia del Arte.
Catedrático de Historia del Arte
Latinoamericano en la Universidad de
Udine (Italia)

Jesús Márquez Carrillo
Doctor en Educación. Profesor e
investigador de la Maestría en Estética
y Arte de la Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla

Claudio Bonvecchio
Doctor en Filosofía. Catedrático de
Filosofía de las Ciencias Sociales en la
Universidad de Insubria en Varese

Jorge Dubatti
Doctor, Área de Historia y Teoría del
Arte, por la Universidad de Buenos
Aires. Docente e investigador en la
Universidad de Buenos Aires

Árbitros

Mg. Mauricio Celis Álvarez
Universidad de Antioquia

Dra. María Esther Aguirre Lora
Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Martha Isabel Leñero Llaca
Universidad Nacional Autónoma de México

Mg. Gabriela Noyola
Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Alejandro Tobón
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Arturo Fernández
Universidad de Antioquia

Dr. Gabriel Mario Vélez
Universidad de Antioquia

Dr. Juan Fernando Velásquez
Universidad de Antioquia

Mg. Joel Padilla
Universidad de Antioquia

Equipo Editorial

Diagramación:
Ever Armando Moncada

Edición
Sara Fernández Gómez

Corrección de textos
Juan Fernando Saldarriaga Restrepo

Imprenta y pre prensa
Transparencia dúo S.A.S.

Tiraje de la revista

100 ejemplares
Formato: 17×23,5 cm
ISSN impreso: 1657-3242

Contactos

publicacionesartes@udea.edu.co

Artes La Revista Online

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea>

Facebook: Artes U de A
Instagram y X: @artes_udea

Teléfono Centro de Investigaciones Facultad de Artes UdeA
(57+604) 2198880

Dirección Artes La Revista
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Calle 70 #72-21
Medellín



Imagen portada

Título: Estancias

Autor: Duván Chavarría

Año: 2021

Artes La Revista autoriza la reproducción parcial o total de los artículos y comentarios con fines académicos, siempre y cuando se mencione de manera correcta la fuente.

La responsabilidad de los artículos publicados en esta revista compete a los autores de los mismos.

CONTENIDO

EDITORIAL

- El papel de las publicaciones sobre arte: el caso de *Artes La Revista***
Sara Fernández Gómez..... 10

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- La importancia de la escenografía en el teatro barroco español**
Juliana Insignares Ahumada 16
- El comercio del arte como institución (Medellín: 1964-1967)**
Tania Lucía Cambron Molina 36

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

- Una crítica a la obra pictórica a partir de la literatura**
Carlos Ancizar Salazar Ríos..... 56
- Aproximación a la función del arte en la actualidad: entre experiencias estéticas y situaciones de violencia**
Maicol Mazo Gaviria 70

OBRA

- Tránsitos de las memorias. Prácticas escénicas testimoniales de investigación creación**
Maribell Cíodaro 86

ENTREVISTA

- A propósito de la dramaturgia para danza. Entrevista a Juliana Reyes**
Lina Villegas Hincapié, Beatriz Vélez Álvarez..... 102

TRADUCCIONES

Casas de ensueño y sueños de casa. Una deriva benjaminiana (del infierno a la utopía)

Bruno Tackels. Traducción: Miguel Huertas 128

Las casas, primera escritura de los artistas

Bruno Tackels. Traducción: Alejandro Jaramillo 140

RESEÑAS

Tommy. “Mírame, siénteme, cúrame”. Reseña

Sandra P. Medina 148

Historia de la música en Colombia, a través de Luis A. Calvo. Reseña

Yenny Saldarriaga Morales 154

Mi obra maestra. Reseña

Piedad Cecilia Pineda 160

EDITORIAL

EL PAPEL DE LAS PUBLICACIONES SOBRE ARTE: EL CASO DE ARTES LA REVISTA *ARTES LA REVISTA*

Sara Fernández Gómez

El inicio del milenio vio nacer, entre muchas otras cosas, la publicación periódica *Artes La Revista*. En el año 2001 fueron publicados los dos primeros números de este espacio que, desde ese momento, ha sido amplio y plural, no solo en temas y disciplinas, sino también en los tipos de publicaciones y la diversidad en la formación de autores. En este número 26, reflexionamos en torno al papel y al valor de esta publicación, que se ha caracterizado por acoger una multiplicidad de voces e ideas en relación con las diferentes artes, y con los diversos soportes y lenguajes del arte que ahora, y de manera cada vez más apremiante, encuentran espacios de expresión privilegiados en el sonido, el cuerpo y los medios digitales, y que, en la actualidad, gracias al Internet, pueden tener visibilidad más allá de la imagen estática de la publicación impresa.

Al respecto, es importante señalar que la visibilidad de la producción escrita sobre el arte en Colombia tiene varios matices. En primera instancia, hay dificultades que se vinculan a los criterios que rigen a las publicaciones en los ámbitos nacional e internacional, como también están en relación con los altos y complejos índices de calidad que se asocian no solo al investigador, sino además a todo el proceso editorial relacionado con la necesidad de construir una comunidad académica y de visibilidad que transmita, lea, investigue y acceda a los trabajos más recientes sobre las artes. Eso lleva, en segundo lugar, a que muchos autores desistan de publicar, a que el número de revistas colombianas enfocadas en la temática del arte, obligadas a seguir ciertas directrices, se reduzcan en su número, e implica que las instancias de visibilidad y difusión del conocimiento tengan

un nicho reducido. Adicional a lo anterior, la reglamentación se discute de manera recurrente, con políticas que se actualizan cada año y, en ocasiones, se complejizan. A pesar de ello, en ese agitado panorama, encontramos un espacio como *Artes La Revista*, con una trayectoria de más de 20 años, en un contexto nacional en el que se mantienen pocas publicaciones dedicadas al campo amplio de la investigación y la difusión en y de las artes.

Ahora bien, más allá de señalar estas dificultades, deseamos enfatizar en la importancia de publicar en un medio escrito como *Artes La Revista*, y hacernos conscientes de que junto a la investigación, marcada por la ineludible lectura, debemos considerar como un pilar básico de la actividad intelectual, los procesos y ejercicios de la escritura y su consecuente difusión en el ámbito del conocimiento. Creemos que la publicación en revistas es una de las labores académicas más relevantes del quehacer investigativo: generar nuevo conocimiento, difundirlo, plantear problemáticas y proponer discusiones son parte de la llamada “democratización del conocimiento”. Sin embargo, la revista no solo se enfoca en la publicación de artículos de investigación, sino que igual publica crítica, ensayos, obra gráfica y sonora, entrevistas, traducciones, entre otros, con el fin de dar a conocer reflexiones sobre todo tipo de proceso que acontece en el campo del arte. Una divulgación del conocimiento académico y profesional que tiene la intención de llegar a una comunidad de especialistas en el tema y, asimismo, que pretende motivar el interés en torno a diferentes prácticas, lo cual, en último término, amplía las posibilidades reflexivas y el diálogo interdisciplinar.

Lo anterior lleva a la urgencia de acompasar los requisitos propios de los procesos editoriales, a las necesidades y las estrategias que estén en consonancia con la reapropiación del conocimiento, siendo este uno de los principales desafíos de las publicaciones periódicas como *Artes La Revista*. Todo esto pretende impactar de manera positiva el campo de las artes a nivel nacional e internacional, así como movernos de una comunidad restringida a una ampliación de esta, lo cual está en la base de los intereses e intenciones de todas las publicaciones asociadas a las artes y, de manera específica, de *Artes La Revista*.

Lo que deseamos es que el conocimiento que se genere pueda ser ubicado, localizado en una comunidad que promueva la amplia difusión de nuestras investigaciones, reflexiones, textos críticos y ensayos. Se trata, entonces, de fortalecer las redes y las comunidades de conocimiento, con el fin de alcanzar un mayor público, logrando, de ese modo, uno de los mayores intereses de la actividad intelectual: la transmisión del conocimiento, la discusión con pares que fomenta una comunidad de lectores e investigadores, y la inserción en una esfera pública que pueda formar su opinión a partir del diálogo de saberes. Todo ello sin perder de vista la

necesidad de que esa misma comunidad se amplíe constantemente y acoja de manera permanente voces disímiles y diversas.

Para el nuevo número 26 de *Artes La Revista* contamos con la participación de investigadores y docentes en dos artículos de investigación, dos artículos de reflexión, una entrevista, tres reseñas, dos traducciones y una obra gráfica. Como resultados de investigación encontramos los textos de Juliana Insignares y Tania Cambron, quienes en “La importancia de la escenografía en el teatro barroco español” y “El comercio del arte como institución (Medellín: 1964-1967)”, respectivamente, exploran el espacio del teatro del siglo XVII como una de las más importantes manifestaciones artísticas del contexto barroco, así como las galerías de arte como una de las instituciones claves no solo en el proceso de divulgación del quehacer plástico de Medellín, sino también como motores del debate a propósito del arte.

Posteriormente, Carlos Ancizar y Maicol Mazo, con sus propuestas de reflexión, gravitan, desde aristas diferentes, alrededor de la interdisciplinariedad. Así, el artículo “Una crítica a la obra artística a partir de la literatura”, de Ancizar, se enfoca en los vínculos entre la filosofía, la literatura y el arte, y conduce la discusión a las implicaciones de la producción literaria en el proceso de producción pictórica. De igual manera, en “Aproximación a la función del arte en la actualidad: entre experiencias estéticas y situaciones de violencia”, Mazo se centra, a partir del mismo interés interdisciplinar, en las relaciones entre estética, arte y violencia, con el fin de acercarse a la posibilidad que tienen algunas expresiones artísticas de transformar las estructuras sociales.

Como un producto de investigación-creación, Maribell Ciódaro propone sus “Tránsitos de las memorias. Prácticas escénicas testimoniales de investigación creación”, un ejercicio donde la artista se pregunta por la presencia de los testimonios y los archivos en los procesos escénicos actuales. En este caso, la propuesta artística de Ciódaro se mueve, como lo señalábamos al inicio, entre diversos soportes y lenguajes expresivos, como los videos, las acciones y la fotografía, en un híbrido de las posibilidades de lo audiovisual con las de la danza y el teatro.

Por su parte, Lina Villegas y Beatriz Vélez nos comparten su entrevista a Juliana Reyes, una dramaturga de la danza en Colombia, en la que se mencionan elementos claves para pensar la investigación de las dramaturgias del bailarín en el país, a partir de ideas como la improvisación, el entrenamiento, la coreografía, los eslabones para la dramaturgia, la memoria corporal, la empatía kinestésica, entre otros tópicos que constituyen aportes fundamentales para la reflexión acerca de la danza.

En el espacio dedicado a las traducciones, nos encontramos con dos textos del filósofo y crítico de teatro francés, de origen belga, Bruno Tackels. En este caso, de la mano de Tackels, Miguel Huertas y Alejandro Jaramillo han traducido “Casas de ensueño y sueños de casa” y “Las casas, primera escritura de los artistas”, respectivamente. En estos escritos, el autor aborda el espacio de la casa como un lugar que se mueve entre el ensueño y la pesadilla, así como uno de los lugares que anclan y definen a los artistas y, por ende, dan cuenta de sus desvíos y estructuras.

Finalmente, Sandra Medina, Yenny Saldarriaga y Piedad Pineda nos comparten reseñas de textos y de obras cinematográficas, donde de nuevo se reafirma nuestro interés por la multiplicidad de soportes de las artes.

Con la selección de los escritos que hacen parte del número 26 de *Artes La Revista*, hemos decidido reiterar la apuesta por la multiplicidad de voces, posturas y discursos en torno a las artes, ampliar el panorama y la discusión a partir de reflexiones, de investigaciones y de trabajos artísticos que se desplazan de los lugares comunes y tradicionales, y que, en último término, pretenden no solo hacer difusión de los problemas asociados al arte actual, sino además seguir aportando a la configuración de un público analítico y crítico, factor clave del campo del arte en Colombia y el mundo.

Título: *Orígenes*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

LA IMPORTANCIA DE LA ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL*

The relevance of the scenography in the spanish baroque theatre

Juliana Insignares Ahumada**

juliana.insignares0310@gmail.com

Resumen

Debido a las múltiples crisis del siglo XVII, el arte tomó un rumbo renovador que respondía tanto a las necesidades de expresión de los artistas como de recepción del público barroco. De esta manera y por su carácter ilusorio y sensorial, el teatro se instauró como la máxima manifestación artística del momento, pues lograba que el espectador barroco se adentrara en un mundo ajeno y disfrutara del goce y la fiesta, en contraposición a la desalentadora realidad en la que se encontraba. Entonces, debido a la necesidad de hacer que el público formase parte del espectáculo y creyera realmente en lo que el teatro le ofrecía, la escenografía tomó un rol de elevada importancia. Desde los aspectos técnicos, como la creación de diferentes tramoyas para llevar a cabo efectos y cambios de escenas, hasta los aspectos artísticos, como la elaboración de pinturas y el desarrollo de decorados y vestuario, contribuyeron al acercamiento del público hacia el teatro en su manifestación literaria y representativa, y al establecimiento del teatro en sí como la manifestación artística de mayor impacto.

Palabras clave: escenografía, espacio dramático, espectador, teatro, teatro barroco español.

* Proyecto realizado para la asignatura "Contextos históricos de la cultura barroca", Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca, España, enero de 2018.

** Profesional en Cine y Comunicación Digital, magister en Estudios Avanzados en Historia del Arte y en Teoría y Crítica de la Cultura.

Abstract

Due to the various crisis that occurred in the 17th century, the art took a different and renewed way in order to adapt itself to the expressive and reception necessities of both the artists and the baroque public. With its illusory and sensorial characteristics, the theatre presented itself as the greatest artistic manifestation of the epoch, which allowed the baroque spectator to escape from and forget about the problematic reality of their world and introduce themselves into a better universe. Then, due to the necessity of making the public part of the representation to make them believe they were actually in those worlds, the scenography gained relevance within the theatre. Both the technical aspects such as the creation of different machines to produce special effects, and the artistic aspects such as the paintings and the decorating elements, contributed to the close relationship between the spectators and the theatre itself, and made this artistic manifestation the most important in the 17th century.

Keywords: Baroque theatre, scenography, baroque artists.

Introducción

El Barroco, siendo un momento de grandes convulsiones sociales y económicas a nivel internacional, trajo consigo problemáticas sociales que suscitaron una gran crisis de consciencia. Las nuevas visiones de los hombres, empañadas por un sentimiento de incertidumbre y pesimismo, contribuyeron al desarrollo de un nuevo arte, que apelaré en forma directa a los sentidos y proveerá un aspecto ilusorio dentro de una realidad por completo desorbitada. El teatro, que cumplió el rol definitivo de la fiesta y aportó nuevos mundos y perspectivas a la gente del momento, tomó gran auge y se desarrolló interiormente en gran magnitud. La escenografía, principalmente, se convirtió en algo esencial del espectáculo teatral, de tanta importancia como la palabra misma, y sus efectos mantuvieron a la sociedad en un estado de distracción indispensable en momentos tan desalentadores.

Así pues, teniendo en cuenta que la escenografía, con sus aspectos técnicos y artísticos, contribuyó directamente a la forma en la que se concibió el teatro en el periodo del Barroco, la investigación aquí presentada en este artículo plantea un estudio de las principales características de aquella y deja constancia de su relevancia en el desarrollo del teatro. A partir de la visión y el tratamiento teatral de la vida del hombre barroco, se profundiza en torno a la definición del teatro de esta época como manifestación de máximo impacto; posteriormente, se describen y analizan los espacios destinados a esta actividad, y asimismo los aspectos técnicos y artísticos de la escenografía. Se finaliza con una reflexión sobre la percepción de

esta última por parte de la sociedad barroca y se enfatiza su importancia definitiva en la historia de las artes escénicas.

Esta organización de ideas y conceptos es pertinente, en tanto refleja el desarrollo literario-teatral barroco. Los aportes de la escenografía a un arte de la representación que impregnó de vida el espacio urbano son cruciales a la hora de entender por qué el teatro barroco se convirtió en una de las manifestaciones artísticas de mayor impacto social.

Teatro como máxima expresión

Para ahondar en la relevancia que tuvo el teatro en la sociedad barroca, es necesario tener en cuenta las múltiples crisis en los ámbitos político, económico, demográfico, industrial y social, que se presentaron durante esta época. Estos acontecimientos condicionaron una nueva forma de pensamiento, pues de ellos derivó una crisis de consciencia de gran magnitud.

Del Renacimiento, un periodo de brillantez, confianza y humanismo, se pasó de lleno a una época de incertidumbre y melancolía. La sociedad, sumida en una suerte de extremismo puro, se refugió principalmente en la religión, que ofrecía la promesa de un más allá que servía de consuelo; pero, al mismo tiempo, optó por una visión hedonista del mundo, en la que el goce y el placer eran también objetivos para explorar.

Este enfrentamiento interno entre la visión religiosa y aquella hedonista de la vida dio lugar a una realidad totalmente aparental, donde lo falso es tan importante como lo real, en tanto supone un escape de las problemáticas sociales y personales a las que se enfrenta el hombre barroco.

Se cultivó el interés principalmente en la fiesta, en la que “los elementos de la realidad y la naturaleza se entrelazan con los del teatro y el artificio” (Orozco Díaz, 1969, p. 100). Tanto los nobles en sus fiestas cortesanas como los hombres del común en las celebraciones públicas participaban de manera activa y, a partir de ello, impregnaban su diario vivir de pura teatralidad. Según Tintelnot (1995), la fiesta teatral barroca busca una “dinámica de profundidad”, un escape de la estaticidad y un gusto por los cambios y movimientos (p. 236, citado por Orozco Díaz, 1969, p. 39); su característica más destacable “era la diferencia entre contemplar y participar, es decir, espectáculo y actuación”, pues en ella el espectador formaba parte de la composición y se introducía de lleno en su variedad de posibilidades (Díez Borque, 2002, p. 54).

Así pues, la vida en general se mezcló con el teatro por medio de la fiesta, y en un momento dado, el teatro, convirtiéndose en espectáculo para todos y no solo para los nobles, se desarrolló de manera que “respondía a una exigencia profunda y general de todas las gentes” y se caracterizaba por comprender “una satisfacción de orden artístico, que recreaba vista y oídos al mismo tiempo que excitaba la imaginación y el sentimiento” (Orozco Díaz, 1969, p. 26).

Entonces, evolucionando de la mano de las artes plásticas, el teatro barroco entraña

[...] un desbordamiento de todo lo externo y aparental, excitador y halagador de los sentidos, en especial de la vista, pero buscando precisamente esa vía sensorial a impulsos de la más profunda y grave inquietud del vivir, cual es el sentimiento de la fugacidad del tiempo. (Orozco Díaz, 1969, p. 17)

De esta manera, en contraposición al teatro del Renacimiento que, según Orozco Díaz (1969), no fue de tanta relevancia, debido a que “fueron años en que el hombre, consciente de su saber, se basta y tiene plena fe en sí mismo, en la naturaleza y en la realidad toda que lo rodea” (p. 238), en el barroco surge un espectáculo teatral que se vuelve indispensable para la sociedad, en tanto evoluciona paralelamente con su necesidad de escapar de la realidad, y fusiona al espectador con la obra, contando con él como un “elemento más de la composición” y aportándole a su vida la teatralidad de la que precisa. Estas características, finalmente, encabezadas por el teatro como evasión a las crisis, dotan a esta manifestación artística de una capacidad de comunicación masiva, a través, principalmente, de la creación de la comedia de Félix Lope de Vega, la mayor expresión artística del momento.

Espacios de desarrollo

A mediados del siglo XVI, cuando Lope de Rueda baja el teatro —antes exclusivo espectáculo palaciego— a la plaza pública, donde “montaba el espectáculo en los patios de las ventas sobre un escenario portátil”, el teatro comenzó a tomar la forma que lo llevaría a ser la manifestación artística de mayor impacto (Regueiro, 1996, p. 10). Hablar entonces de los lugares que se destinaron al desarrollo teatral no es un asunto irrelevante, dado que, como afirma Díez Borque (2002), “no es cuestión accesoria y sin importancia el espacio donde se representa el teatro, pues afecta, naturalmente, a la puesta en escena, a las condiciones de recepción, etc.” (p. 33).

En este orden de ideas, el teatro, impregnado de las características mencionadas en el anterior apartado, siguiendo las necesidades de la sociedad y satisfaciendo su búsqueda de goce, “no solo invadió, material y psicológicamente el recinto de los espectadores, sino que en todos los sentidos se extendió impetuoso inundándolo todo: templos, palacios, jardines, casas, plazas y calles” (Orozco Díaz, 1969, p. 53). Así, hacia 1565, cuando muere Lope de Rueda, ya se encontraban espacios destinados a la actividad teatral en los patios de viviendas particulares, a los que se les denominaba “corrales”, por su forma de cuadrilátero rodeado de paredes laterales (Regueiro, 1996, p. 11). Pronto, hacia 1579, estos espacios, en gran medida improvisados, fueron reemplazados por los llamados “corrales de comedias”, construidos específicamente para llevar a cabo la representación teatral. Así, este espacio, dotado de un tablado elevado sin embocadura ni telón de boca ni bambalinas, con un vestuario detrás y dos corredores en la parte superior, un patio central con lugares para los espectadores del común, y aposentos y balcones destinados a personas de clase alta, se convirtió en el primer escenario profesional de representación teatral (Alonso Mateos, 2007, pp. 12-13).

Su aparición no solo potenció el teatro como actividad comercial, sino que fue un acontecimiento determinante e influyente en el surgimiento y desarrollo de los más notables dramaturgos del Siglo de Oro. Daba lugar a “unas posibilidades de comunicación masiva más allá de las circunstanciales representaciones medievales o las, de forma destacada, palaciegas representaciones del Renacimiento” (Díez Borque, 2002, p. 63).

Sin embargo, debido a las pocas comodidades que ofrecía el lugar, tanto por su ubicación al aire libre y su consecuente exposición a imprevistos meteorológicos, como su carencia de lujos adecuados a la participación minoritaria de nobles y espectadores de clase alta, comenzaron a desarrollarse otros espacios especialmente dedicados al teatro. Se inauguró así, en 1640, el Coliseo del Buen Retiro, en Madrid, diseñado por el ingeniero italiano Cosme Lotti. En este escenario, se conservaban las características esenciales de los corrales de comedias, pero se añadieron nuevos elementos técnicos, que contribuyeron al desarrollo de la *comedia grande* o de *tramoya*, los cuales le daban “las características de un ‘verdadero teatro’ concebido como tal y especializado, consecuentemente, para su función” (Díez Borque, 2002, p. 69).

Con su distribución, el Coliseo aportó múltiples posibilidades nuevas al espectáculo teatral, en especial por su espacio cerrado y cubierto que, en conjunción con la iluminación *artificial*, permitía sesiones nocturnas. Adicionalmente, en su construcción se retomó el arco de proscenio con columnas *frons-scenae* y telón de boca; esto, en palabras de José M. Regueiro (1996), “impone una limitación física al espacio escénico” (p. 69), que lo

separa del espectador y, por tanto, deja de lado esa inclusión del público como parte de la composición. No obstante, Regueiro agrega inmediatamente que “el espacio mimético [espacio físico de la representación] que se percibe visualmente en la escena puede, sin embargo, proyectarse hacia un espacio diegético no-visto [espacio interno de la historia, espacio escénico]”, que se articula, por medio de aspectos añadidos como el telón de fondo y bastidores laterales, en “espacios secundarios que forman una sucesión de submundos posibles”. Así se logra convertir ese *marco* que constituye el arco de proscenio, en una prolongación de la realidad, y hacer partícipe al público, por medio de los elementos escenográficos técnicos y artísticos, del espacio diegético de la escena a representar (p. 69). En este sentido, como afirma Ortega y Gasset (1969),

[...] el espacio teatral es... una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala [“donde va a estar el público”]¹ y la escena [“donde van a estar los actores”]. (p. 454, citado por Regueiro, 1996, p. 39)

Entonces, con el surgimiento de estos dos espacios profesionales de representación teatral, esta manifestación toma un auge ya no solo artístico y de festejo, sino también comercial. Su delimitación, aunque sin descartar a los otros espacios que de igual modo continuaron siendo escenarios de espectáculos teatrales, brindó nuevas posibilidades y favoreció que los dramaturgos se plantearan nuevas formas de escritura teatral.

Asimismo, a partir de estas particularidades escénicas, tanto del Coliseo como del corral de comedias, se comienza a desarrollar el elemento escenográfico propio del teatro barroco, encabezado por las tramoyas, que permiten cambios de decorado y de elementos artísticos, con el fin de atraer la mirada del público y hacer que este se involucre de lleno en la historia.

Escenografía

Dentro de los espacios físicos que ya se han mencionado y que constituyen el lugar de la representación teatral, encontramos los diversos *espacios dramáticos* que conforman la obra teatral. Según Regueiro (1996), el espacio dramático, establecido desde la escritura de la obra, está configurado por tres aspectos: el lugar geográfico, que constituye el espacio diegético, que puede ser, por ejemplo, una ciudad; los elementos semántico-sintácticos

1 Comentarios añadidos por Regueiro.

que conforman el complemento específico del lugar; y los elementos figurativos de la escena, como los decorados y la utilería. La interacción de estos aspectos en el espacio mimético “crea la tensión dramática y fundamenta el sistema de los signos espaciales de una obra” (1996, p. 7).

Ahora bien, la materialización de estos espacios se lleva a cabo por medio de la *escenografía*, que Aurora Egido (1989) define como “el conjunto de elementos pictóricos o plásticos que permite en el teatro construir de forma realista, ideal o simbólica el lugar en el que se desarrolla la acción” (p. 9). Este aspecto, que hace parte de la construcción teatral tanto mimética como diegética, configura el espacio escénico para convertirlo en la escena misma, y hace uso de objetos de tipo utilitario, referencial (que remiten a la historia) o simbólico (de función retórica), que forman parte de los códigos culturales de la época, en el marco de los cuales se introduce al espectador en la trama.

En este orden de ideas, la representación de una escena siempre existe dentro de una realidad circundante, a pesar de tener como lugar diegético un espacio totalmente ficticio, pues “el espacio dramático está definido por la convención teatral de una época particular que concibe ese espacio desde la circunstancia cultural que la enuncia” (Regueiro, 1996, p. 15).

Así pues, es con la escenografía que el teatro cobra vida y, junto con la intervención de la palabra y el acompañamiento musical, establece en definitiva la conexión con el público y con la realidad circundante. En este trabajo, tan importante en un arte que apela a los sentidos, se unifican el escultor, el pintor y el arquitecto. Estos, en palabras de Orozco Díaz (1969), “podían actuar en la ficción teatral hasta unos límites imposibles de alcanzar [individualmente] con la piedra, los mármoles y los colores” (p. 151), pues con ayuda de maquinaria creada específicamente para las representaciones teatrales y partiendo de los mundos escénicos que estimulaban de una u otra manera la imaginación, erigían un contexto rico en significación y construían el medio para llevar al público a ese espacio escénico, ficticio o ideal.

En este sentido, en aras de explotar al máximo nivel las posibilidades escenográficas y con el “ansia de conmover y transformar al auditorio para el cual se presenta la obra y sin el cual no es concebible el teatro” (Orozco Díaz, 1969, p. 68), se plantean diferentes estrategias y surgen diversos métodos que amplían y hacen más factible la identificación del público con la representación misma.

Trabajo técnico

Remitiéndonos no solo al teatro barroco, sino también a las representaciones teatrales y su desarrollo desde la antigüedad, nos encontramos con máquinas o elementos que fueron creados para facilitar el cambio de escenas o para introducir trucos que sorprendieran al espectador. Si bien desde tiempos antiguos ya se tenían algunas bases establecidas y recursos específicos disponibles, es en el teatro barroco donde se comienzan a desarrollar, de forma especialmente ardua y eficaz, distintos conceptos técnicos y maquinarias que contribuyen al arte de la representación.

En los corrales tradicionales y casi improvisados, se empezó a hacer uso de algunas *tramoyas*, que Alonso Mateos (2007) define como “conjunto de máquinas y aparatos con los que en el teatro se realizan efectos especiales de todo tipo” (p. 25). Después, con el establecimiento de los corrales de comedias especializados, se planteó una escenografía más bien básica, en la que se insinuaban ciertas situaciones o lugares por medio de objetos en el tablado, en los corredores de la parte superior o en algunos de los huecos de la fachada que, cubiertos con telas pintadas, sugerían elementos del espacio dramático.

Se utilizaban ya aquí las principales tramoyas del teatro del siglo XVII: el *escotillón*, que consiste en una trampilla en el suelo del tablado, que “permitía la aparición de seres sorprendentes o sobrenaturales, rodeados por lo general de humo y fuego”; el *bofetón*, una “especie de torno que giraba 180 grados sobre un eje vertical, a gran velocidad, de forma que era capaz de hacer aparecer o desaparecer rápidamente a un actor o cualquier objeto”; y el *pescante*, un artefacto estilo grúa para movimientos verticales, que lograba que los ángeles bajaran del cielo o las almas ascendieran a él (Alonso Mateos, 2007, pp. 25-27).

Ahora bien, fue ya en teatros totalmente cerrados y en especial en el Coliseo del Buen Retiro, donde se comenzó a maniobrar más técnicamente con maquinaria y trucos escénicos (aunque con artefactos inventados hacía ya tiempo). Si bien en el Renacimiento se optó por reconstruir varios teatros, caracterizados por la *scenae frons* a la antigua (posteriormente construida también en el Coliseo), también se desarrolló paralelamente un “decorado pintado sobre tela o *picturatae scenae facies*, mucho más acorde con los principios de la perspectiva unifocal reencontrados por los pintores del Quattrocento” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 36).

Este aspecto, que marcaría un punto de partida en el desarrollo teatral, fue el punto central en el que se basó el arquitecto y tratadista Sebastiano Serlio en sus escritos sobre la escenografía, para fundamentar el posterior desarrollo que se llevaría a cabo durante el Barroco, en el

cual la *picturatae scenae facies* (tela de fondo pintada en perspectiva) estaba flanqueada por bastidores laterales, uno a cada lado, dispuestos en un ángulo tal que “uno de sus lados sería paralelo al proscenio y el otro diagonal respecto al telón de fondo, donde debería situarse el punto de fuga del conjunto de la perspectiva” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 38).

En su tratado, Serlio definió y describió literaria y gráficamente los tipos de escenarios para escenas cómicas, trágicas y satíricas, dejando claros los pasos a seguir para ubicar los bastidores y pintar el contenido de los telones; e incluso ahondó en la luminotecnia, mediante las facultades ópticas de las piedras preciosas, a través de las que se obtenían distintos colores por medio de diversas mezclas (Maestre, 1989, p. 48).

Sin embargo, la inmovilidad del telón de fondo y la imposibilidad de cambios de decorado,

[...] concitaron la rápida superación del escenario serliano en búsqueda de otro más practicable a la vez que de una escenografía más maniobrable y cambiabile, [...] conservando lo esencial de la tipología ideada por Serlio, es decir el telón de fondo y los bastidores o bambalinas laterales. (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 40)

Así pues, de acuerdo con Rodríguez G. de Ceballos (1989), surgió luego el tratado de Nicola Sabbatini: “Práctica de hacer escenografías y máquinas en el teatro”, en el que, teniendo en cuenta las sólidas bases del tratado serliano y considerando las ventajas y desventajas de cada truco, se estableció una serie de normas en tamaño y proporción, así como soluciones a situaciones especiales imposibles de realizar sin truco alguno.

Para empezar, se planteó un escenario a casi dos metros de altura, con pendiente continua hasta el fondo, para colocar debajo la maquinaria necesaria, así como un techo de material resistente para colgar poleas y garruchas. Se propuso un telón de fondo separado de la pared, posibilitando su enrollamiento por medio de un cilindro giratorio, y el posicionamiento de varios telones diferentes que permitieran el cambio de decorados. Así mismo, se utilizaban bastidores, como los propuestos por Serlio, colocados sucesivamente en diagonal hacia el telón de fondo y revestidos esta vez en cartón, para evitar los dobleces y las rasgaduras de las telas. Finalmente, el telón de boca se volvió más importante y se podía enrollar por medio de poleas o un cilindro que giraba accionado en forma manual (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 47-50).

Ahora bien, en estos espacios para los que están destinadas las reglas del tratado, la *picturatae scenae facies* se combinaba con la *frons-scenae*, en tanto la embocadura clásica que abría el escenario, adoptada en los

teatros cerrados especializados, fue usada para direccionar la atención visual del espectador hacia el punto de fuga de la perspectiva en el telón de fondo. Los bastidores laterales cumplían la misma función, al tiempo que formaban parte de la escenografía, siendo edificios, torres y demás elementos del espacio diegético. Todo esto constituía más un *marco* introductorio por el que viajaban los espectadores hacia los mundos escénicos, que una separación que los distanciara de ellos, como ya se mencionó en el apartado anterior.

Continuando, así, con el tratado de Sabatini, en una segunda parte, este se enfoca en los trucos y apariciones, proponiendo varias posibilidades y soluciones técnicas. Para las mutaciones de escena, por ejemplo, plantea tres diferentes posibilidades, enfocadas en los bastidores y teniendo en cuenta que en el fondo se pueden ya utilizar varios telones en perspectiva. En primer lugar, propone el uso de telas finas y livianas con pegamento, que permita colocarlas de manera rápida en los bastidores que están en escena; sin embargo, se necesitaría de una gran distracción para que el público no lo notara. En segundo lugar, plantea la utilización de los *periatoki* laterales, unas máquinas usadas en la antigüedad que por su forma triangulares permiten mostrar tres diferentes lienzos u objetos al girar; mediante su uso, se podrían cambiar los bastidores girando la máquina mecánicamente desde debajo del escenario, lo que, a pesar de ser efectivo, ocuparía demasiado espacio. Finalmente, propone la construcción de otros bastidores decorados para deslizarlos, durante el cambio de escena, por medio de raíles o deslizadores enjabonados ubicados en el suelo y en el techo, hasta posicionarlos justo delante de los bastidores anteriores. Este último sistema, utilizado con éxito en diversas representaciones, fue sustituido pronto por un sistema mecánico operado desde debajo de la tarima “mediante cabresantes que comandaban simultáneamente unos transportines dotados con ruedas, donde apoyaban los bastidores” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 53-54).

Se describe igualmente, para las apariciones repentinas o el ascenso y descenso de objetos y personas, dos de las principales tramoyas ya descritas: las escotillas en el suelo del entablado, añadiendo un trampolín debajo del escenario para la salida repentina y sorpresiva del actor; y el pescante, como “grúa articulada y giratoria compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada deslizador”, que permite mover un objeto o persona de arriba abajo a lo largo del pie (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 56).

Adicionalmente, se proponen soluciones para diversos efectos, como el deslizamiento de piedras o bolas de hierro por un canal de madera en pendiente junto al escenario, para imitar el sonido de los truenos; o el agitar de planchas de madera de nogal flexibles sujetas a un bramante, para

intervenir en la escena con ráfagas de viento. Así mismo, para el fuego se propone el uso de telas viejas mojadas con aguardiente y posicionadas frente a los bastidores, que dan la impresión de que los edificios se están incendiando; y para mostrar el derrumbe de alguna edificación, se plantea la construcción de bastidores con distintas piezas unidas por bisagras de hierro, que simplemente se empujan y se deslizan como si se hubiesen destruido. Finalmente, para el oscurecimiento o la iluminación repentinos, se hace uso de cilindros de latón que, por medio de cuerdas amarradas a poleas colgadas del techo, caen sobre las luces, oscureciendo todo el lugar, e iluminándolo completamente al accionarse el mecanismo en sentido contrario (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 54-60). De la misma manera, existen trucos para imitar las olas del mar, el movimiento de cascadas, e incluso para que fantasmas deambulen por la escena; todos pensados desde un concepto de sorpresa, teniendo en cuenta que los trucos y efectos especiales debían contribuir al espacio escénico y a la historia de forma que esta se presentara como una realidad.

Así pues, estas propuestas y soluciones escenográficas para diversos momentos teatrales fueron pensadas y desarrolladas poco a poco teniendo en cuenta al espectador, quien debía entrar a la representación e introducirse en la obra sin percatarse de los trucos, de tal modo que pudiera hacer una inmersión en el mundo que ante sus ojos se abría. Incluso, la disposición del telón de fondo y del punto de fuga con respecto a los bastidores laterales estaba perfectamente concebida para contemplarse correctamente desde un punto medio del salón, en el que, con total intención, se posicionaba un entarimado destinado a la realeza y los nobles. Así pues, en aras de conseguir la mayor compenetración posible y el mayor asombro por parte del público, estos planteamientos se utilizaron día a día y se mejoraron y automatizaron con el tiempo.

Rodríguez G. de Ceballos afirma, en su artículo “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII” (1989), que existen diversos tratados de la época en los que se muestran grabados que incluyen representaciones en las que se tienen de seis a ocho bastidores laterales y de tres a cinco cilindros con telones de fondo (p. 55). Esto demuestra la evolución que el teatro, centrado en su escenografía, presentó durante el siglo XVII, y la significación que tuvo para la sociedad del momento.

Estas posibilidades, que dejan sin limitaciones el desarrollo escénico de cualquier aspecto aparentemente imposible, permitieron que la obra literaria teatral surgiera de la forma en que lo hizo, y apelara efectivamente a la sensibilidad del espectador, logrando ejercer sobre ella todo el peso de lo aparential dentro de su propia realidad.

Trabajo artístico

Así como se estableció la maquinaria esencial para trucos y una distribución de elementos que atrajera la mirada del espectador y lo inmiscuyera en la obra teatral, también es necesario mencionar y atribuirles reconocimiento a los artistas que desarrollaron el contenido escénico en sí; me refiero a la pintura de los telones de boca y de fondo, los bastidores e, igualmente, el desarrollo del vestuario de los personajes.

Cuando se consultan investigaciones o registros historiográficos que tienen como punto central la escenografía en el teatro barroco, se suele encontrar el énfasis en arquitectos e ingenieros directores que desarrollaron maquinarias y avances tecnológicos, y poco se profundiza en los responsables de las máscaras, la indumentaria y las pinturas de las telas. Si bien, en la época, la labor de la pintura en el círculo de escenógrafos era una actividad inferior y desdeñable, sabemos que cumplían un rol esencial y que su trabajo, direccionado por el camino que estaban tomando las artes plásticas en el momento, contribuyó directamente a cumplir el objetivo del teatro para con el espectador (Pérez Sánchez, 1989, p. 77).

Pues bien, la labor pictórica dentro de la escenografía no solo aportaba a la construcción del espacio dramático, colaborando con la realización de pinturas en perspectiva que atrajeran la mirada del espectador hacia la escena misma y le dieran la impresión de estar dentro de un submundo ficticio introducido en el escenario, sino que también contribuía al teatro como celebración, teniendo en cuenta que el telón de boca se prestaba para reflejar acontecimientos y celebraciones que se llevaran a cabo en el momento y fueran la razón por la que se realizaba el espectáculo teatral (cumpleaños de príncipes, nacimientos, bodas, fiestas públicas, triunfos bélicos, tratados de paz, etc.), en especial teniendo en cuenta que “el telón [de boca] no se repetía en cada comedia sino que era distinto en toda nueva representación” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 51).

De esta manera, y considerando que el telón de boca en este tipo de acontecimientos era de gran importancia, en especial porque cubría el escenario mientras se describían los pormenores de la obra y los detalles de la celebración, los pintores escenógrafos encargados debieron mezclar los aspectos formales y estilísticos de la época, los elementos narrativos de la obra a representar y las particularidades de la celebración como tal, para la realización de obras pictóricas adecuadas al acontecimiento celebrado por medio de la representación teatral. Entonces, es clara la contribución que, como pintores, brindaban a la puesta en escena y, por tanto, al desarrollo en sí del teatro del momento.

Ahora bien, debido a que el telón de fondo y los bastidores eran reutilizados en diversas obras y la mayoría destruidos después de su conclusión, son los informes de pagos y atribuciones económicas los que, en esencia, dan a conocer los nombres de artistas pintores que laboraron junto a los ingenieros y arquitectos escenógrafos del Siglo de Oro. Entre ellos se encuentran Antonio de Monreal, Juan Bautista Sánchez, Juan de Solís, Juan Valls, Pedro Núñez del Valle, entre otros.

Y es gracias a algunos grabados de representaciones teatrales y registros más técnicos que por reconocimiento al trabajo de los artistas, que encontramos, entre los más relevantes pintores escenógrafos, a Francisco Herrera el Mozo, caracterizado por un refinado sentido decorativo heredado del manierismo del escenógrafo italiano Baccio del Bianco, con personajes esbeltos y de frágil apariencia, pero con un “gusto por la disposición más oblicua de la escena, subrayada por los efectos de la luz, y la acentuación de aspectos naturalistas tratados con vivacidad singular” (Pérez Sánchez, 1989, pp. 80-82).

Así mismo y teniendo como influencia el desarrollo pictórico del momento, Bartolomé Pérez realizaba mutaciones de arboledas y jardines utilizando festones de flores, jarrones o guirnaldas que, con un naturalista tratamiento, se presentaban con un atisbo barroco especialmente llamativo.

Por último, encontramos a Francisco Rizi, que “con carnozas ménsulas, cartelas decorativas de anchas bojas de col, frecuencia de elementos curvilíneos, [...] juego de perspectivas fugadas de rico claroscuro, y la aparición de las columnas salomónicas”, se aleja poco a poco de la rigidez geométrica manierista, volcándose “en los arrebatos tintorettescos y en la opulencia veronesiana fundidos siempre con el Rubens más grandioso y barroco” (Pérez Sánchez, 1989, pp. 76-78).

Estos artistas, junto con muchos otros que aparecen en los registros más completos que enuncia Pérez Sánchez en *Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII* (1989), contribuyeron de forma esencial en el desarrollo teatral, aportando las visiones de submundos ilusorios, y materializándolos, con una mirada completamente realista y barroca, dentro de la realidad del momento, llevando al público a una mayor compenetración sensorial y conduciendo al teatro por la dirección que las artes plásticas estaban desarrollando, de acuerdo con los cambios artísticos y sociales característicos de la época.

Por otro lado, aunque de manera similar, se ha subordinado el tema del vestuario de los personajes en las representaciones, a pesar de ser un aspecto vital dentro del desarrollo teatral, si se tiene en cuenta que, como afirma Bernardo García García (2003), “el hábito define la tipología del

personaje en la estructura funcional de la compañía, su circunstancia en la dramatización, [...] su condición social, nacional, histórica o alegórica para el argumento representado". El vestuario funciona para situar un espacio y un tiempo, agregar detalles que complementen el sentido del texto, dar a entender información importante de situaciones especiales —como puede ser el luto en circunstancias trágicas—, e incluso indicar un cambio interior profundo en alguno de los personajes (p. 273, citado por Alonso Mateos, 2007, p. 34). Así pues, la indumentaria supone uno de los más ricos elementos de la puesta en escena, va de la mano con el reconocimiento de los personajes y, por tanto, de la identificación del espacio dramático y la escena a representar. De esta forma, la elección de esta característica cumple su función simbólica-artística, en tanto es llevada a cabo pensando en que debe ser "inmediatamente reconocida por el espectador, gracias a los signos de vestuario" (Díez Borque, 2002, p. 79).

Asimismo, en diversas representaciones de comedias áureas, este elemento fue de vital importancia, pues "de alguna forma el lujo, el colorido y la vistosidad de la indumentaria suplían la pobreza de decorados y de escenografía", y lograban una identificación del espectador con la obra, a pesar de tener aspectos técnicos escenográficos poco desarrollados (Alonso Mateos, 2007, p. 35). Igualmente, adquiere "mayor vistosidad y lujo para reforzar el elemento espectacular, sobre todo en las representaciones cortesananas del teatro mitológico y en los autos sacramentales calderonianos" (García García, 2003, p. 273, citado por Alonso Mateos, 2007, p. 34). Entonces, el desarrollo del vestuario, que incluye la elección de los accesorios de cada personaje, constituye una rama de la escenografía que, aunque más interna en el ámbito literario, completa el carácter visual de la representación teatral y, por tanto, contribuye de forma relevante a la compenetración del público con la obra, y a que el teatro sea, en general, como se ha dicho, la manifestación artística de mayor impacto durante el Barroco.

Recepción del público

No olvidemos que el público barroco, debido al clima general de la época, era abierto y sediento de irracionalidad, totalmente enmascarado y aparenial, con una clara tendencia hacia la teatralidad como eje central de su vida cotidiana (Orozco Díaz, 1969, p. 117). Estos aspectos son esenciales en el desarrollo del teatro barroco y en especial en el surgimiento de los aspectos técnicos y artísticos que ya se han mencionado, pues su crecimiento gira en torno a suplir unas necesidades colectivas y a brindar un apoyo y una salida a las circunstancias sociales de la época.

Así pues, el teatro barroco da un giro a la dinámica teatral, teniendo como principal característica la compenetración directa con el público. En esta época, los personajes de una representación teatral se dirigen al público, saben de su presencia e interactúan con él, contrario a la dinámica clásica, en la que la actitud del público es presenciar algo completamente ajeno, una escena en la cual los personajes solo interactúan entre ellos (Orozco Díaz, 1969, pp. 56-57).

Entonces, a la hora de identificarse con la obra teatral e introducirse en ella, el espectador se impulsa de todos los elementos técnicos y artísticos que la engloban para sentirse parte de la representación, de ese mundo que, en las circunstancias en las que se encontraban, era necesario y en ocasiones totalmente soñado. Como concluye Orozco Díaz (1969) en su estudio sobre el teatro y la teatralidad, “la compleja sociedad que se reúne en los teatros, se entusiasma con este mundo de apariencias, con este consciente soñar despierto, que representa el goce de la pura ficción teatral” (p. 238), y constantemente está pidiendo más, impulsando el desarrollo y el crecimiento teatral tanto en el ámbito literario como en el ámbito plástico, pues

[...] sin este general entusiasmo no se hubiese estimulado a los autores a producir teatro en la cantidad y calidad que en esta época se produjo. Ni tampoco los escenógrafos y músicos se hubieran lanzado, igualmente, a contribuir con su arte a enriquecer hasta el extremo la fiesta teatral. (p. 238)

De la misma manera como la demanda del público estimuló el crecimiento teatral, la respuesta del teatro mismo, con los elementos técnicos y el surgimiento de nuevas formas literarias y artísticas, estimuló a su vez la recepción del público. Las nuevas invenciones y los usos de maquinarias de origen clásico, puestas en escena cumpliendo nuevos roles y con artilugios mucho más avanzados, atrajeron la atención de la gente, que ahora se sentía parte de la obra y experimentaba el espectáculo teatral de una manera cada vez más asombrosa y especial. Díez Borque (2002) afirma que “el público sentía una gran atracción, como dije, por las *apariencias*, que le dejaban ‘embobado’ al ponerle a veces, ante un mundo sobrenatural y fabuloso” (p. 74). De igual modo, con la intervención de las tramoyas y el avance cada vez más significativo de las maquinarias que facilitaron los cambios de decorados y los efectos especiales en general, el público, adoptando una posición demandante, ya hallaba pobre una obra que no tuviese al menos una mutación de escena/decorados, pensando pronto que estos aspectos eran esenciales en toda representación (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 54).

Así pues, la recepción del público barroco se vio condicionada por el desarrollo del teatro como tal y, por tanto, es clara la relevancia que los

avances y el uso de los elementos técnicos y artísticos dentro de espacios determinados tienen frente a la concepción del teatro como máxima expresión artística de la época, pues

[...] al final del espectáculo, todos los resortes del teatro barroco se ponían a contribución para suscitar lo que el espectador iba buscando, la maravilla y la enajenación de los sentidos en un mundo de ensueño que adormeciera las fatigas y cuidados de la vida cotidiana. (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 60)

De esta manera, el teatro y el público se mezclaban entre sí a partir de los elementos escenográficos y en función de la expresión teatral literaria que, junto con el elemento musical y la característica representativa, formaban un todo que permitía una compenetración directa por parte del espectador.

Conclusiones

El teatro barroco, como manifestación artística de mayor impacto, surgió, en gran medida, gracias al cambio de pensamiento y actitud del hombre barroco que, a diferencia del hombre renacentista, se caracteriza por la melancolía y el sentimiento de incertidumbre que dejaron las múltiples crisis del siglo XVII. Esto condiciona finalmente el elemento aparential e irracional al que se apegará la sociedad barroca y que contribuye al surgimiento y la acogida satisfactoria del espectáculo teatral.

El surgimiento de espacios especializados para las representaciones teatrales supuso un avance relevante hacia lo que sería el teatro barroco, tanto en el ámbito literario, con los grandes dramaturgos, como en el ámbito técnico artístico que envuelve la obra teatral. Estos aspectos, complementándose entre sí, lograron hacer del espectáculo teatral una actividad del diario vivir en la sociedad barroca y consiguieron sembrar un gusto entre los nobles y la gente del común que consideraban al teatro como la mayor fiesta y se refugiaban en sus variadas posibilidades.

Dentro de la escenografía, tanto los aspectos técnicos, entre los que están la creación de maquinarias y la apropiación de estrategias para efectos especiales, como los aspectos artísticos, entre los que destaca la pintura de los elementos escénicos y el desarrollo del vestuario, componen el todo visual de la obra y cumplen una función de identificación vital para la concepción teatral del momento. Así pues, la escenografía en general aportó su avance al teatro de la época, de forma que la concepción de la fiesta teatral cambió y surgieron nuevas formas y perspectivas frente a

la misma, logrando abarcar la sociedad de una manera distinta a la de periodos anteriores. De igual modo, fue la escenografía la que dio vida a la representación teatral, de tal suerte que el espectador se sintiera dentro de ella, se identificara con las situaciones y se dejara llevar por los mundos ficticios que en ella se presentaban. Gracias a los elementos escenográficos, el público vivía la fiesta teatral en carne propia y finalizaba el espectáculo totalmente satisfecho y con la mente en lo que acaba de presenciar, falso pero aparentemente real.

De esta manera, la escenografía, con todas sus características, es de vital importancia dentro de la naturaleza expresiva del teatro barroco, y junto con la música, aunque no haya sido esta parte del objeto de estudio de esta investigación, contribuyó al desarrollo del teatro hasta obtener la relevancia que lo caracteriza.

Referencias

- Alonso Mateos, A. (2007). El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea. *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, (2), 7-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210222>
- Díez Borque, J. M. (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Ediciones del Laberinto.
- Egido, A. (1989). *La escenografía del teatro barroco*. Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional de Menéndez Pelayo.
- García García, B. J. (2003). Los actores. En J. M. Díez Borque (Ed.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (pp. 272-283). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.
- Maestre, R. (1989). *Escenotecnia del Barroco. El error de Gomar y Bayuca*. Universidad de Murcia.
- Orozco Díaz, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del barroco*. Planeta.
- Ortega y Gasset, J. (1969). Idea del teatro: una abreviatura. En *Obras completas* (Vol. 7, pp. 439-501). Revista de Occidente.
- Pérez Sánchez, A. E. (1989). Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo xvii. En A. Egido (Coord.), *La escenografía del teatro Barroco* (pp. 61-90). Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional de Menéndez Pelayo.

- Regueiro, J. M. (1996). *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. K. y R. Reichenberger.
- Rodríguez G. De Ceballos, A. (1989). Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo xvii. En A. Egido (Coord.), *La escenografía del teatro barroco* (pp. 33-60). Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional de Menéndez Pelayo.
- Tintelnot, H. (1995). *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barroco*. Retorica e Barroco. Atti del III Congresso internazionale di Studi Umanistici, 1994.

Título: *Silencios*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



EL COMERCIO DEL ARTE COMO INSTITUCIÓN (MEDELLÍN: 1964-1967)*

Art market as an institution (Medellin: 1964-1967)

Tania Lucía Cambron Molina

tania.cambron@udea.edu.co

Resumen

En este trabajo se estudian cuatro años en los cuales se crearon —y cerraron en su mayoría— las primeras galerías en la ciudad de Medellín. Más allá de su labor comercial, estos lugares cumplían también con una función de divulgación sin antecedentes en la región: daban a conocer el trabajo de artistas locales, y lograron difundir obras de autores nacionales y, en ocasiones, internacionales. Este hecho marcó un cambio notorio en el número de publicaciones que realizó la prensa del momento en torno al tema del mercado del arte, pues se pasó a un recuento detallado de las actividades desarrolladas por estas instituciones y, en general, las de los espacios que se dedicaban a la divulgación artística. Posteriormente, aparecieron tres nuevas galerías en la ciudad, lugares que, en comparación con los primeros, motivaron el debate y las discusiones, tanto con sus exposiciones como con diferentes eventos que llevaron a cabo. De nuevo, este proceso, que se daba en Medellín, fue seguido de cerca por la prensa de la época, fuente de incalculable valor para lograr un conocimiento más amplio de este proceso en la ciudad. Mediante el análisis de la prensa y la literatura local —principalmente—, puede establecerse, en 1967, el fin de este primer ciclo de galerías en Medellín, con lo que se concluye que la creación de estas primeras galerías no sería del todo exitosa, pues los procesos de cambio cultural en la región aún no habían alcanzado un punto óptimo para que estas empresas tuvieran el éxito que lograrían años después.

Palabras clave: divulgación cultural, galerías, Medellín, mercado del arte.

* El presente artículo hace parte de los resultados de una investigación comenzada en 2013 y ampliada en la tesis titulada “La institucionalización del mercado del arte en Medellín (1940-1979)”, presentada para optar por el título de magíster en Historia del Arte (Universidad de Antioquia).

Abstract

This article studies four years, when first galleries were created —and closed most of them— in Medellín. Beyond their commercial work, these places also had an unprecedented function of divulgation in the region: they show the work of local authors and managed to spread the artworks of Colombian and, sometimes, international artist. This fact marked a notable change in the number of publications made by the press about art market, reaching a detailed account of the activities presented by these institutions and, in general, all the spaces that were dedicated to the artistic diffusion. Subsequently, three new galleries were created in the city, places that, in comparison of the first ones, motivated the debate and the discussions, as much with its expositions as with different events that carried out. Once again, this process that was taking place in Medellín was closely followed by the press of the time, a source of incalculable value in order to gain a broader understanding of this process in the city. Through the analysis of the local press and literature —mainly— the end of this first cycle of galleries in Medellín can be established in 1967, concluding that the creation of these first galleries would not be entirely successful, since processes of cultural changing in the region had not yet reached an optimum point for these establishments, dedicated to the artistic trade, to succeed like they would years later.

Keywords: Art Market, Galleries, Cultural Divulgation, Medellín

Si bien la comercialización de obras artísticas es una actividad inherente al arte, antes del año 1964, en Antioquia, este mercado tenía un carácter más de corte privado, donde no existía una difusión abierta y pública de este tipo de ventas, sino que alejadas de las notas de prensa y los textos oficiales de las diferentes exposiciones y artistas. Aunque un seguimiento detallado de las publicaciones hechas en los periódicos locales muestra que no existía una invitación explícita a la compra de las obras, es imposible negar que esta actividad existiera y que fuera, por supuesto, parte fundamental del sustento del artista.

En este contexto, era difícil la existencia de instituciones que se dedicaran abierta y exclusivamente a la venta de obras de arte, más aún cuando a esta actitud frente al mercado del arte se le sumara una tendencia quizá demasiado tradicional en lo que a expresiones artísticas se refiere (Arango Restrepo y Gutiérrez Gómez, 2002). No es extraño, entonces, que mientras, en la ciudad de Bogotá, la primera galería de arte se creara en 1940, Medellín tuviera que esperar más de dos décadas para que una institución de este corte pudiera tener cabida.¹ Entre 1964 y 1967 se dieron

1 De igual manera, la mención explícita del comercio de diversas actividades artísticas en la prensa de la ciudad de Bogotá puede rastrearse desde el siglo XIX, como lo demuestra Gabriel Giraldo Jaramillo (1954) en su texto *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*.

los primeros intentos, por parte de ciudadanos antioqueños, de crear verdaderas galerías de arte, aun cuando, como veremos a continuación, las condiciones no eran del todo óptimas para una empresa como esta.

Generalidades a comienzos de 1964

El año de 1964 presentó una ruptura en lo que tiene que ver con la comercialización del arte en Antioquia, y estos cambios se comenzaron a ver desde la mitad del año. Así, en los primeros meses —como en los años anteriores—, pueden encontrarse en la prensa anuncios de exposiciones, artículos que confrontan el arte figurativo con el arte abstracto y algunos comentarios de hechos artísticos internacionales. Una de las notas que más puede llegar a causar gracia, pero que fuera de este aire jocoso implica una serie de prejuicios propios del arte antioqueño de la época, fue escrita por Mariluz Uribe de Holguín (1964), quien relata el experimento de unos periodistas suecos que tomaron lienzos pintados por un chimpancé de cuatro años y medio, y los expusieron ante críticos de arte; muchos de ellos alabaron el trabajo con románticas frases e incluso llegaron a comprar uno de los óleos; pero otros no cayeron en el juego: “Sin embargo otro crítico tuvo el talento o el acierto de afirmar: ‘Solamente un mico pudo haber hecho semejante cosa’. Que es lo mismo que le provoca decir a uno muchas veces...” (párrs. 11-13).

Aun cuando la autora, escritora asidua del periódico liberal *El Diario*, demostraba cierta empatía con el arte no figurativo en una de sus notas anteriores, en la cual afirmaba, a manera de crítica, que para que un cuadro fuera premiado en los certámenes artísticos debía cumplir, como requisito fundamental, con la característica de tener figuras, ya que los cuadros abstractos solamente podían aspirar al segundo puesto, el cual obtenían frecuentemente (Uribe de Holguín, 1963), el comentario demuestra que se asume una posición ante la nueva pintura y, en el mejor de los casos, una crítica que reconoce el valor de la pintura abstracta, pero también el “peligro” que implicaría la permisividad de esta tendencia.

Aparición de las primeras galerías

Sin que cesara la actividad cultural y artística en la ciudad de Medellín, con las acostumbradas exposiciones, conferencias y con el anuncio del “Primer Salón de Pintura Croydon”, para mayo de 1964 empiezan a aparecer los primeros artículos que informan sobre la próxima apertura

de tres galerías de arte en la ciudad: la Galería La Playa, la Galería Picasso y la Galería El Retablo. Sin mucha ostentación, se anuncia, a comienzos de este mes, la inauguración de la Galería La Playa, bajo la dirección de Bernardo Giraldo M., y cuya primera muestra tendría la presencia de artistas colombianos como Leonel Estrada, Omar Rayo, Dora Ramírez, Augusto Rivera y Óscar Rojas, entre otros.

Uno de los primeros artículos que se encuentran sobre estas nuevas galerías está escrito por Humberto Chaves Villa, quien se refiere a la Galería Picasso, antes de ser inaugurada. Sobre esta, el autor afirma que “es toda una promesa para los artistas de nuestra ciudad” (Chaves Villa, 1964, párr. 1), además de elogiar el interés de su fundador, Frank Olarte, por la difusión de la cultura en la ciudad. Por primera vez aparece una nota que, abiertamente, habla sobre la venta de arte y sobre la necesidad que existía en la ciudad de una empresa como esta:

Sabemos que el amigo Frank ha estado en contacto con culturas europeas y con la norteamericana. Ha regresado con ansiedades intelectuales que esperamos sean capaces de resistir la crudeza de un medio hostil como el nuestro.

Hacemos votos muy sinceros por el éxito de la incomprendida empresa con que nos honra este distinguido amigo de la cultura y esperamos que la ciudadanía de Medellín sepa corresponder a sus esfuerzos, para bien de la ciudad, más que para él. (Chaves Villa, 1964, párrs. 5-6)

Finalmente, la Galería Picasso abrió sus puertas al público el 9 de junio de 1964, con una colección que reunía artistas consagrados y artistas jóvenes que comenzaban a figurar en el medio local. La primera exposición acogió obras de Sergio Uribe Correa, antioqueño nacido en Andes y estudiante de Derecho y Ciencias Políticas. Entre los artistas que estuvieron presentes en la inauguración se encontraban: Justo Arosemena, Jaime Muñoz, Óscar Rojas, Jesusita Vallejo y Mariela Ochoa, entre otros, siendo invitadas también personalidades del clero, del Gobierno, la industria, el comercio y la banca de Medellín (*El Diario*, 1964a).

Desde un comienzo, esta galería se perfiló como un espacio para que los artistas antioqueños pudieran darse a conocer y, claro está, lograran vender sus obras al público que empezaba a interesarse por esta actividad comercial en el ámbito artístico. Cabe resaltar que la Galería Picasso no era un espacio destinado exclusivamente a la venta de este tipo de obras, sino que complementaba su oferta con objetos decorativos, más de tipo artesanal que artístico.

En el mismo mes de junio comenzó a hablarse de la próxima apertura de otra galería en Medellín. Así, el 8 de junio de este mismo año se llevó a cabo la preinauguración de la Galería de Arte Nacional El Retablo, con la presencia de personalidades y periodistas de la ciudad. El viernes 12 se inauguró la sala, bajo la dirección de Mary Duarte de Llano y Marta Medina de Posada, y con obras de diferentes artistas locales, como: Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz, Aníbal Gil, Justo Arosemena, León Posada, Jesusita Vallejo, Gustavo López, Jorge Marín Vieco, Rodrigo Callejas, Roxana Mejía y Argemiro Gómez (*El Colombiano*, 1964a), además de una exposición del artista cartagenero Arnulfo Luna, quien solo contaba con 17 años de edad para el momento de la exhibición. Aparte de las exposiciones pictóricas, en esta galería se realizarían distintos tipos de eventos culturales, como mesas redondas y audiciones musicales (*El Diario*, 1964b). La ceremonia de apertura, además de contar con las personalidades usuales en ocasiones como esta, estuvo presidida por el gobernador de Antioquia, Mario Aramburo Restrepo.

A diferencia de la Galería Picasso, El Retablo tuvo un carácter mucho más nacional que local, sin dejar de exhibir obras de los artistas antioqueños, pero abriendo su espacio —ubicado en Residencias Nutibara— a artistas de todo el país. Evidencia de esto se puede encontrar al revisar las exposiciones que se llevaron a cabo en ambas galerías, especialmente la continua relación que existió entre El Retablo y diferentes artistas cartageneros. Incluso, a poco más de un mes de su inauguración, un artista, Joaquín Alberto Rúa, habla de una próxima exposición que realizará en Nueva York, gracias a las directivas de esta galería, quienes estaban muy interesadas en dar a conocer el trabajo de los artistas colombianos en el exterior (*El Colombiano*, 1964b).

Sin lugar a dudas, la llegada de estas tres galerías a la ciudad marcó un punto importante en el desarrollo de la actividad artística en Medellín, no solo porque representaban una apertura hacia el comercio artístico, sino también porque representaban, para los artistas, la posibilidad de darse a conocer más allá de los concursos de arte, el Museo de Zea —donde solo exponían artistas ya consagrados— o los salones de almacenes y librerías, donde también se realizaban exposiciones. Ricardo Liana (1964), autor de la columna “La Chimenea”,² hizo un repaso sobre la aparición de estos espacios en Medellín, llegando a afirmar que:

2 ‘Ricardo Liana’ era el seudónimo utilizado por Luis Mejía García para escribir la columna llamada “La Chimenea”, que se publicó entre los años 1964 y 1966 en el periódico *El Colombiano*, dando a conocer la actividad artística que se llevaba a cabo en la ciudad y, en ocasiones, ofreciendo una mirada más profunda a la realidad y los problemas del arte en la región.

Hemos estado visitando las galerías de arte que han surgido últimamente en Medellín, así como los cuatro o cinco establecimientos de antigüedades e implementos de decoración que también empiezan a aparecer como símbolo de que nuestra Villa de La Candelaria crece y quiere ponerse al día. Estos síntomas de madurez son inequívocos y señalan que Medellín por fin quiere ser algo más que una inmensa fábrica con trabajadores y patronos preocupados únicamente por los coeficientes de producción. (párr. 1)

Pero así como Liana intentaba apartar a la Medellín de comienzos de los años sesenta de aquella Antioquia de principios de siglo, completamente amarrada a la producción fabril, y que Santiago Londoño (2005) igualmente criticó, también dejaba muy clara la separación que debía existir entre lo artístico y lo mercantil, pues la actividad comercial ligada al arte puede tender a caer en las redes capitalistas, y agregaba, al referirse a las personas que acababan de fundar las galerías: “No hablamos aquí de los mercaderes del arte y la cultura que tanto abundan en otras partes y cuya nefasta presencia deseamos no ver nunca por estas calles de nuestra villa convertida en ciudad” (Liana, 1964, párr. 4).

Además de exaltar el trabajo de los nuevos galeristas con los que contaba la ciudad, Liana (1964) igualmente hizo una revisión de cada uno de estos espacios, evidenciando los problemas que toda empresa que comienza puede llegar a tener; en este caso, problemas de las nuevas galerías. Así, sobre El Retablo, advierte que:

Los numerosos cuadros aparecen colocados en caballetes repartidos sin ningún concierto por el amplio espacio del salón, perjudicando la visión de las obras y dando una sensación desagradable por su cantidad. Sería interesante tratar de darle a los cuadros una distribución más funcional sin que se perjudiquen unos a otros por su demasiada vecindad. (párr. 5)

Esta afirmación puede ser útil al pretender hacerse a una imagen de cómo podría haber lucido un espacio como estos en sus comienzos y, como se dijo anteriormente, cuáles pudieron ser los problemas de sus propietarias al momento de poner en marcha su empresa.

En cuanto a la Galería Picasso, Ricardo Liana (1964) también advierte una falencia principal, al momento de recomendar a su propietario que “debería empezar por suprimir definitivamente algunos de los cuadros que tiene en exhibición que si bien pueden gustar al gran público, perjudican el ambiente de seriedad y calidad que quiere darle a la galería” (párr. 2). Así mismo, el autor hace un comentario sobre la Galería La Playa, que, entre otras cosas, puede explicar no solo la modestia con la cual se efectuó su inauguración, sino también el poco impacto que tuvo este espacio en comparación con los otros dos que surgieron el mismo año:

Hemos tenido también la oportunidad de visitar esta nueva galería que tiene más aspecto de librería, por la abundancia de estantes de libros y la escasez de cuadros. Entre las obras expuestas no vimos nada que nos llamara particularmente la atención y nos dio la sensación de ser algo más motivado por el entusiasmo que por un propósito serio de brindar al público la oportunidad de ver y adquirir buenas obras. (Liana, 1964, párr. 7)

Aun cuando las reseñas anteriores resaltan las falencias de las galerías recientemente abiertas en la ciudad, es de destacar cómo, a partir de esta época —mediados de 1964—, el mismo lenguaje que se utilizaba para hablar de las exposiciones cambió por completo y pasó de una discreta alusión a la posibilidad de “adquirir” obras, a una abierta disposición de comercialización del trabajo artístico, a hablar de “exhibición y venta”. Y, en caso de no utilizarse este lenguaje, el solo hecho de mencionar, por primera vez en la ciudad de Medellín, las galerías, ya implicaba esta nueva actitud hacia el comercio del arte.

Las nuevas galerías en la prensa local

La aparición de estas galerías, principalmente El Retablo y Picasso, marcó un momento importantísimo para la vida cultural y, en especial, la artística de Medellín. Tanto así, que en el transcurso de 1964 se celebraron diferentes entrevistas a sus fundadores y se escribieron una considerable cantidad de notas respecto a su aparición y actividad, lo cual puede dar luces acerca del pensamiento de quienes decidieron emprender el camino de la institucionalización del mercado del arte en Medellín.

En julio de ese año, se hizo una entrevista conjunta a Mary Duarte de Llano y Marta de Medina, directoras y fundadoras de la Galería El Retablo, la cual ocupó una página entera del suplemento *El Colombiano Literario* (El Duque de Sepúlveda, 1964). Entre las preguntas realizadas por el entrevistador y las respuestas por ellas dadas, resaltan las siguientes:

[Pregunta:] Qué las llevó a fundar “El Retablo”?

[Respuesta:] El hecho de que en Medellín no existía una Galería de Arte de las suficientes dimensiones para albergar no sólo a los artistas antioqueños en su gran mayoría, sino también a los artistas nacionales que habían pasado por alto a Medellín como ciudad cultural [...].

[Pregunta:] Cómo se sostiene la Galería económicamente?

[Respuesta:] “El Retablo” no dispone de auxilios particulares ni oficiales de ninguna especie. Con nuestros escasos recursos económicos y la colaboración del público que empieza a adquirir las obras expuestas, hemos logrado su sostenimiento. (párrs. 7-8, 15-16)

En la primera pregunta, las fundadoras se quedan cortas en su afirmación, pues no solo no existía una galería de “las suficientes dimensiones”, sino que no había ninguna de ellas, ni pequeña ni grande, que cumpliera con funciones como las que pretendía ejercer El Retablo. Lo que existía, en su lugar, eran espacios como librerías o el renombrado Salón Hermes, un almacén de muebles que prestaba sus paredes para exponer cuadros que, a excepción del Museo de Zea, no tenían otro espacio para ser exhibidos en la ciudad.

En el mismo párrafo se hace referencia al ya mencionado carácter nacional que pretendía tener la galería. Las palabras de Mary Duarte y Marta de Medina no solo demuestran su interés por dar a conocer artistas locales y nacionales mediante su galería, sino que, además, al hablar de “artistas nacionales que habían pasado por alto a Medellín como ciudad cultural”, también permiten entrever una función de apertura que pretenden, a través de El Retablo, otorgar a la ciudad.

La segunda pregunta, por su parte, nos refiere expresamente al sostenimiento de la galería, es decir, a un aspecto económico que hubiera sido impensable para una institución artística en las décadas anteriores. Así, las fundadoras afirman que se sostienen con sus propios recursos y con el dinero que ganan gracias a que el público ha comenzado a comprar las obras que exponen, lo cual permite hablar, por primera vez, de una galería como tal, y no de espacios que, por el simple hecho de exponer algún tipo de obras de arte, son llamados de esta manera, aunque su función fuera muy distinta. Por tanto, surge una institución que no es financiada por entidades públicas, ni cuenta con la ayuda de empresas privadas, por lo menos no más de lo que podrían brindar al comprar una obra.

Para octubre del mismo año, se publicó otra entrevista a Mary Duarte de Llano, ya como única directora de El Retablo, pues su cofundadora, Marta de Medina, se retiró muy poco tiempo después de haber inaugurado la galería. Este artículo se imprimió bajo el título “Divulgar la cultura artística” (Restrepo Cadavid, 1964) y es precisamente en este nivel, el de divulgación, en el cual desea ubicar la galería su trabajo dentro de la ciudad. Cuando se le pregunta a la directora por la labor que ha desempeñado El Retablo en la ciudad, responde:

En este lapso de tiempo se ha logrado que Medellín, su juventud y sus gentes se interesen un poco más por el arte. Se ha despertado interés entre

los directores de colegios, quienes envían a los estudiantes a visitar “El Retablo”, para llevar a cabo sus tareas explicando lo que los rodea.

Se ha hecho conocer en todo el país que Medellín sí tiene inquietudes artísticas, y su labor realizada en este campo. Podemos decir también que se ha parado el éxodo de nuestros artistas hacia otras ciudades del país, así como también el deseo y la voluntad de los artistas nacionales para venir a mostrar sus obras y sus adelantos en este campo. (párrs. 11-12)

Es gracias a este tipo de declaraciones que se entiende cómo la creación de galerías como El Retablo no solo tiene una función económica o comercial dentro de la sociedad. Aunque se debe tener en cuenta que la finalidad de un artículo como el reseñado es la de promover la actividad del lugar, no puede dejar de notarse la importancia de su creación en la ciudad de Medellín. Estas galerías lograron una difusión del arte local y nacional, ya que cualquier transeúnte del centro de la ciudad podía entrar a El Retablo, La Playa o Picasso, y admirar las obras que allí se encontraban expuestas. Además, los artistas antioqueños por fin tenían un espacio abierto en el que podían mostrar su trabajo y no solo esperar oportunidades como los diferentes concursos para lograr entrar a las codiciadas salas del Museo de Zea.

La misma Mary Duarte ve la situación de la ciudad de la siguiente manera:

Dicen que Medellín no tiene sensibilidad artística porque hasta ahora ha estado adormecida en este campo y porque sus poetas, escritores, pintores y demás personas con inquietudes culturales han tenido que salir de Medellín en busca de la oportunidad de sobresalir, ya que aquí no se les ha brindado. (Restrepo Cadavid, 1964, párr. 23)

En este caso, se identifica asimismo un problema en el ámbito cultural, y especialmente artístico, de la capital antioqueña: un “adormecimiento” de la sensibilidad artística y todo lo que esto implica, no solo en cuanto a la apreciación del arte, sino también a la manera de relacionarse con él. Ya se ha mencionado la reticencia de los antioqueños al arte nuevo, la anatemizada situación del artista que debe vender su obra para poder sobrevivir y la inexistencia de instituciones especializadas en esta actividad. La declaración de Mary Duarte recuerda esa situación y, de alguna manera, la entrevista completa pretende demostrar cómo las galerías pueden ser una respuesta correcta y, por tanto, una solución para el problema.

En un artículo de la época, un entusiasta periodista escribió, justo por el momento en que se inauguraron las tres primeras galerías de la ciudad, lo siguiente:

En numerosas oportunidades hemos señalado la necesidad de dotar a Medellín de galerías donde los artistas pudieran exponer sus obras en el ambiente adecuado y con la técnica necesaria. Por esto es muy placentero ver que por fin la ciudad cuenta con lugares especialmente dotados para exhibiciones permanentes, el nacimiento de las galerías Picasso, La Playa y El Retablo viene a llenar un vacío en nuestro medio y deseamos sinceramente que logren amplios triunfos para bien del arte y la cultura. A sus organizadores les espera una dura tarea para crear el entusiasmo entre nuestras gentes por la obra de arte. Confiamos que estén preparados para la extensa labor que exige algo más que simple entusiasmo de aficionados y sí una constancia y abnegación a toda prueba. (Mejía, 1964, párr. 4)

Durante 1964, la Galería La Playa presentó diferentes exposiciones, de las cuales la prensa solo menciona, con nombre propio, la de Gladis Carder de Navarro y la de Rafael Sáenz. Por su parte, en El Retablo expusieron Joaquín Alberto Rúa, Arnulfo Luna, Hernando Lemaitre y el cartagenero Heriberto Cuadrado, además de una exhibición de 15 cuadros seleccionados por Antioquia para participar en el 2.º Concurso Croydon en Cali. Para enero de 1965, ya se anunciaba el cierre de estas dos galerías, sin dar muchos datos acerca del porqué, pero prometiendo, por lo menos, la próxima reapertura de El Retablo, la cual, en realidad, no fue tan pronta.

La Galería Picasso fue la única que siguió su trabajo durante 1965, y sus expositores, por tanto, son más numerosos. Entre ellos podemos encontrar a Irene Balas, Leonel Estrada, Neyffe del Valle, Carlos Martínez, Justo Arosemena, Camilo Cardona, Felipe Londoño, Gustavo Escobar, Isabel del Castillo, Oscar Rojas, Horacio Longas, Alejandro Obregón, Omar Rayo, el polaco Ladislao Kljno, los barranquilleros Norman Mejía y Álvaro Barrios, y una exhibición de afiches de Kandinsky, Muhl, Klee y Picasso, entre otros.

En realidad, de las primeras galerías fundadas en la ciudad durante 1964, la Picasso fue la que sobrevivió más tiempo, llegando hasta 1967, con actividad constante y siendo reabierta al año siguiente.

Las galerías a partir de 1965

Aunque se cerraron dos de las tres galerías abiertas durante el año anterior, en octubre de 1965 se dio la aparición de una nueva, ubicada en Junín con Maracaibo, y llamada Galería de Arte Contemporánea, bajo la dirección de Álvaro Vélez Calle. Evidentemente, esta inauguración puede considerarse un poco más suntuosa que las anteriores, por lo menos en términos artísticos, pues contó con la participación de la crítica de arte Marta Traba

y se expuso una selección de obras del XVII Salón de Artistas Nacionales. Además, desde un comienzo se afirmó que este espacio contaba con el apoyo de diferentes figuras de la escena cultural e intelectual antioqueña. Al respecto, Ricardo Liana (1965b) escribió:

Con introducción personal de Marta Traba, las obras han creado choques, controversias y polémicas al mismo tiempo que han acercado a los artistas de mayor prestigio en la actualidad al público de Medellín que apenas de tarde en tarde puede ver una muestra de obras de las figuras representativas de la plástica nacional.

Deseamos que la Galería de Arte Contemporánea, pueda realizar su ambicioso plan de trabajo y ofrezca a Medellín la posibilidad de vincularse directamente al movimiento de avanzada en la plástica del país en todos los estilos y tendencias porque no puede olvidarse que por encima de los ismos de moda, figurativos o abstractos, sólo hay buena y mala pintura. (párrs. 5-6)

El artículo anterior vuelve a poner en discusión el problema del arte abstracto y su aceptación por el público antioqueño, el cual, como se muestra en estas declaraciones, no ha sido resuelto del todo para la época.

Por otra parte, se lee cómo, a pesar de la creación de galerías anteriores y de su esfuerzo por promover el arte y sus diferentes expresiones, este objetivo no se había alcanzado por completo y, por eso, al anunciar la inauguración de una nueva galería, se sigue poniendo en sus manos la solución de estos aspectos tan arraigados, todavía, en la cultura antioqueña.

La actividad de la Galería de Arte Contemporánea respondió de inmediato a ese “ambicioso plan de trabajo” (Liana, 1965b, párr. 6), y comenzó no solo a exponer obras de artistas locales y nacionales, sino también a realizar otro tipo de actividades culturales, como sesiones de música y conferencias, entre las que se destaca una dictada por Leonel Estrada acerca de “Los nuevos desarrollos de la pintura contemporánea”. Además, cuando se miran con detenimiento las exposiciones que se llevaron a cabo en esta galería, se puede observar que se les pretendió dar un carácter internacional; así, no solo mostraron sus obras artistas nacionales como Carlos Granada, Augusto Rendón y Pedro Alcántara Herrán, sino que igualmente allí estuvieron artistas como la estadounidense Judith Hancock y el polaco Tadeus Lapinski (Liana, 1965b).

A pesar de su continua actividad cultural y de los propósitos que se tenían al comienzo de la Galería de Arte Contemporánea, su suerte fue muy semejante a la de las galerías que se habían fundado con anterioridad en Medellín, de modo que, para 1967, ya había cerrado sus puertas al público

y su nombre se sumaba al de las galerías La Playa y El Retablo, que tampoco lograron ser las empresas exitosas que soñaron sus directores.

Para 1966, la afluencia de nuevas galerías en la ciudad continuó creciendo, de manera que se inauguraron dos más: la Galería Sintéticos y la Pequeña Galería.³ La primera fue abierta en julio, con una exhibición de doce obras de Leonel Estrada, pertenecientes a su serie “Pintura-Construcciones”; además, para su funcionamiento, se eligió un sector que no había sido escogido por ninguna de las otras galerías: El Poblado. La segunda, bajo la dirección de Lucía Vasco de Puyo, fue abierta al público en noviembre del mismo año, también en el sector en que funcionaba la Galería Sintéticos; y en ella no solamente se exhibirían cuadros y esculturas, sino también objetos de arte antiguo y artesanías.

Estos tres años (1964-1966), en general, serían determinantes para configurar el ambiente comercial del arte en Medellín.

Situación general del arte en Antioquia durante los años sesenta

Así las cosas, el arte en Antioquia, a pesar de haber tenido una apertura hacia lo comercial, gracias a las galerías, y hacia todo lo nuevo que traía consigo el arte desde el exterior, seguía siendo, de alguna manera, un arte introvertido, que no se abría ni siquiera a las posibilidades más próximas, como podían ser las provenientes de la capital de la república. Al respecto, Rodrigo Callejas afirmó que, por ejemplo, para mediados de la década de los sesenta del siglo xx, el fenómeno de Obregón “no había repercutido en Medellín de ninguna manera. Los artistas de Medellín no tenían nada que ver con Bogotá. Eran dos partes separadas” (citado por Ángel, 1976, p. 5). Y si se quiere ir más lejos, pensar en la posibilidad de que una provincia como Medellín conociera obras de los artistas que estuvieron a la cabeza de las vanguardias o de quienes, para el momento, llevaban esta bandera, era completamente inimaginable.

Si se hace un seguimiento a las exposiciones que se llevaban a cabo en Medellín, puede verse cómo obras de Rembrandt, Picasso, Kandinsky y muchos otros solo llegaban aquí mediante reproducciones —cuya buena factura podría ponerse en duda— o afiches de una calidad muy inferior a las pinturas originales.

³ En el caso de la Pequeña Galería, se encuentran dos fechas distintas en la prensa para su inauguración: una de 1966 y otra de 1967. En la presente investigación se toma la primera fecha, pues es posible que la segunda haga referencia a una reinauguración de este espacio.

No es casualidad que la apertura de la Galería de Arte Contemporánea hubiera contado con la exposición de una serie de obras ganadoras en el XVII Salón Nacional, pues fue precisamente este el que marcó una ruptura con la pintura tradicional y abrió las puertas a un arte nuevo, tan criticado en Medellín. Es por esto, justamente, por lo que cuando Ricardo Liana habló de su inauguración, puso en evidencia una fuerte controversia propiciada por las palabras de Marta Traba, reacción que, por su parte, no era de extrañar. Cabe recordar que Traba ya había estado un mes antes en la ciudad hablando de los problemas que presentaba el arte contemporáneo en Latinoamérica y, con seguridad, intentando abrir paso a este arte en un medio tan tradicional como el antioqueño.

También el discurso pronunciado por Traba en la inauguración de la Galería de Arte Contemporánea dio, por supuesto, mucho de qué hablar a los periodistas locales, y a uno en particular, conocido como “Campo” y casualmente alumno de Pedro Nel Gómez. En un sincero elogio por el lenguaje magistral con el que la crítica argentina se refiere a las obras modernas, el autor, evidente defensor del arte tradicional, afirmaba que las buenas obras no necesitaban ser defendidas por alguien como Marta Traba, pues se defendían por sí solas, y añadió:

Nos da la impresión de que momentáneamente los mamarrachos a que se está refiriendo adquieren vida, se mueven, pero tan pronto se des-pide con su acostumbrado “Buenas noches. Muchas gracias”, la galería enmudece y sobre las paredes aparecen de nuevo hombres y mujeres sin cabeza, manchones tapando la mitad de un rostro, chimeneas en el cielo, ojos demasiado grandes que a nadie pertenecen, cuando no un poco de metal fundido señalado con un letrero que dice: “Chatarra, primer premio”. (Campo, 1965, párr. 7)

Por otra parte, la imagen que se proyectaba de Antioquia, más como una región industrial que como un territorio artístico, fue una constante durante esta época. Además, la aparición de eventos como los Salones Tejicóndor (en 1949 y 1951) y el patrocinio de concursos, conciertos, compra de obras para los museos, etc., demostraron un interés de esas empresas que habían marcado el carácter fabril de la región por las actividades culturales y, en general, por todos aquellos elementos que conformaban el ambiente artístico.

En un artículo periodístico de febrero de 1965, Ricardo Liana (1965a) exaltó la labor de aquellas empresas que estaban patrocinando la actividad artística en Medellín y mencionó algunos concursos como los de Coltejer, Intercol, Lemaitre, Croydon, y uno que realizó el Banco de Bogotá en la ciudad. De igual manera, afirmó que

[...] la adquisición de obras de arte para el embellecimiento de los edificios de oficinas, talleres y fábricas de las propias empresas merecen el aplauso unánime, aparte de cualquier otra circunstancia, porque son ya la expresión positiva del deseo de las industrias particulares del país de promover y tomar parte activa en el desarrollo cultural y artístico de Colombia. (párr. 3)

Ahora, si bien la aparición de las galerías no implicó un cambio total en la mentalidad de la sociedad antioqueña, debe advertirse que es a partir de 1964 que hay una transformación en el lenguaje con el que se dan a conocer las bases para los diferentes concursos artísticos en la región. Ya no solo es el hecho de reconocer que en las galerías podía darse la compraventa de arte, sino que también existía esta actividad comercial en otro tipo de espacios. Todas las convocatorias existentes en la prensa hacen alusión a la posibilidad que tiene el artista, si así lo desea, de vender su obra, además de mostrarla al público en general. Esto puede verse en la invitación al 3.er Salón de Ceramistas y el 1.er Salón Retrospectivo y Actual de Acuarelistas Antioqueños, entre otros.

En julio de 1964 apareció, en *El Colombiano Literario*, una entrevista realizada al pintor Rafael Sáenz, a raíz de la reciente aparición de las ya mencionadas galerías de arte en la ciudad (Giraldo Moreno, 1964). El artículo se redactó bajo la premisa de que:

El entusiasmo que hay ahora en Medellín por las Galerías de Arte ha despertado en el público el interés por admirar las obras de nuestros artistas, y el de los mismos artistas por exponer sus trabajos, con miras a crear un mercado auténtico. (párr. 2)

El pintor, en sus respuestas, enfatizó en el hecho de que estos espacios deben ser centros de divulgación y de comercio de las obras de arte y, aún más importante, se dio la siguiente respuesta ante la pregunta de si el artista era un profesional que creaba riqueza:

Un artista es un creador de riqueza como cualquier otro. El artista no vive sólo de aire, de la luz o del calor del sol; necesita, como cualquier otro ser, disfrutar de los beneficios materiales que ofrece la vida, la civilización. (Giraldo Moreno, 1964, párr. 20)

Por fin, en la prensa antioqueña se le da un lugar diferente al artista, un lugar alejado de aquella sociedad que maldecía Arión (1962) por llevar a pintores como Eladio Vélez a tener que vender su obra. El artista, ahora, se sabe un trabajador más que merece remuneración y, por tanto, la aparición de galerías es un evento, más que normal, necesario.

El lenguaje y la actitud habían cambiado en estos años y se estaba preparando el camino para eventos de gran importancia en el horizonte artístico antioqueño.

Panorama durante la década de los sesenta del siglo XX

La aparición de galerías en el año 1964 marcó el comienzo de una etapa diferente en el panorama artístico de la ciudad de Medellín. Por primera vez, la venta de arte ocupaba un espacio específico en la ciudad, tenía nombre y unos personajes encargados de esta actividad.

Por otra parte, más allá de la labor comercial de las galerías, estos lugares cumplían también con una labor de divulgación sin antecedentes en la región: no solo daban a conocer el trabajo de los artistas locales, sino que igualmente lograron difundir las obras de artistas nacionales y, en ocasiones, internacionales en la ciudad, además de hacer contactos a nivel nacional, principalmente, mediante los cuales pudo darse a conocer el arte antioqueño en diferentes ciudades del país.

El hecho de que todas las galerías abiertas en estos años hayan tenido una muy corta duración lleva a pensar y a concluir que el público, para la época, no se encontraba listo para espacios como estos. Antioquia todavía estaba despertando de ese período de rechazo al arte independiente, y la época en la que los periodistas criticaban abiertamente el comercio del arte no estaba tan lejos. El esfuerzo de estas galerías por encontrar un espacio en la vida cultural de la región no fue suficiente para lograr mantenerse durante un lapso más o menos importante, menos aun cuando se sabe que estos espacios no contaban con un apoyo gubernamental o empresarial considerable, y su sustento dependía, únicamente, de las ventas que lograban realizar.

Conclusiones

La aparición de las primeras galerías en Medellín no puede relacionarse con una única causa; por el contrario, debe hablarse de una suma de condiciones que venían desarrollándose desde años, incluso décadas, atrás, y permitieron que, para 1964, estas instituciones se conformaran, por primera vez, en la ciudad. Podría identificarse, como principal influencia, el trabajo que, desde mediados de los años cincuenta, un grupo de gestores y artistas venía desarrollando a nivel cultural (Leonel Estrada

y Luis Mejía García, entre ellos), mediante la promoción de eventos, exposiciones y labores de crítica en la región.

También debe mencionarse el papel que las empresas textiles tuvieron al momento de fomentar la labor artística en Antioquia y de reconfigurar la imagen industrial que esta tenía unas décadas antes. Todos estos aspectos fueron constituyendo, poco a poco, una apertura respecto a las nuevas necesidades en el arte —desde lo estético hasta lo económico—, permitiendo que se diera un paso importantísimo hacia la institucionalización del mercado del arte: la aparición de las tres primeras galerías en la región.

A pesar de que las condiciones sociales del entorno antioqueño cambiaron para dar paso a una serie de instituciones y actividades nuevas para la región, la creación de estas tres primeras galerías no sería del todo exitosa, pues el proceso que se adelantaba desde hacía algunos años aún no había alcanzado un punto óptimo para que estas empresas dedicadas al comercio artístico tuvieran el éxito que alcanzarían años después. Fue, principalmente, gracias a una serie de exposiciones que se dieron en Medellín desde finales de los años sesenta hasta comienzos de la década de los setenta que la mentalidad de la sociedad antioqueña fue afianzando algunos aspectos artísticos que habían sido rechazados hasta ese momento, logrando solidificar un criterio preciso y mucho más amplio en cuestiones artísticas, y permitiendo que la segunda ola de galerías abiertas en la ciudad tuviera una vida más larga que las anteriores.

Referencias

- Ángel, F. (1976). *Nosotros. Un trabajo sobre los artistas antioqueños*. Museo El Castillo.
- Arango Restrepo, S., y Gutiérrez Gómez, A. (2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Arión. (1962, agosto 10). Onda del tiempo. *El Diario*, p. 5a.
- Campo. (1965, noviembre 21). Doña Marta Traba. *El Colombiano Literario*, p. 2.
- Chaves Villa, H. (1964, mayo 25). Galería Picasso. *El Diario*, p. 5.
- El Colombiano*. (1964a, junio 12). El gobernador inaugurará esta tarde la gran galería de arte “El Retablo”. *El Colombiano*, p. 11.

El Colombiano. (1964b, julio 19). Exposiciones. Joaquín Alberto Rúa expondrá sus monotipos en “El Retablo”. *El Colombiano Literario*, p. 8.

El Diario. (1964a, junio 9). Se inaugura en Medellín Galería de Arte Picasso. *El Diario*, p. 3.

El Diario. (1964b, junio 11). Inauguración de una nueva Galería de Arte en Medellín. *El Diario*, p. 2.

El Duque de Sepúlveda. (1964, julio 12). Una institución artística que necesitaba Medellín: La Galería “El Retablo”. *El Colombiano Literario*, p. 6.

Giraldo Jaramillo, G. (1954). *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Academia Colombiana de Historia-Biblioteca Eduardo Santos Vol. IX. Editorial ABC.

Giraldo Moreno, B. (1964, julio 26). El pintor Rafael Sáenz expone sus ideas sobre el arte. *El Colombiano Literario*, p. 3.

Liana, R. (1964, julio 26). La Chimenea. *El Colombiano Literario*, p. 8.

Liana, R. (1965a, febrero 21). El arte y la industria. Columna “La Chimenea”. *El Colombiano Literario*, p. 8.

Liana, R. (1965b, noviembre 7). Siete artistas contemporáneos en la Galería Picasso. Columna “La Chimenea”. *El Colombiano Literario*, p. 4.

Londoño Vélez, S. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Fondo de Cultura Económica.

Mejía G., L. (1964, junio 21). Exposiciones. *El Colombiano Literario*, p. 4.

Restrepo Cadavid, A. (1964, octubre 11). Divulgar la cultura artística. *El Colombiano Literario*, p. 5.

Uribe de Holguín, M. (1963, mayo 16). Museo. *El Diario*, p. 5.

Uribe de Holguín, M. (1964, marzo 11). Cosas... *El Diario*, p. 5.

Título: *Archivos vivos*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

UNA CRÍTICA A LA OBRA PICTÓRICA A PARTIR DE LA LITERATURA

The critic to the artistic work from literature

Carlos Ancizar Salazar Ríos

carloss9319@hotmail.com

Resumen

El presente artículo surge de la lectura de ensayos filosóficos y literarios sobre la producción artística, específicamente sobre la pintura. Para este caso, la revisión bibliográfica hiende raíces en el examen de obras literarias que han efectuado una crítica a la modernidad y, en concreto, a las secuelas que ha dejado esta en la producción artística, como es el caso de la pintura y su proceso de producción. Tal crítica a la modernidad se observa de forma clara en la filosofía y en los numerosos análisis que esta ha brindado; sin embargo, al realizar una lectura desde la literatura, se observa cómo el arte mismo se manifiesta y subleva, tal vez no desde el mérito científico, sino desde su propio oficio artístico, asunto que desde el campo teórico es analizado y conceptualizado por saberes como la filosofía. De esta manera, el diálogo interdisciplinar que puede surgir, y en efecto surge, brinda mayor solidez y difusión al conocimiento al momento de compartirlo.

Palabras clave: Arte, crítica de la pintura, filosofía, literatura, modernidad, pintura.

Abstract:

The article below stems from lecture and analysis that follows (uses/ mimics) the scientific method. It refers to philosophy as a science while simultaneously distinguishing the art within the literature. This literature demonstrates a manifestation of contextual conditions that expresses a reality that concerns us as individuals. In this case, the bibliographical revision examines literary works within their production. A critique of the modernity can be seen in the production of sequels by examining the painting process and techniques. Such criticism of modernity is observed in the form of philosophy and numerous analysis offered. When looking into the traits of good literature, one can observe how the art

manifests itself in the work. Perhaps this isn't in line with the scientific methodology, but it's own artistic parameters are supported by analyzation and concepts of philosophical knowledge. In this way, the interdisciplinary dialogue that indeed arises provides higher solidarity and diffusion to the knowledge in the moment of sharing it.

Keywords: Art, authenticity, aesthetics, cultural industry, merchandise.

Introducción

La crítica al arte no simplemente se reduce a monótonos y extensos tratados sobre estética, o a complejos ensayos u obras completas escritas por peritos sobre el tema; esta se puede encontrar en el arte mismo, como es el caso de la literatura. De este modo, algunos escritores de obras literarias se han encargado, a lo largo de la historia, de efectuar una crítica a la obra artística,¹ por medio también de un arte, el arte literario, que a pesar de no presentarnos imágenes materiales, lleva al lector a construir imágenes a partir del texto. Escritores como Giovanni Papini y Honoré de Balzac,² el segundo de una forma más profunda y elaborada, elaboraron, en su literatura, una crítica al arte mismo, específicamente a la pintura.

El presente trabajo pretende establecer un diálogo entre algunos postulados filosóficos referentes al arte, propios de filósofos como Adorno, Benjamin y Horkheimer, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, y algunas de las obras literarias de escritores como Balzac y Papini. En estas obras literarias se advierte una fuerte y consistente crítica a la obra pictórica, pero no a la obra en sí, sino, más bien, a las secuelas de la modernidad reflejadas en ella, crítica que a pesar de no elaborarse de forma académica como lo hace la filosofía, coincide en última instancia con la inconformidad y la necesidad de manifestarse frente a ese cambio que propone el arte.

Metodología

Para el presente trabajo, se llevó a cabo una revisión documental de fuentes primarias, referidas a la crítica artística, tanto desde el ámbito académico como literario, tomando como elemento fundamental el análisis de

1 La "obra artística" pueda estar referida tanto a una elaboración de las artes plásticas denominadas "artes mayores" (pintura, escultura y arquitectura), como a obras literarias u obras musicales. Para el caso de este trabajo, se tomará la obra artística referida específicamente a la producción pictórica.

2 Es muy vasto el número de escritores que se han encargado de realizar críticas al arte, algunas un tanto someras, otras de forma más elaborada; pero se presenta como oportuno referenciar solo a estos dos escritores, en la medida en que se me hacen adecuados para la elaboración de este artículo.

contenido de las obras aquí referenciadas de Honoré de Balzac y Giovanni Papini, logrando con ellas una caracterización hermenéutica que se referencia de forma cruzada con los postulados filosóficos aportados desde la teoría crítica. Este procedimiento permite traslucir un elemento crítico que se manifiesta en la literatura como expresión contextual del entorno en el cual se desarrolla, acotando problemáticas que hasta nuestros días seguimos tratando de comprender y analizar.

Tejer juntos, teóricos y literatos

El capítulo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de Walter Benjamin, en su texto *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (1989), inicia señalando cómo la obra de arte, que siempre ha sido susceptible de reproducción, es realizada por hombres y, en esa misma medida, estos mismos están en la capacidad de imitarla. En su proceso de aprendizaje, los alumnos han elaborado copias como forma de entrenamiento artístico; los maestros las hacen para difundir las obras, y también hay unos terceros que copian la obra, ávidos de lucro.

Pero detrás de la copia hay algo exento: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989, p. 20). Esta misma relación la observa María Minera, en la introducción de la obra de Balzac, *La obra maestra desconocida*, publicada por la Universidad Nacional de México en el 2012. En tal introducción, Minera se refiere a Quatremère de Quincy,³ cuando este indica que las obras de arte se pueden conservar en depósitos, se puede transportar su materia de un lugar a otro, pero no es posible transportar con ellas ese entramado de sensaciones, de ideas y de vínculos que la hacían realmente especial, ya que su existencia hace parte de un aquí y un ahora irreproducible en otro contexto. Ese elemento es, para Benjamin, el que le da su originalidad y constituye su autenticidad, y en el sentido de esta autenticidad se hace imposible su reproductibilidad técnica.⁴

Esta autenticidad la constituye, pues, todo lo que puede transmitir a partir de su creación, desde su duración material, como su testificación histórica. En últimas, lo que se atrofia con este proceso de reproducción, de imitación

3 En su obra *Consideraciones morales sobre el destino de las obras de arte*.

4 En la reproducción técnica, la obra es más independiente en comparación con la elaboración manual de la obra original, mientras que la reproducción manual se constituye como una falsificación en la cual la obra original sigue conservando su autenticidad plena.

y de copia es el aura:⁵ reproducida la obra, se desvincula lo producido del ámbito de la tradición (Benjamin, 1989). La obra reproducida en tierras lejanas no tiene la misma vivacidad, el mismo significado que cobra en el lugar donde fue elaborada, ya que es producto de unas particularidades históricas y de un contexto determinado.

Frente a la aproximación del arte a las masas, puede llegar a suceder que estas no le presten siquiera atención a su función social. Como diría Balzac: “El vulgo admira y el verdadero conocedor sonrío” (2012, p. 15). Y es que este tipo de recepción de las obras de arte sucede bajo diversos aspectos, entre los que se destacan dos: el primero reside en su valor cultural, y el segundo, en el valor exhibitivo de la obra artística (Benjamin, 1989). En este sentido, Balzac realiza un fuerte reproche a ese aspecto exhibitivo de la obra artística.

Cuando a Frenhofer, el más grande pintor existente, personaje de *La obra maestra desconocida* de Balzac, sus discípulos Porbus y Pussini le proponen que a cambio de ver su gran obra maestra, *La Bella Latosa*, Pussini le permitirá ver a su esposa⁶ desnuda para que termine la obra, el maestro Frenhofer, encolerizado, responde:

¿Mostrar mi creación, mi esposa [el personaje en la obra pictórica]? ¿Rasgar el velo bajo el cual he cubierto castamente mi dicha? ¿Sería una horrible prostitución! Hace diez años que vivo con esta mujer; es mía, sólo mía; me ama. ¿No me ha sonreído a cada pincelada que le he dado? Tiene un alma, el alma de que yo le he dotado [...]. Cuando pintas un cuadro para la corte, no pones en él toda tu alma; no vendes a los cortesanos más que maniqués coloreados! Mi pintura no es una pintura; ¡es un sentimiento, una pasión! Nacida en mi estudio, debe permanecer virgen allí, y solo vestida podrá salir de allí. ¡La poesía y las mujeres nunca se entregan desnudas más que a sus amantes! (Balzac, 2012, p. 27)

La pintura anhela ser contemplada por uno o por pocos. Una contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, como se presenta en el siglo xx, es una señal temprana de la crisis de la cultura (Benjamin, 1989). Es en virtud de los métodos de reproducción técnica que ha logrado crecer el nivel de probabilidad de la exhibición de la obra artística. Este tema

5 Frente a este concepto de *aura*, “Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (Benjamin, 1989, p. 24). Posteriormente, en un pie de página se aclara: “La definición del aura como ‘la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)’ no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal” (Benjamin, 1989, p. 26).

6 Es preciso aclarar que la esposa de Pussini es la joven Gillette, quien es destacada a lo largo de la historia por su gran belleza, digna de ser retratada por cualquier artista.

también es abordado por Adorno y Horkheimer en el texto *Dialéctica de la ilustración* (2006), en el capítulo titulado “La industria cultural”, al referirse a que la técnica de la industria cultural ha llevado a la estandarización y la producción en serie, perdiéndose aquel elemento por el cual la obra se diferenciaba de la lógica del mercado. Ahora, la cantidad se ha convertido en sinónimo de calidad, y a mayor producción, más provechoso será para la industria cultural.

Cuando la obra artística se convierte en mercancía, el mismo concepto de *obra de arte* ya no resulta adecuado para designarle su significado, ya que en cierto sentido se ha prostituido, se ha vendido al capitalismo.

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte [...]. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. (Benjamin, 1989, p. 44)

Cuando nos remitimos a la producción artística de la actualidad, vemos de manifiesto una producción en serie y de forma estandarizada que ensombrece el valor real de la obra artística. Es posible tener una copia de la Gioconda, a un bajísimo precio; no obstante, esta no cumple con su autenticidad y puede ocurrir que quien la adquiera solo la conozca por su popularidad: más allá de eso, no tiene ni una mínima idea de su valor; pero al capital no le interesan este tipo de cosas.

La cultura se ha convertido en un tipo de mercancía, es innegable; pero también es indiscutible que los productos y acontecimientos culturales tienen un hálito que les aparta de las mercancías ordinarias y corrientes, en lo cual pensamos que hay un plano de creatividad humana y significado superior al asignado por las fábricas en su proceso de producción masivo dirigida al consumo. En últimas, lo que cabe mirar más detalladamente es esa relación entre cultura y capital, relación que se afinca en la modernidad, donde constantemente hay una “evolución” de los significados culturales y valores estéticos. Lo que se desarrolla es la categoría de “renta de monopolio”. Esta “surge porque los actores sociales pueden obtener una corriente de ingresos mayor, durante un periodo de tiempo extenso, gracias a que controlan en exclusiva un artículo directa o indirectamente comercializable que en algunos aspectos es único e irreproducible” (Harvey, 2007, p. 418).

Esta renta del monopolio puede ampliarse fácilmente a la propiedad de las obras de arte, susceptibles de compraventa. Pero para la gran industria, ningún artículo es tan especial y único como para que no se le asigne un valor monetario. Lo paradójico es que a medida que dichos artículos se vuelven más comercializables, pierden lo poco o nada que aún les quedaba

de ese carácter especial y único, y en la medida en que son más fácilmente comercializables, menor beneficio ofrecen para la renta del monopolio (Harvey, 2007, p. 419). Es decir, a medida que este tipo de mercancías son fáciles de comercializar o de reproducir, menos ganancias generan; por ello, la industria cultural busca ese tipo de artículos especiales, preferiblemente con un elemento de autenticidad, para tratar de reproducirlo, de copiarlo, ya que este tipo de artículos especiales (obras de arte con gran renombre) son de los que nutren su insaciable apetito.

Como ya lo había observado Marx (2007), la competencia tiende al monopolio en tanto se vela por la supervivencia del más apto. Tomando ese principio darwiniano, se genera una competencia de todos contra todos, eliminándose a las empresas más débiles. Cosa igual aparece en el caso de la pintura mencionado por Minera (2012) en su introducción a la obra de Balzac:

Las obras se descubren maestras sólo en la presencia de otras a las que opacan y destinan, en ese movimiento, al olvido. Por incómoda que les resulte, es justamente esa coexistencia la que les otorga el brillo con el que pueden, generosamente iluminar a su época. (p. 5)

Pero también señala Minera (2012) que

Hay mucho de suerte en las obras maestras. Y aquí debe leerse obra maestra en su sentido más literal, esto es, el de una obra que por haber llegado más lejos, y antes es capaz de enseñar a las demás. No importa entonces cuánto se esmeran los artistas, ni cuánto produzcan: cada año habrá cuando mucho un par de obras maestras por género. (p. 7)

Pero no se puede olvidar la transitoriedad del arte, en el sentido de que la obra de arte expresa una moral y estética de la época, es hija de su tiempo, y cobra valor en su aquí y ahora; por tanto, obtiene su valor histórico dentro del contexto que representa, y su importancia se mece sobre la posibilidad de comprender, mediante ella, un tiempo ya transcurrido. Adquiere valor como medio representativo de lo pasado, manifestación de una realidad determinada, pero enlutada con el pasar del tiempo.

De acuerdo con esto, es la obra que representa el presente la que en la mayoría de las veces gana vivacidad. “El placer que obtenemos ante la representación del presente, no sólo se debe a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su esencial de presente” (Baudelaire, 2005, p. 16).

Sin embargo, la acepción de belleza de que se sirve una sociedad está determinada por unas condiciones particulares. Lo bello está compuesto por un elemento eterno, inmutable, difícilmente determinable, y por un

elemento relativo, determinado simultáneamente por la época, la moda o la moral. Así pues, ese sentido de la belleza se encuentra en un constante cambio, que incluso en múltiples ocasiones se puede contradecir frente a las consideraciones anteriores de lo bello. Se debe generar, y se genera, una constante renovación del arte, característica siempre presente al provocar una demanda de algo nuevo cuando todavía no se ha logrado la satisfacción plena de lo anterior. Lo que la industria cultural produce para la dominación de las masas es un arte propugnado y ensalzado no por los especialistas artísticos, si no por los patrocinadores y censores. Se genera una divergencia de intereses, siendo los especialistas del arte, en ocasiones, nada más que unos servidores de la industria cultural.

Giovanni Papini, en su obra literaria *Palabras y sangre*, incluye un cuento corto titulado “El retrato profético”. En resumen, la historia es la vida de un hombre al cual le encanta retratarse y lo hace de forma muy habitual. Cierta día, un pintor de nombre Hartling, que apenas empezaba en aquel oficio, le solicitó el favor de dejarse retratar por él; este hombre, muy a su pesar, después de varias esquivas, lo permite. El retrato que deseaba realizar Hartling debía sacarlo de su miseria y hacerlo un hombre reconocido. Para ello, quería imponer un nuevo estilo en el arte, constituyendo así su teoría del retrato espiritual.

Una vez terminada la pintura, le pregunta a su retratado: “¿No le parece mi pintura más original? No he intentado pintar su rostro, pero he querido coger un momento de su espíritu para toda la eternidad”. El pintor seguía aludiendo a la magnificencia de su obra: “—Es preciso penetrar dentro, aproximarse, volverlo a contemplar —me dijo como conclusión—. Esta obra es de tal modo original, que yo mismo no sé cómo la he podido hacer” (Papini, 1971, p. 114).

Pero la persona que había servido de modelo para el retrato no se sentía a gusto con tal obra, ya que “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla!” (Balzac, 2012, p. 13). Y esto precisamente había hecho el pintor; no había realizado un retrato cualquiera. Al pintar, trató de dibujar el alma de su modelo, ese elemento subjetivo. Por tanto, la pintura, a primera vista, en nada se parecía a la persona que deseaba retratar. El retratado mostró su inconformidad frente a ese “pastel de colores”, como él mismo lo designaba, que nada se parecía a él, y luego de ser expuesto por su productor, el retratado se las arregló para conseguir la obra y que ya nadie más lograra ver aquella aberración que era presentada en todos lugares bajo su nombre. Una vez en sus manos, lo guardó de forma segura y fuera del alcance de cualquier individuo.

Pasados los años, luego de cambiarse de casa, se topó de nuevo con aquella obra guardada años atrás, pero, ¡vaya sorpresa! Se dio cuenta de que el

retrato ahora sí se le parecía. Mirándose al espejo, y de forma simultánea observando el cuadro, percibía que

La expresión de la cara era aquélla, el espíritu que emanaba era el mismo; el parecido era, en los límites del arte perfecto. Aquel retrato, que seis años antes era una inmundicia caricatura, se había convertido en mi retrato preciso y profundo. (Papini, 1971, pp. 116-117)

Hartling había visto y pintado su “yo” futuro, había adivinado sus sufrimientos pretéritos, había profetizado con su pincel los desgastes de su fisionomía; no había logrado fijar su rostro de entonces, pero sí había presentido la cara de otro momento.

Esos elementos nuevos, que se presentan como revolucionarios y que pueden llegar a generar un cambio, son sometidos, al igual que las masas, a una continua subordinación, a una totalidad constituida por la industria cultural; es decir, estos mejoramientos o transformaciones son reducidos por el capital a un mejoramiento de la producción de masas. La producción que se constituye como renovadora y peligrosa para la producción estandarizada para las masas debe ser eliminada, o si esta desea sobrevivir, lo puede hacer solo en la medida en que se integre a la misma industria cultural, quedando sujeta a sus lineamientos. “El concepto de ‘estilo auténtico’ se revela en la industria cultural como equivalente estético de dominación” (Adorno y Horkheimer, 2006, p. 174).

El artista, en su misión, no con la masa, sino con el arte mismo, debe crear el arte y no simplemente reproducirlo, ya que es a partir de la curiosidad que se da la innovación, ese carácter atrevido que debe guiar los miramientos del artista. En esta misma línea, Balzac presenta, en su obra, a Frenhofer, como un personaje osado, que pretende elaborar una pintura que tuviese vida, una pintura que se integrara a la realidad y se perdiera entre ella. En su pintura de *La Bella Latosa* debía percibirse la calidez de aquel cuerpo dibujado, debía sentirse cómo el aire rodeaba su figura y cómo fluía a través de su garganta.

Al presentar la pintura ya terminada a sus dos amigos, les decía: “Están ante una mujer y siguen buscando un cuadro” (Balzac, 2012, p. 31). Sin embargo, gran desconcierto se generó entre los dos espectadores al momento de encontrar la obra ya terminada, creyendo inclusive que su artista se burlaba de ellos al presentarles una amalgama de colores confusamente amasada y una multitud de líneas extravagantes. Después de un largo periodo de observar la pintura y buscar la perfección y la vida prometida, uno de los espectadores declaró que ciertamente debajo de aquella confusión de colores había una mujer, pero que esta había sido estropeada en el afán de su autor de crear algo único. Los amigos de

Frenhofer creyeron que este había enloquecido, abandonaron el aposento y al siguiente día, al regresar a la casa del pintor, se dieron cuenta de que este había muerto durante la noche después de quemar sus telas.

En esta historia vemos cómo el arte, un tanto atrevido, puede llegar a poseer elementos innovadores; pero la misma masa se encarga de quitarles valor al reprobarlos, y el artista se ve obligado a abandonar su empresa o, en la medida de lo posible, hacerla presa de la industria.

En el cuento “El retrato profético”, de Papini, acontece algo similar, en el sentido de que una vez el retratado busca al autor de su pintura para anunciarle la magnificencia que había hallado en su obra, se encuentra con un nuevo hombre, un pintor que, determinado por las tendencias artísticas, sigue los lineamientos impuestos por el mercado. Este nuevo artista, luego de escuchar el maravilloso descubrimiento realizado por el retratado, dice lo siguiente:

—¿De veras? —Me dijo mirándome con unos ojos sin alma—. ¿Dice la verdad? ¡Pero si estoy seguro de que debía ser una gran porquería! Entonces no sabía pintar ni comprendía nada. El arte, querido amigo, debe rivalizar con la naturaleza. Es necesario reproducir escrupulosamente la verdad a fuerza de paciencia y, a lo más, embellecerlo con gusto. Son necesarios el gusto y la elegancia, sobre todo la elegancia. Sufrí hambre cuando me hallaba en Italia, mucha hambre. Ahora he aprendido; mis retratos son muy buscados y se venden. Lo menos a diez mil marcos uno, querido amigo, y mis clientes son las primeras damas de Prusia. Ahora sé dibujar con garbo y dar el color con delicadeza; no sufro hambre, y como muy bien. (Papini, 1971, pp. 117-118)

La apropiación de la obra hace falta como elemento fundamental. No simplemente el valor puede residir de forma subjetiva en el artista, sino que este debe ser reconocido de manera objetiva. A pesar de ello, la industria cultural fija positivamente, por medio de prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y vocabulario (Adorno y Horkheimer, 2006). Así, el artista se ve limitado en la elaboración de la obra, al tiempo que el espectador no se puede sumergir en ella, no puede reconocer la riqueza ahí presente.

Benjamin (1989) afirma:

Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la

leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. (p. 53)

En estas líneas, Benjamin recuerda un viejo apólogo taoísta al momento de referirse a la *leyenda del pintor chino*⁷ que se adentra en su obra al contemplar su cuadro una vez acabado. Tal historia es reconstruida por la belga Marguerite Yourcenar, en su hermoso cuento “Cómo se salvó Wang-Fô”.

El cuento se refiere a un anciano pintor, de nombre Wang-Fô, y su discípulo Ling, que vagaban por el reino del Han. Un día, el emperador de ese reino, que se había criado viendo los cuadros de Wang-Fô, mandó a que apresaran al pintor, acusándolo de ser un impostor y dibujar su reino de forma tan hermosa que no se reafirmaba en la realidad. El emperador le expresaba a su capturado:

El único Imperio sobre el que vale la pena reinar es aquel en que tú penetras, viejo Wang-Fô, por el sendero de las Mil Curvas y de los Diez Mil Colores. Sólo tú reinas en paz sobre las llanuras cubiertas de una nieve que no puede derretirse y sobre unos campos de flores que no pueden morir. Y por eso, Wang-Fô, he buscado el suplicio que iba a reservarte, a ti cuyas pinturas me han hecho aborrecer lo que poseo y anhelar lo que no voy a poseer. Y para encerrarte en el único calabozo del que no podrás salir, he decidido que te quemem los ojos, ya que tus ojos son las dos puertas mágicas que abren tu reino. Y como tus manos son los dos caminos, con sus diez bifurcaciones, que conducen al corazón de tu imperio, he dispuesto que te corten las manos. (Yourcenar, 2010, pp. 34-35)

Pero antes de aplicarle tal castigo al pintor, el emperador lo obligó a terminar una obra que había dejado inconclusa en su juventud. El pintor hizo caso y a medida que dibujaba, se sumergía en su pintura. Pintó un océano y en medio de él se hallaba una barca predispuesta para su huida, ya ocupada por su discípulo, que unos momentos antes había sido asesinado por el emperador. Una vez terminada la pintura, Wang-Fô se encontraba al interior de la barca, en compañía de su discípulo; la barca lentamente surcó aquel océano y se perdió en el horizonte.

7 Héctor Schmucler realiza un artículo relacionando a este apólogo taoísta y la misma vida y obra de Benjamin, entre lo cual dice: “La imagen del pintor chino, secretamente habitó a Walter Benjamin aunque buena parte de su existencia la dedicó a negarse a subir a la barca salvadora. La barca —esto es, la poesía— lo esperó pacientemente, aceptó sus deudas hechas de amor, contempló esperanzada hasta el último momento la consternación del amante que siempre se extraviaba en el camino hacia ella, hasta que vio cómo el cansancio ganaba el corazón de quien supo y no supo que la salvación era esa barca, esa posibilidad de ir *más allá*. Benjamin, cruzando por la tragedia no pudo renunciar a ese destino que lo llevó a concluir en Port Bou, el nombre de su desesperanza” (Schmucler, 1997, p. 230).

La figura que representa esta historia va mucho más allá, ya que son el artista y su discípulo los únicos que pueden sumergirse en la obra; por el contrario, como dice Benjamin (1989), la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística; sin advertir el valor de la obra, no logra adentrarse en ella y realiza lo inverso: sumerge la obra dentro de ella misma, sin encontrar valor en la obra.

El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar. (Adorno y Horkheimer, 2006, p. 180)

Ese otro elemento, el arte trivial, es el que se les impone a las masas, para que se sirvan de él en los momentos de ocio. La industria cultural sigue siendo la industria encargada de la diversión; su dominio sobre los consumidores está marcado por esta, y son los productos fútiles los que ya se generalizan como los indicados para satisfacer tal necesidad.

Por último, podríamos concluir que ambas obras literarias, la de Balzac y la de Papini, e incluso el apólogo taoísta recreado por Yourcenar, problematizan el tipo de recepción de la obra de arte, tanto desde su valor cultural, como desde su valor exhibitivo, no de forma paralela ni segmentada, ya que ambos caracteres se imbrican y determinan mutuamente.

El tipo de apreciación sobre una obra arte tendrá, pues, una marcada fundamentación en el valor cultural y socialmente compartido que se tiene sobre esta, interviniendo en ello ese elemento aurático, el aquí y ahora que valida la obra como meritoria de un valor cultural para una determinada comunidad. En este sentido, el influjo de la industria cultural ha sido fuertemente determinante al momento de catalogar lo que es y no es arte, a partir de estándares que promueven el pleno funcionamiento del organigrama capitalista.

En el caso de *La Bella Latosa*, esta sucumbe ante los estereotipos artísticos impuestos por los censores, o por el mismo público carente de un sentido auténtico de apreciación. El retrato profético, por su parte, presenta el perfilamiento artístico de un pintor al que se le censura su creatividad y convierte su pincelada en un tipo de obra artística funcional al mercado. Así mismo, las pinturas de Wang-Fô se enfrentan contra un orden impositivo en el que solo se debe retratar aquello que corresponda con la realidad.

El valor exhibitivo es determinado en gran parte por pares, por el mercado, por detentores del poder, o por aquella industria cultural que cuantifica el lucro económico de una obra artística, como condición necesaria para otorgarle ese carácter de arte a la misma, sin prestar atención al hecho

de que en ese mismo proceso de reproducción y estandarización de la obra artística, se banaliza y pierde paulatinamente esa aura que constituía su carácter de arte.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2006). *Dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- Balzac, H. de. (2012). *La obra maestra desconocida*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baudelaire, C. (2005). *El pintor de la vida moderna*. Alción Editora.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 17-57). Taurus.
- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Akal.
- Marx, K. (2007). *El capital* (Vol. 1). Siglo XXI.
- Minera, M. (2012). "Introducción". En H. de Balzac, *La obra maestra desconocida* (pp. 4-8). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Papini, G. (1971). *Palabras y sangre*. Rotativa.
- Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Biblos.
- Yourcenar, M. (2010). *Cómo se salvó Wang-Fô*. Gadir.

Título: *Memorias vivas*
Autor: Fotografía Duván Chavarría
Año: 2021



APROXIMACIÓN A LA FUNCIÓN DEL ARTE EN LA ACTUALIDAD: ENTRE EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y SITUACIONES DE VIOLENCIA

Approach to the Function of Art in Contemporary Society: Exploring Aesthetic Experiences and Situations of Violence

Maicol Mazo Gaviria*

maicol.mazo@upb.edu.co

Resumen

A favor de establecer relaciones entre diferentes formas de conocer y el mundo social para plantear alternativas de solución a las persistentes acciones violentas en el ser humano, se analiza el vínculo entre estética, arte y violencia. Un ligero recorrido por la consolidación de la estética como forma de conocimiento independiente, el detenimiento en la evolución que tuvo el concepto de *arte*, la reflexión alrededor de planteamientos teóricos y situaciones prácticas destacan la importancia que tienen algunas ideas que se desprenden de ciertas expresiones artísticas para el cambio de estructuras sociales.

Palabras clave: arte, estética, experiencia estética, experiencias de violencia, filosofía.

Abstract:

In order to establish meaningful connections between different ways of knowing and the social world to propose solutions to the persistent violent actions in the human being, the link between aesthetics, art and violence is analyzed. A slight journey through the consolidation of aesthetics as a way of independent knowledge, a thorough review of the evolution of the art concept, the reflection around theoretical approaches and practical situations, highlighting the impact that certain artistic expressions can have on reshaping societal structures.

Keywords: art, aesthetics, aesthetic experience, experiences of violence, philosophy.

* Doctorando y magíster en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia.

Introducción

La indeterminación actual del significado de *arte* no puede llevar a que se clausure la posibilidad de describirlo. En el intento por precisar el sentido de cada una de las múltiples apariciones del arte contemporáneo, se pueden encontrar derivas de prácticas sociales que pueden ir en contra de experiencias determinantes en la vida de los seres humanos, como la violencia. Los trabajos de algunos artistas, al modo de lo que hace Doris Salcedo, y de algunas organizaciones, como el Museo Casa de la Memoria, demuestran la importante relación que hay entre prácticas artísticas y fenómenos de violencia para la construcción de formas de vida diferentes en la sociedad. Pero no siempre se pudo asumir así la conexión entre algunas expresiones en el arte y acciones violentas.

En lugar de la obra de arte, la experiencia estética —de lo cual hablan Innerarity (2002, p. 10) y Jauss (2002, pp. 10-39)—, que caracteriza la situación actual del arte, tiene tras de sí un largo trayecto, relacionado con la evolución de la estética en cuanto campo de conocimiento autónomo: el paradigma que estableció René Descartes (2016) con su epistemología desmembrada, en parte, entre lo claro y distinto (p. 106), que deja poco lugar a lo que, en respuesta crítica, Gottfried Leibniz llamó “claro y confuso”, lo que para Christian von Wolff era claro e indistinto (citado en Sánchez, 2013, pp. 4-8), para construir el espacio de un conocimiento diferente a lo absolutamente racional; la reconsideración que hizo de estos planteamientos Alexander Baumgarten para hablar de la independencia de la estética como ámbito del conocer de lo sensible —*cognitio sensitiva*— y la confirmación que llevó a cabo Immanuel Kant sobre esta manera de acercarse a la comprensión del mundo (citado en Sánchez, 2013, pp. 10-12).

A su vez, la evolución estética tuvo repercusiones inmediatas en el concepto de *arte*, el cual pasó por diferentes momentos. Entre ellos, se destaca que estuvo supeditado al mito y la religión, en lo que Hans-George Gadamer (2002) llamó “arte bello” (p. 186); afrontó la liberación de toda materialidad en dirección hacia sí mismo, y llegó al punto donde necesitó de la intervención activa del espectador, para que completara el sentido de la obra de arte mediante su interpretación. Esta situación es la causante del presente estado volátil del arte, pero que, en lugar de ser un problema, se manifiesta en este texto como la oportunidad de derivar de él posibilidades de modificar la experiencia de una persona que haya tenido relación alguna con la violencia.

Lo realizado en la ciudad de Medellín en materia artística para afrontar los hechos violentos de las décadas de los setenta y de los ochenta son

insumos de respaldo empírico, mientras que la función compensatoria del arte es fundamento conceptual para presentar en esta ocasión algunas conclusiones parciales en torno a la cercanía entre experiencias estéticas y de violencia.

La evolución de la estética y del arte

El arte, en sus diversas manifestaciones, durante los antiguos griegos y romanos tuvo una fuerte carga mítica y religiosa. En el siglo v antes de la era común, el arte estuvo en función de la mimesis, la belleza y la verdad. De ahí que Gadamer (2002), hablando de lo común que hay entre las artes mecánicas y las bellas artes, señalara que, para aquella época, el arte no se concebía como un tipo de conocimiento; era, más bien, un espacio contemplativo que implicaba placer, lo que el mismo autor referenciado llamó “arte bello” (p. 183). Textualmente, el filósofo alemán expresaba lo siguiente: “unas y otras ‘imitan’ un modelo. Esto se aplica tanto al artesano que, por ejemplo, imita el zapato ideal, como aun más al pintor que pinta bien un zapato. Ambas cosas son mimesis, imitativo, imitación, siguiendo a Platón” (p. 184).

Superada la época clásica, donde el progreso en diferentes esferas de lo humano fue notorio (arquitectura, filosofía, política, artes...), se llegó a la Edad Media. En este período, sobre todo cerca de su etapa final, alrededor de los siglos xiv y xv, el arte seguía debiendo su existencia a asuntos religiosos, máxime cuando en estos años la concepción del mundo que predominaba era la escolástica. Este movimiento filosófico y teológico, amparado en los planteamientos de Aristóteles y Tomás de Aquino, buscaba la explicación de la creencia por medio de la razón, cuyo medio era el silogismo, un tipo de razonamiento con dos premisas —un principio general y un enunciado particular—, de donde se extrae una conclusión que sería el nuevo conocimiento (Fronzizi, 2016, pp. 14-15). La fe era la base de esta seguidilla de ideas lógicas.

Tal fundamento del conocimiento era equivocado para Descartes, en los albores intelectuales del empoderamiento subjetivo en la modernidad que inauguraba el Renacimiento, porque el origen podría ser falso y sus hallazgos podrían ser ya conocidos. En vez de ello, para personajes como Francis Bacon, debería estar la experiencia en los cimientos del conocer, es decir, el método empírico para comprender la verdad (Fronzizi, 2016, pp. 16-17). Sin embargo, de acuerdo con el filósofo francés, una epistemología así concebida sería frágil, ya que con que hubiese un solo caso excepcional en el mundo de la experiencia, el principio general

entraría en contradicción. Por eso, como fuente cercana a las mayores certezas, tenía que estar el uso de la razón y los pasos del método científico, por cuanto la formación humanística conllevaba a dudas y errores, a decir de René Descartes (2016, p. 95). En la filosofía, todo era objeto de dudas y de disputas; la matemática, pese a su evidencia y certeza, no revelaba su verdadero uso; en los viajes por el gran libro del mundo se notaba la misma diversidad de opiniones que en la filosofía, y el comportamiento entre los seres humanos obedecía al ejemplo y la costumbre, aunque sean ridículos y extravagantes. Limitado por todo lo anterior, no quedó mejor camino para Descartes (2016) que dirigirse hacia sí mismo (p. 97).

Desde su interior, se permitió establecer que, debido a lo incierto de los conocimientos estudiados y adquiridos hasta el momento, dudará de todo. Luego, si está dudando, podría afirmar que piensa, y si piensa, existe; en consecuencia, pienso, luego existo (*cogito ergo sum*) (Descartes, 2016, p. 122). Con la duda metódica como base, Descartes (2016) desarrolló su proceder en ciencia del siguiente modo: la evidencia es el criterio de verdad que contempla la claridad —una idea que no se confunde con las demás— y la distinción —las partes de su interior se diferencian entre sí—; a continuación, se presenta la división de las dificultades en sus partes más simples, o sea, hasta su parte indivisible, lo cual sería aprehendida por la intuición con arreglo a la disposición pura y atenta del espíritu (que se asume como entendimiento en oposición a la concepción medieval de alma); después, ascender en las deducciones de las más simples a las complejas y, finalmente, revisar la derivación desde lo deductivo en búsqueda de algún error (p. 106).

Este cambio de paradigma influiría notablemente en el arte. Mucho más con la crítica de Leibniz a Descartes. A partir de la lógica, como disciplina del conocimiento, el filósofo alemán le critica al francés que es imposible conocer las partes que constituyen la distinción de un elemento para crear diferencia con los demás. Suficiente sería con distinguir alguno de los componentes de la cosa sometida al análisis para diferenciarla de otra; en palabras cercanas al autor: “podemos distinguir una cosa de todas las demás aunque no podamos a su vez conocer con claridad ni aducir las notas internas en que se sustenta esta distinción” (citado en Sánchez, 2013, p. 3). Lo anterior perfila un espacio para que sea ocupado por un conocimiento no racional. De modo que el intuicionismo cartesiano, de claro y distinto, tenga que sustituirse por claro y confuso, porque no es necesario conocer discursivamente las partes de la distinción.

En el punto anterior, Wolff estaría en línea con el pensamiento leibniziano. Con la distinción entra *lógica naturalis* y *lógica artificialis*, este autor coincide con Leibniz en que hay algo en el conocimiento de las cosas que

no es discursivo. El segundo de los autores lo refiere al espacio del símbolo, mientras que el primero lo explica mediante la *lógica naturalis*, entendida como “la propia capacidad natural del ser humano para conocer la verdad, la cual presupone reglas innatas que se aplican y observan de forma confusa, sin necesidad de ser consciente de las mismas” (Sánchez, 2013, p. 9), o sea, casi en sentido opuesto a la *lógica artificialis*, donde el conocimiento distinto de las reglas se debe a su encuadre, en cuanto a forma y fundamento, en un conjunto de normas.

Aunque despectivos, porque relegan a un segundo plano lo que escapa de lo discursivo, los aportes de Leibniz y Wolff permitieron a Alexander Baumgarten hablar de la “facultad inferior de conocer”, es decir, de un tipo de conocimiento ligado a lo sensible y no a la razón conforme a lo habitual, donde tiene posibilidad “una capacidad de conocer por la que es posible una representación sensible de una totalidad de notas que no siempre pueden ser recogidas en una definición” (Sánchez, 2013, p. 12). En otras palabras, se trata de las aristas que conforman la figura de la *cognitio sensitiva*; una pretensión por darle ciertos criterios de objetividad a lo sensible como un tipo de conocimiento propio de las artes, según sostiene Gadamer (2002, p. 185).

Así que la autonomía que iba ganando el mundo de lo sensible respecto al intelectual tuvo una característica de mayor desarrollo en el pensamiento de Kant (citado en Sánchez, 2013, p. 13). El filósofo prusiano sostuvo que la fundamentación de la objetividad solo sería posible si se atiende al origen bifurcado del conocimiento humano: el entendimiento y la sensibilidad. Con esta clara diferenciación, referida al pensamiento y a la recepción, la estética se instauró como medio de conocimiento del mundo.

De esta manera, el arte se liberó de la materialidad que lo vinculaba con el mito y la religión. Se dirigió hacia sí mismo en lo que Gadamer (2002) llamó “arte absoluto” (p. 193). En este sentido, la belleza pasó de constante a variable, y del placer por la obra de arte se llegó a construir pensamiento. Del mismo modo, las finalidades del arte se desligaron de alguna utilidad práctica; era un arte trascendente y simbolista. Por ejemplo, la pregunta por “para qué sirve” recibía una respuesta más especulativa que pragmática. Se podría decir que no sirve para algo más que estar ahí, a sabiendas de que

[...] cuando se rechaza la pregunta de “para qué sirve”, se está rebotando sin duda el marco del objetivo vital de la supervivencia, que abarca todo aquello que está al servicio de este objetivo general y que determina también al hombre como ser natural. (Gadamer, 2002, p. 186)

Con este giro, el espectador presencia obras de arte abstractas donde haya sonido sin voz, “descomposición cubista de las formas, la renuncia a representar objetos en la pintura, la resuelta deformación vinculada al expresionismo” (Gadamer, 2002, p. 192), entre otros tipos de presentaciones. Por eso, a partir de Gadamer (2002), podría afirmarse que si antes del siglo XVIII el ejercicio del receptor en la obra de arte era encontrar lo insólito en lo común, el arte moderno y sobre todo el contemporáneo exigen lo contrario: en lo insólito, hallar lo común (p. 191). De lo cual se tiene que quien asiste a la presentación de una obra actualmente tiene que estar en una posición más activa para elaborar una interpretación que logre acercarse a la comprensión del indescifrable mensaje que tiene ante sí. Entonces, si todos los espectadores son activos y el arte no, el papel que desempeña el espectador está por encima de la obra misma, puesto que estaría estrechamente ligado a la interpretación.

En este contexto aparece la *experiencia estética* como sustituta de la obra de arte, es decir, el arte sería parecido en algo a un crisol de experiencias, donde se puede fundir la experiencia del espectador y la del mundo; es la apertura para experimentar con la experiencia misma. El arte concebido de esta manera permite el cambio en quien participa de él, aun cuando sea solo porque le presenta nuevamente lo que había tomado por rutinario. De ahí que sea en este “volver a presentar” que la reflexión del sujeto puede ser encendida y direccionada hacia sentidos que no consideraba en su habitual relación con el mundo, por lo cual se puede aseverar que “las virtualidades de la experiencia estética son las de una crítica a la experiencia omitida, escasa, reprimida, corta” (Innerarity, 2002, p. 24).

Función social de los sentidos del arte

Aunque se conocen iniciativas encaminadas a que el arte vuelva a sus antiguos parámetros, como la del Museo Europeo de Arte Moderno,¹ por ahora se asiste a su presencia masiva casi en cualquier acción humana. Lejos parece estar el reconocimiento inmediato que había en la obra de arte de la época clásica porque, entre otras variables, reflejaba la mimesis en sus esculturas, a través de criterios como la simetría y la proporción, por ejemplo, en el *Discóbolo* de Miron de Eleuteris. En la trastienda del

1 En el Museo Europeo de Arte Moderno hay una clara apuesta por volver a las variables pretéritas que definían las obras de arte, a saber, verdad, belleza y mimesis. Es una forma de reclamo para que el arte regrese a lo que era. Verbigracia, hay una entrada en su página oficial de internet que invita a la presentación de una exposición de arte figurativo —que en una de sus manifestaciones cuenta con un constante compromiso con la verosimilitud— titulada “Mimesis” entre el 21 de abril y 25 de junio de 2023, donde reza: “Las obras muestran el mundo que nos rodea, a menudo con un enfoque realista o una representación exacta, desde la condición humana, pasando por cuestiones sociales y culturales, hasta la percepción de nuestro entorno”. (Museo Europeo de Arte Moderno, 2023).

pasado igualmente parece estar la identificación que se lograba hacer en el medioevo de la categoría artística que alcanzaba una pintura o escultura que, sobre todo, estaba supeditada al mito religioso, como se puede evidenciar en la *Madona con niño* de Paolo Veneziano.

Tampoco parecen estar muy presente, en la actualidad del arte, algunas de esas mismas variables que estaban en las obras renacentistas, pero que enfatizaban en destacar al autor como *artista-genio* (Bosch, 2016, p. 57), situación apenas consecuente con el contexto en el cual surgió. El interés que hubo por las ideas griegas durante el humanismo que antecedió a la época renacentista delata la predilección que tenían por la armonía, la simetría y la perfección en la belleza, además de tener clara la importancia del ejercicio de la razón y la independencia en relación con el credo religioso para la reconsideración de lo humano como centro para la explicación del mundo (Galeano, 2016, p. 154). Las ideas cartesianas, aunque criticadas, pusieron a la propia subjetividad como principio de realidad y fundamentaron la filosofía del Renacimiento, igual a como sucedió, pese a que ahora es material de insumo para los antihumanistas que la recusan por reforzar un ideal de ser humano sesgado con respecto a la pluralidad del mundo (blanco, varón, europeo y racional) (Sandrone, 2021), con la famosa obra de Leonardo da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, pero también con *El David* de Miguel Ángel, entre otras, que representaron con precisión lo que sucedió en este período histórico.

Ahora, respecto a la indeterminación del arte, sin mayores obstáculos de aprobación, se podría hacer pasar por él “cadáveres polimerizados, instalaciones de materiales de derribo y música que no suena ni se compone” (Vilar, 2000, p. 19).

Si todo es arte, deliberadamente se podría dejar de hacer, porque la dinámica de las actividades cotidianas lo produciría como remanente. ¿Para qué el esfuerzo de hacer arte en un campo autónomo? El interrogante obliga, *grosso modo*, a revisar la función del arte en las sociedades humanas, no sin antes advertir que la mayoría de las concepciones tomadas en cuenta la ubican en un lugar externo y contrario al movimiento de la vida.

De acuerdo con el recorrido que hace Gerard Vilar (2000), Aristóteles decía que el arte servía para perfeccionar la naturaleza, y para Friedrich Hegel, era el medio para superar la extrañeza del mundo y alcanzar la apropiación del entorno (p. 21). Otros coincidían en que era el entretenimiento necesario para ir en contra de las obligaciones, según Arthur Schopenhauer, y en algunos de los nombres más importantes del pensamiento moderno y contemporáneo, caso Sigmund Freud, estuvo instaurada la idea de que el arte era una forma de compensación contra la insatisfecha condición humana (citado en Vilar, 2000, p. 26).

Debido a que el ser humano es un animal que tiene una naturaleza indefinida —no completa, sino compartida entre instinto y razón—, le ha tocado construir cultura para suplir todo aquello de lo cual la naturaleza no lo dotó. Así, desde Platón se ligó el arte a una función ética, se pasó por Hegel con una utilidad cognitiva, y se llegó a su acepción compensatoria en Freud, según el estudio que hace de estos pensadores Gerard Vilar (2000, pp. 23-26). El dominio de la voluntad sobre los individuos es el causante de asumir la existencia como sufrimiento y horror, según Schopenhauer, por lo cual, frente a este lúgubre panorama estaría la idea de que el arte ofrecería conocimiento de la verdad del mundo y, fundamentalmente, consuelo (citado en Vilar, 2000, p. 25). Gustave Flaubert estaría en esta línea. Sostiene, en palabras de Vilar (2000), que para soportar lo horrible de la vida está la verdad en lo bello del arte (p. 25).

En el mismo sentido compensatorio, pero con diferencias en lo que se encontraría en la obra, Freud (citado en Vilar, 2000, p. 26) dice que ve en el arte un espacio donde se sublima la represión de los instintos. Hay que recordar que, para el creador del psicoanálisis, la cultura es posible solo porque controla las pulsiones eróticas y de muerte que se desarrollan por la fuerza del placer en el ser humano. Gracias a esta contención, se puede hablar de “grupo” o “familia”, pero sin que por eso signifique la renuncia a la transgresión. Por el contrario, el deseo por lo prohibido es la muestra clara de la insatisfacción humana. La cultura apoca la fuerza de los impulsos, pero no por completo. No puede evitar que en todos los casos del accionar humano se presenten situaciones como el incesto, el homicidio y el canibalismo. Entre el grito interior de los impulsos y la represión de la cultura, desde esta perspectiva, el arte sería el contenedor de la explosión latente.

A todas estas consideraciones urgidas por encasillar al arte en funciones determinantes para los seres humanos, Vilar (2000) objeta que si algo cumple una función, no es igual a decir que exista solo en virtud de ello (p. 29); además, en oposición a lo que se anotaba anteriormente de Schopenhauer y Flaubert, el arte está más cercano a la incomodidad y al movimiento que a la satisfacción y la quietud. En lugar de responder al descontento primigenio de la naturaleza humana no dotada de instinto por completo, el arte sigue este curso natural y renueva la búsqueda incesante; extiende y nunca cierra el interrogante de la vida por su naturaleza.

Incógnita en el arte que puede verse como ventaja. Con apego a la metáfora que utiliza Carlos Galeano (2016) para aludir a la disgregación y el esparcimiento del arte y sus componentes, la apertura de la *pitios* por parte de Pandora no significó la pérdida de los males o virtudes que contenía. En línea con el autor aludido, lo que se perdió fue su contención (p. 75). Si la esperanza que se quedó en su interior está a la espera de que algún día

tendrá de nuevo reunidos dichos elementos, mientras ello se consigue —si es que llega a suceder—, se puede aprovechar el ambiente esperanzador creado por las múltiples manifestaciones que tiene el arte contemporáneo para, entre todo lo posible que deriva de su aparición, tomar en cuenta las ideas que susciten sentidos contracorrientes, a la manera como en general se lleva la vida actualmente, en particular vinculada a formas de violencia.

Experiencia estética y violencia

A la represión del Estado contra los hechos de violencia hay que contribuir con variables para su solución que escapen a la fórmula *violencia + violencia*. Si el fin del estado de caos en el cual se encontraban los seres humanos antes de ingresar a la vida social fue el Estado asumido como pacto (Hobbes, 2000, p. 43); si, visto desde el ángulo negativo, el origen de los mayores problemas humanos, como el de la desigualdad, también es social, pues, de acuerdo con Jean-Jacques Rousseau, “el primero que, tras poner cerco a un trozo de tierra, se atrevió a decir: ‘esto es mío’, y encontró a otros suficientemente estúpidos como para creerle, fue el verdadero fundador de la sociedad civil” (citado en Camps, 2011, pp. 30-31); si, además, se toman en cuenta argumentos de autores más recientes en términos de tiempo, como los de John Searle (citado en Posada *et al.*, 2017, p. 188), quien sostiene que los hechos institucionales constituidos por acuerdos interpersonales son los que constituyen la realidad social, la más sencilla conclusión a la que se puede llegar es que el estado de cosas que existe en la vida social solo depende del consenso establecido entre los seres humanos, por lo cual la salida a los mayores problemas por los que atraviesa la vida está en manos de ellos mismos.

Por utópica que parezca la idea, las manifestaciones artísticas son un acuerdo que se puede establecer entre los habitantes de este mundo para intentar contrarrestar la violencia por medio de la experiencia estética. Trabajos como los de Doris Salcedo y lo que viene haciendo el Museo Casa de la Memoria de Medellín, dejan la sensación de que el arte puede ser un *antídoto* contra muchos de los males de la sociedad.

Por ejemplo, Salcedo presentó, recientemente en Madrid, una instalación a la que llamó *Palimpsesto* (citada en Mantilla, 2017). En el Palacio de Cristal de la capital española, la artista colombiana realizó ciertas modificaciones en el suelo para que brotaran, de manera artificial, pequeñas corrientes de agua que, en lugar de desparramarse sobre la superficie, formarían los nombres de algunos de los migrantes de origen africano que naufragaron en el mar mediterráneo tras el intento de llegar a Europa. A

leguas puede verse que es un llamado de atención a la indiferencia que existe sobre esta problemática, que por el contrario debería tocar las fibras de la sensibilidad a nivel planetario y que podría leerse como un intento por modificar, desde el arte, el pensamiento que agrede al otro.

Por su parte, el Museo Casa de la Memoria publicó, en el año 2018, una investigación titulada *MEDELLÍN/ES 70, 80, 90. Memorias por contar*, donde pone en evidencia el camino inverso que permite tomar la experiencia estética cuando la vida parece condenada a divisar y vivenciar, como único horizonte posible, los pliegues y repliegues de la violencia, puesto que allí se menciona, entre otras cosas, que en la década de los setenta del siglo xx, cuando se tramita el Decreto 1188 por el cual se expide el Estatuto Nacional de Estupefacientes (1974), se da el discurso del presidente Alfonso López Michelsen que reconoce la existencia de bandas narcotraficantes en el país (1975); aparecen el Cartel de Medellín (1976) y el Cartel de Cali (1977), y se registran 615 homicidios en Medellín (1979). Casi al tiempo, se dan las Bienales de Arte de Coltejer (1968, 1970, 1972), el Festival de Ancón (1971) —evento de *rock* realizado en La Estrella (Antioquia), al estilo del *Woodstock* que se llevó a cabo en Nueva York (1969) para favorecer la paz y condenar la violencia—. A la par, igualmente, se crean: la Galería La Oficina, La Fanfarria, la Escuela Popular de Arte (1972); la revista *Alternativa* (1974) —proyecto periodístico que contó con la participación de escritores reconocidos en el ámbito local, como Gabriel García Márquez y Antonio Caballero—; el Pequeño Teatro (1975), el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) (1978) y el Teatro Matacandelas (1979).

En esta dispareja pero efectiva conexión entre experiencia estética y violencia, los años ochenta no se quedaron rezagados. Si bien la lista es larga, entre los mismos diez años fueron asesinados Rodrigo Lara Bonilla (1984), Guillermo Cano (1986), Héctor Abad Gómez (1987) y Luis Carlos Galán Sarmiento (1989), notables personajes de la sociedad colombiana. Estos magnicidios no fueron todos en Medellín, pero al igual que todo el país, la afectaron considerablemente. Además, esta vez sí en la capital del departamento de Antioquia, el poderío que habían alcanzado los grupos armados ilegales se evidenció con suficiente claridad con la fuga en helicóptero de Dandeny Muñoz Mosquera, alias 'La Kika' de la cárcel Bellavista (1988). En semejantes condiciones de atrocidad, aparecieron las milicias y bandas con núcleos familiares: Los Nachos, Los Calvos, Los Triana, Los Pachely, entre otros. Pero, como el calor que se aferra al fuego en medio del invierno, en sentido opuesto a estas prácticas sociales, se produjo el surgimiento del movimiento teatral Águila Descalza (1980), el Primer Coloquio y Muestra de Arte de Objetual MAMM, la Cuarta Bienal de Arte de Medellín (1981) y espacios de cultivo poético como la revista *Prometeo* (1982) y el subsiguiente Festival Internacional de Poesía (1991).

De ambas labores, la de la artista y la del museo colombiano, queda como corolario que las perspectivas desprendidas del arte pueden ser usadas a la manera de tamiz para que todo aquel que haya experimentado la violencia pase por experiencias estéticas que hagan factible el cambio de los recuerdos que elaboró a partir de episodios violentos, ya que solo quien tuvo experiencia con la violencia tiene memoria de ella, sea víctima o victimario. Por consiguiente, solo esa persona podría expresarla de nuevo, según se puede inferir de la relación que hace Wilhelm Dilthey entre *experiencia vivida*, *memoria* y *formas expresivas*: “la *experiencia vivida*, se comunica a través de las *formas expresivas* que son a su vez vehículo reproductor de la memoria” (citado en Zapata, 2012, p. 40).

Contra este panorama, desolador por cierto, la experiencia estética puede interrumpir la línea de sentidos que ha edificado la violencia en el sujeto, de manera que pueda construir otro tipo de recuerdos que reconduzcan sus prácticas de vida, o en palabras del autor mencionado con anterioridad, tenga otro tipo de *formas expresivas*.

El cruce de una salida

En el mismo orden de los argumentos presentados puede concluirse que, con respecto a la breve historia de la estética presentada, así como Leibniz dudó del intuicionismo cartesiano a propósito del conocimiento claro y distinto del mundo, para darle paso a lo confuso que escapa de lo racional, se convierte en tarea apremiante para la filosofía, por medio de la estética, analizar las manifestaciones de la violencia en una lógica inicial que escape a los límites de la razón. Si es esta facultad humana la que más se declara en ausencia al momento de estar en una situación violenta, es porque su aparición no está inscrita, al menos por completo, en un sentido discursivo. La estética, como campo de conocimiento no enteramente racional, podría contribuir con su sensibilidad al paso de la víctima por los significados que se desencadenan de las formas del arte entendido como *antídoto*.

Acerca de la función compensatoria del arte, ligada enteramente a lo que se entiende por *arte anarquista*, parece claro que la experiencia estética haría posible que una persona que haya recibido los golpes de la violencia parta por un camino diferente al que conduce directamente al mundo de lo violento. Porque, como se podría decir desde la propuesta del autor a quien se debe la expresión, Vilar (2000), el arte en la vida está para formar, reformar y transformar el mundo (p. 31). Es decir, la realidad es, para el arte, el pretexto donde proyecta su permanencia en el cambio, y el ser humano, la escala menor que se puede redimensionar si pasa por

una *dieta estética* que ofrezca sentidos diferentes a los que tuvo cuando atravesó por el fenómeno de la violencia.

En síntesis, mucho más que el placer en la contemplación o el disfrute en la adquisición de una mercancía a merced de la oferta y la demanda del mercado, actualmente el arte puede ser considerado un creador de sentidos, que guardan proximidad con la concepción de la filosofía llena de incógnitas y preguntas abiertas en la que pensaba Estanislao Zuleta (2015), más que conforme con un océano de mermelada sagrada, como seguiría desarrollando este pensador colombiano (pp. 13-14). Por eso, la presencia del arte en la vida traería interrogantes que, ciertamente, incomodarían con disensos e indecisiones, pero que, también, por la novedad de sus manifestaciones, podría romper con fuerza sólidas costumbres instaladas en los seres humanos, como aquellas que ponen a la violencia en calidad de forma válida de relación humana. El cruce entre experiencia estética y violencia, en este sentido, podría ser una salida al estado de cosas que se encuentra en las sociedades, siempre y cuando se opte por las manifestaciones artísticas, el menos cierto de los caminos, pero en el que, sin duda alguna, habrá descubrimientos.

Referencias

- Camps, V. (2011). *Filosofía política, conceptos y textos*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Bosch, C. (2016). El arte renacentista como dispositivo de subjetivación. *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 10, 43-57. http://dx.doi.org/10.5209/rev_INGE.2016.v10.54730
- Descartes, R. (2016). *Discurso del método*. Alianza Editorial.
- Fronzizi, R. (2016). Estudio preliminar. En R. Descartes, *Discurso del método* (pp. 13-73). Alianza Editorial.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Acotaciones hermenéuticas*. Editorial Trotta.
- Galeano, C. (2016). *Estética noética: hacia una experiencia crítica comprensiva de la obra de arte* [Tesis doctoral]. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Hobbes, T. (2000). *De Cive*. Editorial Alianza.

- Innerarity, D. (2002). Introducción. La experiencia estética según Jauss. En H. R. Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética* (pp. 9-27). Ediciones Paidós.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós.
- Mantilla, J. (2017, octubre 3). Doris Salcedo: “Lo difícil es lograr una imagen invisible, una iconografía sutil”. *Elpaís.com*. https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218_231288.html
- Museo Casa de la Memoria. (2018). *MEDELLÍN/ES 70, 80, 90. Memorias por contar*. Medellín.
- MuseoEuropeodeArteModerno.(2023,mayo31).*Mimesis.Representational art 2023*. <https://www.meam.es/es/exhibitions/116/mimesis.html>
- Posada, J., Díaz, P. y Jaramillo, D. (2017). La construcción de la realidad social de John Searle, una ontología social sin imágenes. *Anagramas*, 15(30), 183-197. <https://doi.org/10.22395/anqr.v15n30a9>
- Sánchez, M. (2013). La teoría de los tipos de representación en Leibniz y sus principales influencias en la estética y la lógica de la Ilustración alemana. *Revista de História e Teoria das Ideias*, 32, 1-20. <https://doi.org/10.4000/cultura.2073>
- Sandrone, D. (2021, septiembre 23). Antropófugos. *Hoy Día Córdoba*. <https://hoydia.com.ar/columnistas/cultura-y-tecnologia/87561-antropofugos-html/>
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Editorial Idea Books.
- Zapata, C. (2012). Las formas expresivas de la violencia en Colombia. En Instituto Popular de Capacitación, *Conflicto y formas expresivas de la violencia en contextos situados: aproximación a cuatro territorios en Antioquia* (pp. 7- 83). Editorial Instituto Popular de Capacitación.
- Zuleta, E. (2015). *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Editorial Ariel.

Título: *Llevar la casa*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



OBRA

TRÁNSITOS DE LAS MEMORIAS. PRÁCTICAS ESCÉNICAS TESTIMONIALES DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN*

Maribell Cíodaro**

@transitos.memorias.

maribel.ciodaro@udea.edu.co



Orígenes

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

* Este escrito el resultado del proceso teórico práctico de la tesis de Doctorado en Artes, Universidad de Antioquia, investigación creación ganadora de la convocatoria programática “Ciencias sociales, Humanidades y Artes”. Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI), Universidad de Antioquia.

** Investigadora y directora de artes escénicas. Doctora en Artes, Universidad de Antioquia. Docente desde el año 2003 de la Facultad de Artes, Departamento en Artes Escénicas, Universidad de Antioquia, áreas de actuación, investigación creación y proyectos de grado. Pertenece al grupo de investigación “Teoría, práctica e historia del arte en Colombia”, Facultad de Artes.

La investigación creación “Tránsitos de las memorias” explora e indaga la presencia de los archivos y los testimonios en los procesos escénicos testimoniales contemporáneos, los cuales reconocen al artista como testigo del mundo habitado, invitado a encontrar, en sus acontecimientos vitales, las preguntas y necesidades expresivas que serán transformadas en cuerpos poéticos y actos creadores. Como resultado de este proceso, deriva una exposición que integra diversas formas expresivas: fotografías, videos experimentales y acciones en vivo, constituyendo una escena híbrida que transita entre la danza, el teatro y lo audiovisual.

Esta propuesta artística nace del “Laboratorio de cuerpos. Memorias vivas”, dirigido por la docente investigadora Maribell Ciódaro, un espacio que teje diferentes lenguajes artísticos y pensamientos estéticos para la exploración de las memorias que habitan en el cuerpo del artista, como también las que se hallan en el cuerpo de lo creado e investigado. Así, por medio de procesos alternativos, se reconocen otras rutas de investigación creación, basadas en los archivos vivos que dan testimonio de orígenes y contextos de las artistas.

Este laboratorio de investigación recurre a tres elementos esenciales, fundamentales para la composición de la exposición “Tránsitos de las memorias”: lo *autorreferencial*, lo experimental y lo transdisciplinar. Lo autorreferencial, porque propone prácticas autobiográficas y etnográficas que permiten a sus participantes pensar desde el cuerpo, para el reconocimiento de sus inquietudes y sus maneras de expresarlas. Lo *experimental*, en tanto es la experiencia y la exploración lo que constituye la fuerza de sus procesos. Y lo *transdisciplinar*, dado que propone el encuentro de quehaceres y saberes estéticos y artísticos.

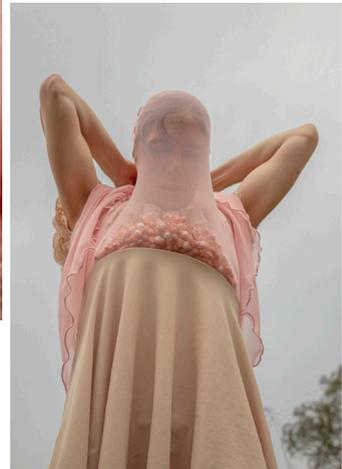
Bajo esta perspectiva, metodológicamente, el proceso de creación inicia con los *Entrenamientos sensibles*, una serie de prácticas corporales realizadas en cada uno de los encuentros. Es mediante la exploración del cuerpo que se aborda el trabajo sensorial y perceptivo, con miras al fortalecimiento de la escucha necesaria para la creación colectiva, momento que, además, permite la detección de preguntas de investigación desde la acción, desde el cuerpo en movimiento.

Por ello, particularmente, en el proceso de creación de “Tránsitos de las memorias”, es fundamental la exploración escénica denominada *Danzas personales*, desde la cual se consolida la dramaturgia corporal del acontecimiento escénico. Un ejercicio que aborda las prácticas de recapitulación, y que van trazando el tejido escénico de gestos expresivos, de memorias vivas que manifiestan sus fuerzas a través de partituras dancísticas personales y colectivas, en este caso, que parte de las experiencias vitales de las artistas Nadine Holguín y Beatriz Vélez, intérpretes de la propuesta, quienes,

por medio de la exploración del cuerpo, retornan a la matriz familiar, social, artística y personal, procurando movimientos silenciosos que develan lo no dicho. Al respecto, afirman:

Volver a sentir el pueblo, sentir esos seres que te habitan. Volver a llorar, a reír, a correr, a gritar.

Prestar el cuerpo para las memorias y recordar el no olvido; para tener presente que nosotros somos memorias, somos la construcción de las memorias de otros. (Nadine Holguín, intérprete)



Silencios

Fuente: Fotografía Julia Gómez.

La danza personal es un momento de magia donde se une la imagen generadora y su potencial corporal.

Lo que sucede son respuestas poco literales, porque son respuestas corporales, que nacen de la escucha. (Beatriz Vélez, intérprete)



Danzas personales
Fuente: Fotografía Julia Gómez.

A su vez, otra de las exploraciones claves del proceso de “Tránsitos de las memorias” es el ejercicio de investigación creación definido *Museos personales*, una ruta fundamental del laboratorio escénico desde la cual se propone la creación de una instalación plástica compuesta por los objetos memoria del investigador-creador y, a su vez, los objetos memoria de lo creado-investigado. Se trata de reconocer el universo íntimo de los acontecimientos, las preguntas o los proyectos, que es develado mediante las formas de su cotidianidad. Así, las artistas se dan a la tarea de recolectar las fotografías, los ropajes, los objetos, los sonidos que contienen las memorias, aquellos materiales testimoniales que son los archivos vivos que documentan lo vivo y lo vivido. Una acción que permitió a cada una de ellas reconocer las formas de las memorias, y transformarlas en una acción instalación. Al respecto señalan:

La búsqueda de objetos tenía una relación con mi familia: una cajita de música que heredé de mi madre cuando era joven. Unos caballos pequeños de colección que me llevan a Liborina, Antioquia, al pueblo de mi abuela. Las fotografías tamaño documento son llevadas con el deseo de no olvidar, de conservar ese recuerdo de ese ser que hay ahí, para no borrar su memoria. (Nadine Holguín, intérprete)



Archivos vivos

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

Unos objetos que, además de generar situaciones o de motivar movimientos, también son una gran pregunta de cómo estar, cómo compartir con ellos.

Son esas pequeñas partes del recuerdo que se vuelven objeto y generan un impulso. Un juego entre el intérprete y el objeto íntimo: llevadero, transportable. (Beatriz Vélez, intérprete)



Memorias vivas

Fuente: Fotografía
Duván Chavarría.

El “Laboratorio de cuerpos. Memorias vivas”, al estar inmerso en los procesos de creación propios de las escenas expandidas, les propuso a las artistas justamente la apertura de su cuerpo a los contextos sociales. Aspecto relevante, porque además de explorar otros lenguajes o materiales de creación, produjo la necesidad de expandir e instalar la acción poética en otros escenarios cotidianos. No obstante, son los ejercicios de *Intervención de espacios de memoria* la experiencia performática que, en el caso de “Tránsitos”, permitieron rehabilitar el pueblo, el campo, la ciudad, la casa, las calles, los caminos, las plazas, los parques, ratificando la fuerza del retornar, habitar y transitar las memorias, del desplazarse con sus objetos poéticos, como acción vital de la propuesta.



Llevar la casa

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

Y sumado a la acción de transitar por diversos trayectos como fuerza expresiva del acontecimiento escénico, durante el proceso del laboratorio emergió otra acción transversal, la cual constituye el principio ético de la investigación creación, porque consolida aquel cuerpo viajero que en su trasegar busca abrazar las memorias. Una exploración nombrada particularmente *Cuerpoespacio/espaciocuerpo*, en tanto se basa en las prácticas de contacto con las superficies cotidianas, que deriva en la acción de abrazar los espacios arquitectónicos que contienen las memorias de nuestra historia a nivel personal y colectivo.

Así, estas exploraciones escénicas espaciales, corporales y objetuales son las responsables de proporcionar las rutas y los materiales testimoniales para la recomposición poética, en este caso, de la exposición “Tránsitos de las memorias”, en la que sus persona(je)s son dos mujeres que transitan constantemente del campo a la ciudad, portando consigo sus memorias. No obstante, para la realización de las fotografías y los videos experimentales, habitamos diversos espacios de memoria, como la vereda y el pueblo de Concepción, Antioquia; el “Salón del Nunca Más”, de Granada, Antioquia; la Plaza de Flores, la Casa de la Memoria, el Mirador de La ladera, el Parque de las Luces de Medellín. El parque del corregimiento de San Antonio de Prado, y el Instituto de Cultura, de El Carmen de Viboral.



Abrazar las memorias. Concepción, Antioquia.

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

Testimonios de espectadores

Cada uno de estos escenarios cotidianos y artísticos permitió gestar el encuentro con las memorias de otros, creando un tejido sensible entre los espectadores y las creadoras. Una co-existencia, un encuentro de memorias vivas, en donde cada cuerpo que ha presenciado el transitar de “Tránsitos de las memorias” también ha sido testigo de su propia historia, ha retornado sus propios acontecimientos y contextos, ha transitado por su forma de habitar, de abrazar las memorias.

Poder ver el abrazo de estas mujeres transitando la memoria, me despertó la necesidad de abrazar, de reencontrarme con el otro.

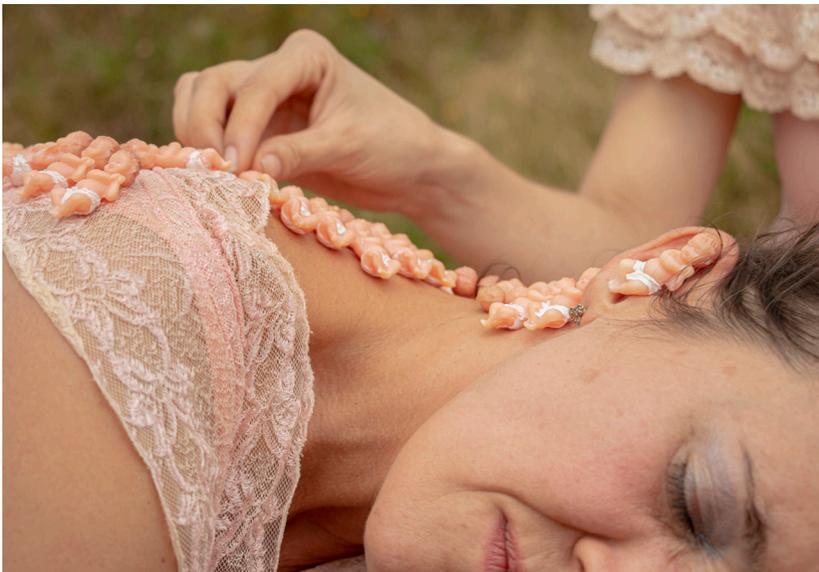
Ver lo que suscita un recuerdo, una foto, un objeto. (Alejandro López, artista, egresado de la Universidad de Antioquia)

Mi transitar fue muy conmovedor. Porque me hizo recordar que la memoria esta es el cuerpo, que todo pasa por el cuerpo. Y vi dos mujeres que en silencio me contaron mi historia, me conectaron con lo que somos como país, y me dejaron esperanza. (Estefanía Muñoz, artista, actriz-directora)



Trayectos

Fuente: Fotografía Duván Chavarría.



Arrullos

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

Me llamó la atención los objetos pequeños, en especial cuando en la acción comienza a ubicarlos en el oído y todo el cuerpo, porque es un símbolo de cómo nacen las cosas. Quizás las cosas nacen cuando uno las escucha. (Elkin Estrada, artista, director de teatro del grupo Farsantes)



Habitarnos

Fuente: Fotografía Duván Chavarría.

Mi experiencia ha sido muy mágica, literal pasar la memoria para reencontrarme.

Soy de San Antonio de Prado y esta imagen me hizo volver a mi infancia, llenarme de nostalgia y felicidad. (Jhoana Campos, estudiante, El Carmen de Viboral)



Raíces

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

Mi parte favorita fue la maleta-planta, porque me recordó mucho la tierra y de dónde venimos y cómo todos llevamos en la maleta esa raíces de lo que somos, de lo que nos habita, de lo que habla por nosotros. (Manuela Ayala, estudiante de Artes Escénicas)



Estancias

Fuente: Fotografía Duván Chavarría.

Fue muy emotivo conectar con lo que es la memoria, volver a ella, al lugar de origen, a la pregunta.

Tránsitos me conectó mucho con mi ser, en especial el objeto baúl, porque es ese lugar donde uno guarda los pequeños tesoros, los sentires, lo que te hace vibrar. (Alejandra Montes, maestra en Arte Dramático, Universidad de Antioquia)



Aferrarnos

Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

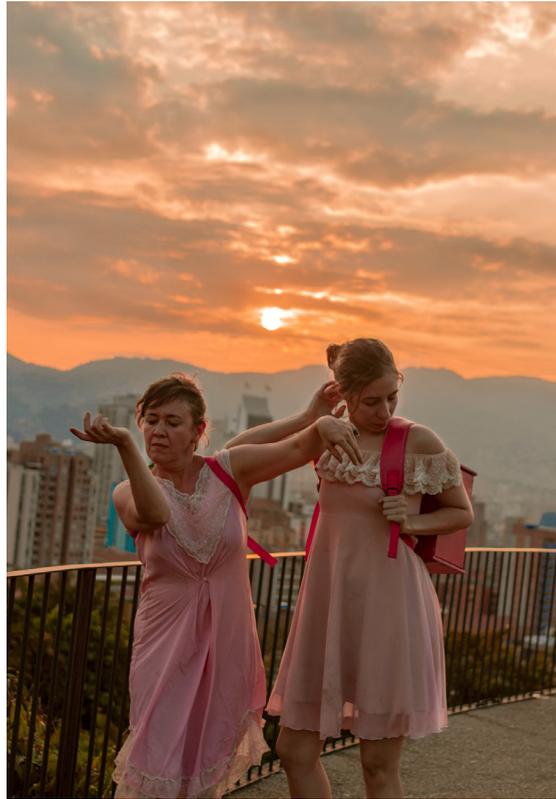
Hay en mí una sensación de desarraigo, ese caminar sin encontrar un lugar fijo, ese partir de los lugares seguros para explorar nuevos territorios. (María Clara Álvarez, egresada de Artes Visuales, Universidad de Antioquia)



Cuerpos en contactos

Fuente: Fotografía Duván Chavarría.

Una nostalgia, una somnolencia, un alfabeto hecho de contactos entre los cuerpos. Como un dormir inquieto. (Mario Ángel, dramaturgo de Medellín)



Cuerpos en tránsitos
Fuente: Fotografía Juliana Gómez.

La exposición “Tránsitos de las memorias” es una obra inacabada, porque aún continúa en movimiento. Seguimos rehabilitando los espacios de memoria, las arquitecturas efímeras que nos albergan temporalmente. Continuamos habitando y transitando con las formas memoriosas que el proceso nos brindó, un tríptico de lenguajes expresivos compuesto por fotografías, videos experimentales y acciones en vivo-*performance*, que se integran en un tejido poético de imágenes acción, de imágenes afecto, de escritos personales que se transforman en dramaturgias corporales. Una propuesta que se mantiene también en recomposición, porque cada trayecto nos regala nuevas presencias y gestos, otras acciones dancísticas y teatrales que complementan lo hecho, que nacen de la experiencia y le dan fuerza en el aquí y ahora a los cuerpos poéticos y su expresividad.

Además, seguimos transitando por diversos escenarios para la investigación creación, que aporten en el ámbito académico, artístico y pedagógico: académico, porque se continúa con la tarea de indagar cómo operan las memorias personales y colectivas en las prácticas de investigación creación; artístico, en tanto nuevos espacios de las artes escénicas nos albergarán para la proyección y el contacto con los espectadores, y pedagógico, dado que las rutas derivadas del “Laboratorio de cuerpos. Memorias vivas” son estrategias metodológicas que se emplean en diversos procesos formativos. Por consiguiente, esta bitácora de viaje continúa; los registros y las memorias del transitar se siguen reescribiendo.

Referencia

Ciódaro Pérez, M. (2022). *Tránsitos de las memorias: Materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas testimoniales* [Tesis de doctorado, Universidad de Antioquia]. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/29964>

Título: *Abrazar las memorias*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



ENTREVISTA

A PROPÓSITO DE LA DRAMATURGIA PARA DANZA ENTREVISTA A JULIANA REYES*

Entrevista realizada por **Lina Villegas Hincapié** y **Beatriz Vélez Álvarez**

Lina Villegas Hincapié**

lina.villegas@udea.edu.co

Beatriz Vélez Álvarez***

beatrize.velez@udea.edu.co

Lina Villegas [LVH]: Juliana Reyes es una dramaturga de la danza en Colombia, a la cual le admiro muchísimo su trabajo. Ella aporta en esta entrevista acerca de la investigación sobre las dramaturgias del bailarín en Colombia, que actualmente desarrollo como investigación doctoral. La entrevista la realicé en compañía de Beatriz Vélez Álvarez, en Bogotá, el 14 de octubre de 2022. En el transcurso de la entrevista planteamos algunos aspectos que permiten organizar el diálogo por temas específicos.

* La entrevista hace parte del proyecto de investigación doctoral "Despliegues del cuerpo sensible. Dramaturgias del bailarín en Colombia". Estudiante: Lina María Villegas Hincapié; asesora: Ana María Vallejo de la Ossa.

** Especialista en Artes, magíster en Dramaturgia y Dirección, candidata a doctora en Artes. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas.

*** Profesional en Teatro, con énfasis en Danza Contemporánea, magíster en Dramaturgia y Dirección.



Juliana Reyes en la Factoría Tino Fernández, 14 de octubre de 2022
Fuente: Fotografía de Juliana Restrepo Santamaría. Archivo personal de Lina Villegas Hincapié.

Inicios en la dramaturgia de la danza

LVH: Quisiéramos conocer qué ha sido y cómo podrías definir la dramaturgia de la danza desde tu experiencia.

Juliana Reyes [JR]: Mi experiencia con la dramaturgia y con la danza ha sido una experiencia desde la práctica, no una visión académica. Estudié interpretación gestual, la cual es una interpretación sin palabras. Llegué allí por casualidad, dado que me fui a vivir a España, a un curso de extranjeros que tenía la RESAD [Real Escuela Superior de Arte Dramático, de Madrid]. Era un curso de un año, y allí debía escoger unas materias, las cuales fueron al respecto de la interpretación gestual.

Este no era un curso oficial, es decir, no tenía un desarrollo en la RESAD, pero por tres años solicité quedarme y al cuarto me dijeron que no, porque terminaría graduándome y no había entrado como estudiante oficial. Sin embargo, realicé tres años de interpretación gestual. Esto me sirvió al hacerlo en mi propio cuerpo, pero me sentía pésima como intérprete de interpretación gestual. Lo que sí aprendí fue a educar la mirada, mirar en el cuerpo de otro, y esa educación de la mirada creo que es en realidad lo que he construido a lo largo de los años, que es percibir en el cuerpo del otro dónde están los impulsos, cómo el impulso donde se pone el cuerpo tiene mucho que ver con lo que ese cuerpo quiere decir.

Posteriormente, trabajé como asistente de dirección; fue el primer montaje que trabajé en ese rol. Fue para un director español que iba hacer una versión de *Don Juan* con un bailar flamenco; yo le hice la asistencia de dirección. Me deslumbró el trabajo del bailarín, porque sentía que muchas veces los actores hablan un montón sobre el personaje. El bailarín no necesita hablar tanto. El bailarín necesita hacer; no le importa de dónde viene, para dónde va, el cuerpo está ahí, el cuerpo está. Entonces, esa cosa como intelectual que muchas veces tiene el actor, que necesita saber de dónde viene ese personaje, cuáles son sus objetivos, el bailarín muchas veces no lo necesita y tiene un trabajo de entrenamiento, de disciplina con su cuerpo que a mí me fascinó en ese primer acercamiento que tuve a la danza desde el flamenco.

Cuando llegué a Colombia, empecé mi primera creación; fue una creación silenciosa que se tituló *Ad portas, porque hay amores que matan*. Era un trabajo con actores, pero de teatro silencioso, de dramaturgia y dirección no verbal. Empecé a sentir que mi lenguaje no estaba en la palabra; pero siendo muy consciente de mi fascinación por las palabras, aprender a nombrar las cosas para mí, sí que se volvió importante.

Cuando entré a trabajar con el L'Explose, entré como intérprete a reemplazar a Victoria Valencia, pero al poco tiempo yo me iba a ir, iba hacer un doctorado en España... empecé a trabajar con Tino [Celestino Fernández], y él me dijo: "¿por qué no te quedas haciendo una asistencia de dirección un poquito más?". Me quedé, y la verdad la fascinación que me produjo el universo del L'Explose, trabajar con Tino y un poco lo que se generó entre los dos, pues no me fui, todo se quedó en veremos.

Y ahí lo que empecé fue a descubrir una fascinación, en ese caso, más que pensar en la danza general, por el trabajo que él hacía y su manera de entender el cuerpo, de entender el trabajo del intérprete, de construir, y su lenguaje de composición me fascinó y sentí que, además, yo tenía mucho que aportar ahí. Entonces, desde que nos conocimos fue como un amor a primera vista, de sentir que muchas cosas que él no tenía, yo las tenía; que entre los dos había un potencial gigantesco, y que lo que yo tenía para aportarle, porque él no lo tenía, era muy útil, y sentía que había una gran resonancia en el espacio que había entre los dos.

Entonces, ahí decidí quedarme, y en ese primer montaje, *Sé que volverás*, dijo: "Tú no me estás haciendo una asistencia de dirección, esto parece más..." y apareció la palabra "dramaturgia".

Ya para el siguiente montaje, yo firmé como dramaturga, y eso se volvió un problema. Por eso digo, he trabajado en el lenguaje no verbal, pero la nitidez de las palabras siempre ha sido importante para mí. Cuando de pronto dices: "soy la dramaturga de algo", me avasallaron con preguntas: ¿qué es

la dramaturgia?, ¿dramaturgia en danza?, ¿hay palabra?, ¿qué construyes? Vinieron un montón de palabras para las que yo no tenía respuesta en un primer momento, y al no tener respuesta, esas preguntas se volvieron muy importantes para mí, y ahí empecé a hacer las investigaciones que hice, que fue una necesidad de poder nombrar claramente qué era lo que hacía.

Vinieron otras obras, *Por quién lloran mis amores*, *La mirada del avestruz*, obras donde yo sentí que su trabajo empezó a tomar un rumbo más sólido y no se volvió su trabajo, sino nuestro trabajo. Donde empecé a entender qué herramientas que yo tenía le eran útiles a los bailarines, y cuando estaba haciendo la investigación sobre la dramaturgia de la danza, me topé con varios textos, sobre todo de Eugenio Barba, que había hecho varias investigaciones sobre el teatro oriental, sobre maneras de entender el trabajo del intérprete, donde habla de cómo la palabra “texto”, más que significar un documento que está escrito y será representado, la palabra “texto” viene a significar “tejido”; y, en esa medida, todo espectáculo tiene un tejido, a veces un tejido deshilvanado, roto, lleno de huecos, pero a veces un tejido bien construido.

Ese asociar el texto con el tejido me evidenció la dramaturgia de lo no verbal. Ese tejido estaba compuesto por cada una de las partes que conforman la escena, y ahí sentí que mi gusto por cada detalle de las artes escénicas me permitía pensar en esa dramaturgia, que no es solamente una dramaturgia del intérprete (porque siempre me ha fascinado el sonido, la luz, entender el vestuario, las telas que escoges). Cada detalle que escoges en ese entramado está componiendo una dramaturgia. Si tú pones una tela sobre ese cuerpo, esa tela va a hacer que el cuerpo se comporte de una manera; si pone una luz, va a hacer que ese cuerpo se vea de una manera y no de otra.

Para mí, la relación con el compositor creo que es un porcentaje altísimo de la dramaturgia, qué es lo que suena, si tiene letra o no, qué atmósfera es la que construye la música, porque siento que gran parte de la emotividad del espectador viene dada por el sonido. Una cosa es lo que ve, ¿pero lo que escucha? Por eso yo creo que en las películas es tan importante la banda sonora, todo el universo sonoro, lo que se escucha y lo que no, los pasos, todo el detalle sonoro es fundamental.

Cuando pienso en una dramaturgia, pienso que el intérprete es un eslabón de esa dramaturgia, pero no es la totalidad. Pensando en esa dramaturgia que está compuesta por un tejido, por todo lo que ves y oyes, en eso está el intérprete y todo lo demás. En esa estructura, cada mínimo elemento es muy importante, y para mí trabajar de la mano con el iluminador, el músico, el vestuarista es fundamental.

Creo mucho en los impulsos de todas las acciones que se mueven en el escenario, el impulso que mueve el movimiento del bailarín; pero el impulso que hace un cambio de luz, que transforman el sonido, en qué momento entra una música, esos detalles de cuál es el impulso, creo que están totalmente relacionados con el sentido.

LVH: *¿O con la intuición?*

JR: No, con el sentido de lo que quieres comunicar. Luego, la intuición, la razón, todas son las formas, las herramientas con las que cuentas; pero ese sentido que quieres comunicar está ligado a los impulsos; donde metes un cambio de luz, va a marcar qué significa ese cambio de luz.

Para mí, toda esa composición es lo que en realidad se volvió el fundamento de la dramaturgia.

Construcción de la dramaturgia en la danza

BV: *¿De qué manera se articula la acción en la dramaturgia para danza?*

JR: Para mí, la acción ha sido la herramienta más útil en el trabajo con el intérprete en danza. También pensando si la danza está ligada a un movimiento estilizado o la danza es el movimiento estilizado, no un movimiento cotidiano. Dentro de la danza metemos movimientos cotidianos, pero es una estilización, digamos, del movimiento.

La acción, para mí, ha sido muy útil, pensando en una acción que no es visible, sino es dónde ubicas el pensamiento de un bailarín.

Una cosa que he aprendido mucho con los años, tanto en el escenario como en la vida al meditar, al hacer yoga, al vivir, uno se da cuenta que donde está el pensamiento está el cuerpo. Ha sido muy importante en el trabajo con los intérpretes, poder ubicar su pensamiento. Ahí es donde creo que la herramienta de la acción ha sido supremamente útil, de la acción y de la situación, porque, para el intérprete, tener esas herramientas es de gran utilidad. Por más de que estés en un movimiento estilizado, porque cuando ubicas su pensamiento, ubicas su tono muscular.

Es una cosa muy particular: hay coreografías que yo veo y digo claramente el pensamiento del bailarín está en un número, en la musicalidad, eso es visible, eso no está mal, eso es una forma de ubicar el pensamiento del bailarín en las cuentas; lo estás ubicando, estás conectando a todos los bailarines con las cuentas. Esto lo que hace únicamente es ubicar el pensamiento y en ese caso en el ritmo. Pero hay momentos donde

se puede ubicar en otras cosas, y ahí es donde yo creo que la acción, la intención y la situación son herramientas totalmente teatrales. Pero con el tiempo he descubierto que la teatralidad en la danza no necesariamente es volverla anecdótica o “teatral” a la danza misma, sino que a veces es una herramienta grandiosa para el trabajo interno del bailarín.

La danza es un lenguaje abstracto. A veces es más o menos abstracto, se sitúa más concreto o menos concreto. Pero creo que esa abstracción del pensamiento que uno muchas veces piensa que es pensar cualquier cosa, poner al bailarín meramente en un sentimiento, que es con lo que me he topado mucho en el trabajo de los bailarines, que tienen como una oda al sentimiento y el sentimiento muchas veces es muy abstracto y el lenguaje de la danza ya es abstracto y, por tanto, no logra el bailarín cristalizar todo el sentimiento en un material de movimiento concreto y coherente... Lo que he sentido es que es mucho más orgánico, a veces, situar en algo muy concreto el pensamiento del bailarín, en un hacer, a veces un verbo es muy útil; pero no hay reglas, hay bailarines que puedes mover con el verbo, hay veces que te topas con intérpretes que debes darle una situación, un lugar en el que están; depende de la sensibilidad de la persona con la que te estás encontrando y ver cómo reacciona a tus impulsos.

Como directora, digamos que mi trabajo mucho en el L'Explose ha sido poder ubicar a esos bailarines, cómo crear un vínculo, saber a ese intérprete cómo lo muevo, dónde le ubico el pensamiento; a veces se lo ubico en el ritmo, a veces se lo ubico en un verbo, aquí estás huyendo, corriendo, lavándote y limpiándote. En esa ubicación concreta, a veces he encontrado la cosa, a veces la he encontrado a través de la situación, porque yo creo que ubicarla solo en la emoción puede ser confuso. La emoción va a venir, a veces la emoción es etérea, a veces es útil.

Yo creo que depende mucho del intérprete; por eso, lo mágico del trabajo entre seres humanos es que cada ser humano es distinto. Lo que es muy importante es entender cuál es esa relación nueva con la que te estás topando con ese intérprete nuevo al que le vas a hablar.

Ahorita hice una creación, *Estela*, que había una niña de seis años, ¿cómo le hablo?, ¿qué le digo para que haga? Y pudimos ir creando. Me di cuenta de que con ella solo había posibilidad de crear juegos, de que entendiera el juego, de construir unas reglas de juego, y con eso ella funcionaba increíble, y al final ella me decía: “aquí no puedo hacer esto, porque no es lógico dentro del juego”.

Claro, pero yo creo que ahí es muy importante tener una gran flexibilidad de que lo que yo sé o las formas que he usado son unas, pero que se ponen en cuestión con cada persona que te topas delante, porque cada

persona es un mundo. A veces uno quiere sacar cosas de alguien y no sabe cómo es intentar entender a esa persona en particular, qué le funciona más, no como mi estructura y lo que yo aprendí, lo intento meter a gancho, no, porque cada relación es distinta.

Digamos, en esta obra, por ejemplo, *Estela*, está construida por el *casting*, es una obra hecha con la escogencia de las intérpretes, una niña, una adolescente, Ángela, y Gensiamenta, que es una mujer mayor, y todas nuestras mamás. Entonces, uno dice, claro, lo que comunica es el *casting*. Hay al que le puede pedir una coreografía, pero en este caso no es construir. Con Gensi hicimos un solo final, que está construido casi desde el no movimiento; los movimientos no son lo importante, es la lentitud, es el silencio, es ella, ¿sí? Entonces, es una obra basada en el *casting*.

En otros momentos, en el caso del *L'Explose*, la escogencia de cada intérprete ha sido vital para lo que comunica. Es como tener mucha conciencia de que el cuerpo ya así está contando unas cosas. Si yo pongo a René Arriaga ahí, pues ya su imagen, 1,80, negro, esa imponentia, ya me está comunicando, de eso tengo que ser consciente.

Por eso creo que todo lenguaje está construido con lo que uno ya ve. Es como si en una obra, la abro con una canción de Maluma, no puedo ser ausente al referente que eso ya tiene, aunque diga, no, es que el ritmo..., me funciona; sí, pero tiene un referente. Si yo pongo el himno nacional, significa algo; si pongo una esvástica en el fondo del escenario, eso está contando algo, no puedo ser ajena a los referentes que uso.

Entonces, ahí es donde yo creo que todo símbolo y todas las cosas que empleo, entre ellas el intérprete, están comunicando cosas: si yo pongo una niña de 6 años, tengo que ser consciente de que esa niña significa una serie de cosas ¿no? Es como tener mucha conciencia de que, como bien dice Patricia Cardona, “el espectador siempre será un pescador de sentido”, y todo lo que estoy poniendo en escena tiene un sentido, construye sentido, a veces es un sentido explícito que llega fácilmente.

Entonces, en eso el *casting* es fundamental, porque construye inmediatamente la escogencia de los intérpretes con los que vas a trabajar. Tiene sentido, como también tiene un sentido implícito.

Eslabones para una dramaturgia de la danza

LVH: *¿Cuáles serían para ti las categorías sobre las cuales estableces una dramaturgia para obras de danza?*

JR: Yo sí creo poco en las categorías, creo que hay obras. Si tu pones *Por quién lloran mis amores*, la bailarina y los vasos están en el mismo punto. El *partner* de la bailarina es ese grupo de vasos; sin los vasos, esa obra es otra cosa. Lo que pasa es que la bailarina les da todo el sentido a los vasos; pero ella y el elemento están yo creo que en un mismo eslabón.

Por ejemplo, en una obra que hicimos ahora con Sharon Fridman, la luz tiene un eslabón enorme frente a los intérpretes. Está el intérprete en primer lugar, pero la luz y la música ocupan un nivel enorme.

Hay creaciones donde la escenografía, por ejemplo, las obras de Dimitris Papaioannou, su escenografía dice “puta”, la escenografía como el intérprete. He visto una obra de él en vivo. Uno dice, la estructura física del espacio es tan importante como los intérpretes; sin esa estructura, esa acción no significa lo que significa. Con esa estructura, no creo que haya una dramaturgia de la danza, no lo creo así. Es como si dijeras: “hay una manera de componer música”. No creo; hay gente que compone música con la licuadora y hay quien lo hace con un violín.

Cada obra, cada encuentro te pone en cuestión para reevaluar las formas de hacer. Entonces, sí siento que poner como los eslabones que funcionen siempre. No siempre es así, eso va variando, dependiendo de lo que una quiere comunicar. Hay obras que tienen un énfasis en el sonido, en la relación del intérprete con la luz; hay obras que tienen toda su atención en el intérprete, que a veces ni siquiera necesitan el espacio escénico, se pueden hacer en cualquier lugar. Creo que varía, y por eso lo más bello del arte escénico es que es un arte vivo, y el hecho de que sea vivo que estés construyendo un organismo vivo, te exige estar en la vida, es estar flexible a lo que te estás encontrando.

Improvisación

BV: *¿De qué manera la improvisación se configura en estrategia para la composición o para la dramaturgia con el cuerpo?*

JR: Yo creo que la improvisación es una gran herramienta a veces. Me gusta mucho la improvisación para conectar un grupo, para probar cosas que uno tiene en la cabeza y quiere verlas materializadas. Hay veces que dejas espacios dentro de la creación para la improvisación; el cuerpo aquí funciona mucho más, no compuesto sino improvisado. Creo que la improvisación es una herramienta maravillosa, porque es una gran forma de estar en el presente.

Abordar el presente es complejo, porque uno muchas veces viene o está intentando trabajar con lo que ya sabe o percibe. La improvisación es una gran manera de poner el presente en el momento.

Cuando hicimos el taller en Medellín, los juegos que hicimos como de ese ejercicio espacial es una manera muy directa de aterrizar la mente al presente, trabajar con la escucha, con escuchar el tempo del otro, la propuesta del otro. Todo lo que trae la improvisación cuando trabaja en el presente, es muy orgánica para la creación de las artes vivas.

Si las reglas del juego están bien definidas, yo siento que no se necesita ser un gran improvisador para usar la improvisación; siento que sí te exige, como persona que programa la improvisación, tener el código que van a seguir, la estructura. Cuando quieres generar movimiento, no solo se requieren improvisadores, sino también unas reglas de juego muy nítidas para que le puedas sacar el jugo a esa improvisación, siento yo

¿Qué es un bailarín?

LVH: Juliana, quisiera que abordáramos la noción de bailarín en relación con la noción de intérprete. ¿Cuál es tu consideración?

JR: Yo siempre he tenido como una lucha con la palabra “bailarín”, porque me parece que tiene como obligación de bailar y me parece que limita al intérprete. Siento que cualquiera tiene cuerpo; hay cuerpos más entrenados que otros, y muchas veces he usado cuerpos o he trabajado con cuerpos que no son bailarines, y siento que el bailarín es el que mejor entrenado tiene su cuerpo, el que tiene la herramienta superadiestrada; pero el intérprete es el que con esa herramienta adiestrada puede crear.

No siento que todos los bailarines sean intérpretes; por ejemplo, siento que hay bailarines que son buenos maestros, siento que hay bailarines que son buenos para cosas muy específicas. Un bailarín formado en danza urbana, que solo puede hacer los cinco movimientos de danza urbana, es un bailarín; pero no necesariamente es un intérprete. Siento que hay personas que son intérpretes sin que necesariamente sean bailarines. El bailarín es aquel que es capaz de bailar. Buenos bailarines en Colombia hay miles, pero intérpretes, los que pueden coger esa herramienta dancística que tienen y volverla creación, ya no son tantos.

Siempre hemos trabajado con intérpretes creadores. A mi esa moda que tocaba poner en los programas de mano “intérprete creador”, no. Para mí, el intérprete es un creador, es alguien que es capaz de crear con su arte.

Siento que el coreógrafo muchas veces puede ordenar. En el caso de nuestro trabajo con Tino, pues coreografía y dramaturgia estaban totalmente fusionadas y había una creación conjunta, cuatro ojos que están mirando desde fuera. O cuando Tino estaba dentro, los míos desde fuera y los suyos desde adentro, estaban totalmente perceptivos a lo que pasaba también desde dentro.

Siento que el intérprete creador siempre será un mejor interlocutor que alguien al que solamente le dices: “muévete de aquí a aquí”. Ese, digamos, es un tipo de intérprete que creo que es útil para ciertos coreógrafos que quieren una estructura que tienen en la mente: “aquí quiero que esto vaya”; pero no es mi manera ni fue la manera que teníamos de trabajar con Tino, no es la que a mí me atrae.

A mí me atrae mucho más un intérprete propositivo, que es capaz de establecer un diálogo. Creo mucho en el diálogo con el otro, y cuando hay otro, pues, es que tiene otras ideas, propuestas, y en eso siento que es una creación mucho más rica, aunque luego las decisiones y la ruta las marque yo.

Dramaturgia y coreografía

BV: En la relación que hemos conversado entre dramaturgias, bailarín e intérprete, sería interesante hablar sobre la coreografía. ¿Qué es para ti?

JR: No me siento coreógrafa, pero siento que mi dirección, evidentemente, en este momento, usa la coreografía como herramienta. Siento que me da pudor ponerme el título de “coreógrafa” cuando siento que el coreógrafo es quien detalla y luego le dicen: “ven y nos montas un *show*”. La minucia del movimiento es algo que muchas veces trabajo, y siento que es necesario para el tipo de lenguaje que estoy trabajando; pero, en esa medida, siempre me he sentido más directora de escena que como un coreógrafo que construye y orquesta movimientos y coreografías.

Siento que el concepto y la forma ética, estética, todo va mezclado. Si coges ese último montaje hecho por mí, está hecho a partir de un concepto, es querer hacer el tránsito de la vida desde el cuerpo. En esa medida, el concepto, los movimientos, todo viene dado por un impulso dramático, más que meramente coreográfico.

Toda la coreografía de *Estela*, yo la hice al final. Es algo que estoy trabajando en este momento, cómo entender cuando uno ha trabajado tantos años como con unos roles y ha funcionado con esos roles. Aquí era claro dónde estaba el límite. Cuando tocaba tomar decisiones sobre el movimiento, venía una discusión entre los dos de decir si conceptualmente eso va.

Muchas veces me acuerdo de la escena de Angelita, un momento que era el deseo, y yo le decía: “Tino, trabajemos sobre todo en la pelvis de Ángela otros movimientos, eso no funciona”. ¿Cómo nos vamos al deseo centrado a la sexualidad, genitales...? Cosas muy puntuales, era un trabajo que teníamos. Creo que por eso nuestro trabajo en conjunto fue tan sólido, porque en realidad éramos uno en la manera de entender coreografía y dramaturgia. Había un diálogo profundo, que eso ha sido vitalmente, es lo que ha sido complejo de destrabar. Cuando estás totalmente codependiente, a todos los niveles con alguien, volver a encontrar la propia ruta personal, como ahora, claro, todos esos conceptos se desmontan, y en este momento, pues sí, yo estoy coreografiando.

Formas de entrenamiento

LVH: Frente al vocabulario formal con el cual llega cada bailarín o bailarina al proceso de creación, ¿cómo actúas para establecer el vínculo como dramaturga o directora?

JR: Hay una cosa que yo he reflexionado mucho sobre ciertos trabajos; por ejemplo, las personas que han construido formas de entrenamiento, y mi sensación es que su forma de entrenamiento se les ha vuelto una camisa de fuerza, como que todo tiene que encajar ahí. Es como decir, a [Fernando] Botero no le han dado ganas de pintar algo que no sean gordas, como si hubiera creado un cajón y todo tiene que meterse en ese cajón.

Hay gente a la que le funciona y vive por esa forma de entrenamiento; les interesa no construir un tipo de dramaturgia, sino una forma de entrenamiento, que se refleja en montajes. Siento que para mí sería una camisa de fuerza, porque me interesa todo. Entonces, digo, una forma de entrenamiento que sirva para una cosita que se requiere un momento dado; el tango puede ser útil para contar esto, pero porque vengo de la dramaturgia, porque vengo de otro lugar donde me interesa más hablar del ser humano.

Lo otro son herramientas. Hay muchos coreógrafos que se han especializado en una forma de moverse y todo tiene que caber ahí, y lo que les interesa es un lenguaje más formal con respecto al movimiento. Digamos, ahí yo no hablaría exactamente de “dramaturgia”, aunque sienta que está construyendo una estructura, sino de una exploración coreográfica con una metodología, una forma, una búsqueda formal. Más que una búsqueda de hablar de cosas, que es lo que a mí más me interesa, que es totalmente válido, ir haciendo exploraciones distintas formales, más que explorar qué hay detrás de esa persona. Siento que ahí son formas distintas de crear.

Si partimos que la dramaturgia es la forma de construir el texto, el tejido, en todo esto habría una dramaturgia en realidad; pero en esos eslabones, en ese foco que pone el artista en como... Mauricio Kartun tiene un frase buenísima: “la creatividad es relacionar elementos que no estaban relacionados”. Quien tiene la pauta de creatividad es el artista, pero ¿qué es lo que yo quiero relacionar? Hay quien pone la pauta en yo quiero relacionar elementos a partir de una forma de entrenamiento; entonces, creo que el entrenamiento, para que te permita hablar de muchas más cosas y no solo estar en esa búsqueda formal, tiene que estar completamente metido en el cuerpo para poderlo olvidar.

Estar en presente

LVH: Traigo un concepto que se ha trabajado mucho en la técnica Feldenkrais, y es el de la disposición corporal.

JR: Una cosa es situar el cuerpo, otra cosa es estar en presente, porque muchas veces cuando uno piensa en situar el cuerpo o disponer el cuerpo, es como si el cuerpo fuera una cosa independiente del ser. Estar en presente... Creo que “disponer el cuerpo” es engañoso, como término es engañoso, es como si solo cogiéramos los músculos, huesos, tejidos y órganos de la persona, pero la persona es mucho más.

Creo mucho en la diferencia entre concentración y atención. Cuando la persona está dispuesta, es porque está en estado de atención y no está en atención solo porque su cuerpo está en atención, sino porque su mente está abierta a los impulsos externos.

“Disponer el cuerpo” como término es confuso. Los buenos entrenadores son, sobre todo, aquellos que logran trabajar no solo físicamente al corredor, sino también vital, emotivamente. Ahí la disposición del cuerpo... Claro, la disposición física, que la persona esté con todas sus capacidades, que no esté alterado; pero eso sería una cosa, habría que tener otra que fuera la presencia.

Disposición corporal

LVH: Entiendo la relación de estar presente y la disposición corporal, pero retomando esta última como una actitud de escucha y de disponerse para dejarse afectar por la creación...

JR: De la “disposición corporal” pienso varias cosas: creo que está muy ligada al tipo de entrenamiento que ha tenido el intérprete. Donde hay intérpretes muy jóvenes o jóvenes en un tipo de entrenamiento, que esta disposición corporal está muy ligada al entrenamiento, puede hacer lo que ha aprendido a hacer, puede hacer los pasos que ya sabe. La magia de trabajar con intérpretes que tienen una amplitud de entrenamientos o una gran profundización en un entrenamiento que los va a hacer libres, es tener libertad corporal, libertad de trabajo, de qué puede hacer con esas herramientas que tienen.

Cuando uno dice que hay intérpretes que vienen del ballet y están superentrenados en ballet, su lenguaje va a estar atravesado por eso y su disposición corporal va a estar ligada al entrenamiento que han tenido, la disposición corporal que tiene en el momento presente, que es ahí donde está la presencia.

Creo que la disposición corporal no tiene que ver con el momento presente, tiene que ver con todo lo que has hecho, cómo has adiestrado tu instrumento para que esté dispuesto en ese aquí y ahora. Luego, hay una disposición corporal, emotiva, física y mental, que es que está en el momento presente del trabajo. Pero creo que el tipo de entrenamiento que ha tenido un intérprete en la danza —en el teatro no tanto—, en el entrenamiento físico..., sí, uno ve una persona que se ha formado en ballet y su cuerpo lo cuenta: está la línea, el estiramiento, la amplitud. Alguien que se ha formado en danza urbana, el cuerpo es como si codificara, y yo creo que esa disposición corporal está muy ligada a todo el entrenamiento que un intérprete ha tenido, cuya huella queda marcada en su cuerpo.

Memoria corporal

LVH: *Quisiera conversar sobre la memoria que el cuerpo construye en el proceso de creación, no desligada de la memoria con la que llega cada bailarín. ¿Qué piensas de esto?*

JR: En la memoria emotiva hay una cosa que tiene que ver mucho con el *casting*, ¿qué es?, ¿con qué viene? Y todo lo que viene, viene con su entrenamiento, personalidad, miedos, con lo que le ha pasado; todo lo trae puesto en el cuerpo, todo eso viene con el intérprete.

Hay intérpretes que tienen tanta técnica que logran que muchas veces su propio universo emotivo esté camuflado, porque tiene la técnica para que el cuerpo esté increíble. Hay intérpretes que logran encontrar ese vacío, traer el cuerpo y vaciarlo.

Esa memoria es con lo que llegas al ensayo, a la puesta en escena. Pero luego hay toda una memoria histórica, que no tiene que ver con el cuerpo, sino que tiene que ver con las emociones, con lo que puedes dar, con la intelectualidad, la razón, la intuición, con todo lo demás que está al interior de un ser humano, que no está reflejado claramente en el cuerpo, que son herramientas para el trabajo creativo del intérprete. Es todo un *collage* de cosas con las que puedes trabajar.

Empatía kinestésica

LVH: En este desarrollo me ha parecido importante el lugar de la intuición y la empatía kinestésica para tomar decisiones frente al material de movimiento que va configurando la coreografía. ¿Cuál sería tu consideración frente a la intuición y la empatía kinestésica?

JR: Me parece curioso cuando nombras la “empatía” en un trabajo del coreógrafo. Siento que en eso es bien distinto el coreógrafo que ha sido bailarín y el que no lo ha sido.

Por ejemplo, mi relación con el cuerpo no es necesariamente empática donde yo me sienta Juliana haciendo lo que el otro hace, porque no me pasa así, porque mi mirada es desde una persona que ha tenido ese entrenamiento; sino, mi mirada en ese sentido es mucho más conceptual, y donde si lo que el otro está haciendo tiene que ver con lo que quiero comunicar. En cambio, Tino, él necesitaba ponerse en el escenario para trabajar con el bailarín, necesitaba muchas veces hacerlo en su cuerpo, sentirlo en su cuerpo para procesarlo. Angelita, cuando coreografiaba, necesitaba hacerlo en su cuerpo.

Los que han sido intérpretes, la manera de entender el todo tiene que pasar por ellos; es una empatía dada por el entrenamiento que han tenido. En mi caso, por ejemplo, es una empatía distinta, porque está dada desde la observación; es una persona formada en la observación y, para mí, por eso es tan importante como el intérprete.

Es que yo veo que, muchas veces, bailarines que se vuelven coreógrafos, están hipercentrados en el intérprete. Ahí, en esa composición coreográfica, se les olvida que ese intérprete lo están poniendo en un espacio con una luz, con una música; como que esos aderezos no son tan conscientes del elemento significativo que tiene, en términos de composición, exactamente, por esa hiperempatía atravesada por el cuerpo.

Una buena composición es la que te hace muchas veces centrarte en el intérprete, sentir un montón de cosas con ese intérprete, y que a lo mejor

no has percibido. La luz es aparte, el sonido... Si no estás centrado en el cuerpo, no sabes por qué estás percibiendo esa magia. Uno puede llevar la atención del espectador a donde quiera; entonces, el espectador, no va a mirar esos elementos sueltos, si no que va a mirar, de pronto ve un cuerpo que enciende una luz, que está, un humo que entra, un sonido, y todo lo centra en una emoción que le produce ese cuerpo; pero para provocar esa emoción, tú has puesto todos esos ingredientes.

Yo creo que ese concepto de Patricia Cardona a mí me gusta mucho, pensar en el espectador como un “pescador de sentido”; pero, donde, además, está viendo a alguien que tiene un cuerpo como el de uno, eso hace que de pronto haya gente a la que le fascina verlo virtuoso. Ese juego de empatía, yo creo que el espectador siempre lo tiene, porque el espectador siempre se va a buscar un poco a sí mismo. ¿Por qué hay películas que nos conmueven más? Porque uno se refleja en lo que está viendo. Ese espejo que te devuelve el arte es el principal acto de empatía, es como yo me pongo en esa situación.

Movimiento orgánico

BV: Hablamos de la empatía y las maneras de relacionarse con el intérprete, lo cual nos lleva a referirnos al movimiento orgánico, porque es justo cuando se ve orgánico que parece auténtico del intérprete. ¿Cómo te refieres a esa organicidad?

JR: Es mágico. Cuando uno encuentra un bailarín que logre el impulso inicial con el que parte y lo fragmenta y vuelve orgánico, es hacer ver como si fuera así, pero logra una fluidez. Yo creo que la organicidad está cercana a poder encontrar la fluidez de ese organismo.

Para mí, digamos, esa estructura de movimiento está ligada al sentido, lo que va a marcar la columna o al menos en los trabajos que yo he hecho y los que hicimos con Tino. La estructura de movimiento, la decisión sobre los movimientos siempre estaba ligada al sentido de lo que se quiere comunicar. Luego, en términos del trabajo con el intérprete, claro que hay movimientos que uno dice: “esto no le pega, o esto, el bailarín no logra hacerlo fluido y aquí se traba este movimiento”, pero la selección de movimientos, entre más ligada esté al sentido, pues más potente es.

En realidad, cuando uno está trabajando con el sentido, siento que para mí esa ha sido la columna vertebral, y la organicidad es un tema que tiene que ver más como herramienta técnica para el bailarín y para la belleza del movimiento, es más un tema formal.

En el momento en que uno está tomando decisiones sobre qué movimiento va después de otro, participa todo, participa lo estético, lo formal, el sentido. Cuando uno coge una obra como *Por quién lloran mis amores*, que la hicimos con Lina Gaviria, por más que Marvel Benavides se aprendiera ciertos movimientos que le quedaban bien a Lina, nos tocaba adaptarlos a Marvel; era porque su manera de amasarlos, de volverlos orgánicos, hay movimientos que le pegan y movimientos que no.

Esa toma de decisión no es nunca por una razón. A veces una razón prima, pero hay muchas cosas que están participando, porque estamos componiendo un arte que es estético, estamos componiendo un arte que tiene significado, estamos componiendo un arte que cuenta cosas y que, luego, tiene una estructura formal de la que hace parte, una estructura estética de la que hace parte cuando tomas una decisión.

Por eso, Anne Bogart tiene una frase que es maravillosa, es que el arte es violento porque tomas decisiones. Cuando tú dices: “voy a poner esta silla en el escenario”, estás eliminando las demás posibilidades; estás obligando a que todo gire, a que seas responsable de la decisión que tomas estética, formal y conceptual. Todo está participando a la hora de tomar una decisión, y esa decisión que tomas moviliza todo lo demás.

Entonces, no es solamente un tema orgánico, hay mil cosas que están para tomar una decisión, son muchas las cosas que están participando. ¿Que luego hay algo que prima? Sí, pero todo lo que sujeta una decisión, y en el escenario, todo lo que sujeta una decisión son mil partículas, no es una.

Técnicamente, uno sí requiere que el bailarín hasta lo más complejo lo vuelva orgánico, porque cuando lo vuelve orgánico, lo vuelve presente vital. Lo orgánico es como estamos construyendo un arte que es vivo; esa organicidad, lo que le da es esa fluidez y esa vitalidad.

Improvisación, segunda parte

LVH: ¿Cómo relacionas la improvisación en la creación de una obra escénica?

La improvisación no es como una cosa, no es una herramienta. La vida es improvisada, y por eso creo que cuando trabajamos con un arte vivo, la improvisación siempre hará parte de eso.

Hay quien utiliza la improvisación como una herramienta con normas. La improvisación siempre me ha parecido muy útil para conectar a la gente; hay espacios de la improvisación que quedan, pero es esa sensación de

querer construir un arte vivo, y siento que la improvisación de una u otra manera hará parte, porque es vivo.

Luego, en ese tramado de relaciones hay muchas partículas distintas: unas son las relaciones interpersonales, que se conforman al conformar un grupo; cuatro personas que se reúnen a crear son cuatro personas que están en presente, con sus historias vitales poniéndolas en funcionamiento, y eso siempre será cambiante. El hecho de que sea un arte vivo y que las personas estén en presente hace que todo eso participe ahí, sobre todo porque estamos trabajando con un lenguaje corporal, donde el cuerpo inevitablemente trae todo eso, trae todo ese conjunto de cosas.

El intérprete es una persona, nuestros músculos, nuestros tejidos, nuestro organismo, todo asociado a nuestras emociones, a la manera como percibimos el mundo y ver el cuerpo, lo que va contando. Todo eso llega a la sala de ensayo, llega al encuentro entre personas, y por eso yo creo que entre más flexible sea uno con la creación, entre menos ortodoxo sea, sino más dúctil con las personas que se está encontrando, pues más apasionado va a ser ese encuentro, y más semillas va a haber para que florezcan.

Ese relacionamiento que estás poniendo ahí es el terreno fértil para la creación, es un encuentro entre personas para construir algo y las personas traen todo eso. Lo que pasa es que a veces uno quiere forzar una creación por encima de las personas; entonces, a veces, quiere hacer una obra donde todos hacen un *grand jeté*. Hay muchos montajes que uno va a ver, y uno está viendo la idea del coreógrafo de lo que quisiera construir, pero esos intérpretes no se lo dan; entonces, ahí uno dice: ¿dónde está el error? ¿Son malos intérpretes o a lo mejor es una mala composición o es una mala amalgama? ¿Cómo unir esos dos mundos? Y que realmente quienes, si hay alguien que está componiendo, esté componiendo en presente con unos cuerpos que están presentes ahí. Tienes un bailarín: le quieres forzar a hacer una cosa que su cuerpo no tiene el entrenamiento para hacerlo, o contrata otro bailarín, o haz volar a la persona que tienes enfrente con sus capacidades. Yo creo que ese relacionamiento que tienes ahí es la base de la creación.

Pautas de generación del movimiento

LVH: Frente a las motivaciones que se le plantean al intérprete o al bailarín para generar movimiento, para generar expresiones, calidades y texturas de movimiento, ¿cómo te has acercado a dichos bailarines y bailarinas?

JR: ¿Qué es útil para movilizar a alguien? A lo mejor si tú les pones esos cajones, los bloqueas. Otra cosa es si tú, por ejemplo, le dices a Álvaro

Rico que toque su guitarra o su cuatro, y a Angelita que improvise alrededor de lo que hace, Angelita trabajará a partir de su cuerpo y él trabajará a partir de su cuerpo, y en ese encuentro en presente verás qué es lo que moviliza una cosa con otra. Si pones a Tisita [Beatriz Vélez] a trabajar con Angelita, las dos traen herramientas en su cuerpo, traen un bagaje cultural y ese encuentro va a producir algo claramente. Si simplemente los pones a trabajar con lo que saben, por ejemplo, puedes partir con sus técnicas de conocimiento, Angelita con su piso móvil, Álvaro Rico con sus datos de joropo, Tisita con su manera de entender la danza contemporánea en su cuerpo, todo eso lo pones en un lugar y ese encuentro de cuerpos, sin que los pongas a codificar en cajones, cada cosa va a generar algo.

¿Cuál es el impulso?, ¿cuál es el motor del movimiento? ¿Qué pasa si el motor del movimiento es la música y les pones una música?, ¿qué pasa si el motor del movimiento es la relación con el suelo, con caer?, ¿cómo cae alguien de joropo si siempre están arriba?, ¿qué significa para alguien de joropo caer como caen en danza contemporánea? ¿Cómo cruzas estos lenguajes? ¿Qué es lo que un lenguaje hace y otro lenguaje no hace?

¿Qué es lo que impulsa el movimiento? Es la clave a la hora de pensar en una dramaturgia, y es ahí donde digo: hay veces que la clave está en la música, es la composición musical y el bailarín está pensando en la música; hay veces que lo que genera el encuentro es una situación. ¿Qué pasa si los pones en funcionamiento a partir de una situación dramática?, ¿qué pasa si los pones en funcionamiento a partir de una técnica?

Es más que pruebes distintos impulsos para generar el movimiento y ver qué pasa con esos impulsos, porque lo que es en este caso muy interesante de la exploración que vas a hacer es el *casting* que escogiste. Ahí vuelvo al principio: escogiste unas personas concretas con unas características concretas, con unos territorios concretos, y los vas a mezclar en un mismo lugar. Más interesante es qué pasa con el encuentro, porque si los fragmentas, los vas a poner en un modo intelectual que poco va a generar en el cuerpo.

Entonces, es más bien qué pasa si Álvaro Rico te cuenta cuál es su manera o hablan sobre cuál es tu impulso para componer, o tocar algo de música llanera y enseñar tres pasos; qué pasa cuando Angelita o Tisita hacen unos pasos de joropo —que no son bailarinas de joropo—; qué pasa cuando tienen que atravesar su cuerpo por otra cosa, o si pones en lo que hacen en Pasto, el territorio, la cosa indígena con bailarines que no tienen nada que ver con lo indígena; qué pasa si en el piso móvil que hace Angelita lo pones en cuestión poniéndolo en otro territorio.

Es que tú les des impulso, que hagan que ese encuentro sea. El bailarín, desde su cabeza, pensando solamente, se atora; el cuerpo necesita libertad y cause, lo que es muy importante a la hora de trabajar con un intérprete.

La libertad es poco útil en la creación. Entonces, la creación requiere límites. Si yo entiendo mi límite, voy teniendo mi cause; si yo puedo hacer todo, se vuelve terrible. Es un juego, prueba jugar con ellos, con personas que tienen un *casting* y unos universos tan distintos, unos lugares tan distintos en Colombia. ¿Qué pasa cuando los mezcles? Ahí es donde yo creo que está lo más interesante de este taller, más que ir a los códigos que estás enumerando, porque estos códigos te pueden bloquear.

Porque, además, lo que es ahí interesante es el análisis que tú estás haciendo, alejándote digamos de lo que desde la práctica cada uno te puede decir. Esa codificación que tú estás haciendo es interesante como análisis; pero esa codificación no es útil creativamente. Yo no llego a una creación analizando cómo voy a mezclar la luz con el sonido. Es algo en ese sentido orgánico, fluido, que digo: esta pared, cuando veo un pie puesto encima de ella, hay algo, hay una fluidez en la creación que no pasa solo por el análisis.

Ahí lo que creo que es más interesante de todo es partir de la relación, del encuentro que has generado con personas tan distintas, con búsquedas y pensamientos tan diferentes, cómo llegas a juntarlos y a poner en diálogo sus saberes, ese será un punto inicial que te dará. ¿Cómo el saber de uno puede propiciar al otro? Estás trabajando con coreógrafos intérpretes que los estás mezclando en un mismo lugar.

Dramaturgias del bailarín

LVH: Al referirme a dramaturgias, en plural, del bailarín o la bailarina, quiero hacer referencia a las maneras singulares que utilizan los bailarines y coreógrafos para crear. Tal vez podría plantear que existen tantas dramaturgias para crear en danza como coreógrafos y coreógrafas hay. ¿Qué piensas sobre este asunto?

JR: Si hablamos de la dramaturgia del intérprete, del que está participando como ejecutante, yo creo que hay unas herramientas que tiene, una conciencia que tiene de él en relación con todos los elementos, y es ahí donde, por ejemplo, mi función como dramaturga ha sido hilar eso que el intérprete está navegando por dentro, para que no sea cada intérprete con una dramaturgia en una composición coreográfica.

Yo creo que cuando se habla de “múltiples dramaturgias”, tiene mucho que ver con la estructura. Cuando hablamos de “dramaturgia”, a mi modo de ver, hablamos de “estructura”, y creo que cuando se habla de “múltiples dramaturgias”, se habla de múltiples maneras de estructurar, de poner el énfasis, de llegar a la construcción, de armar esa estructura.

Estoy totalmente de acuerdo con que existen múltiples maneras de llegar a armar una estructura. Lo que creo es que en una obra no hay múltiples dramaturgias de cada intérprete. Es ahí donde creo que el encausar el pensamiento hacia un mismo canal permite que la obra tenga una mayor potencia y fuerza, porque si cada intérprete está en su propio universo..., claro, uno les da la libertad, hay una gran libertad de la película que se arman al interior para que pueda ser la que quieran; pero cómo se estructura esa película en función de ese todo...

A veces, cuando hay una mirada exterior, que es en mi caso, pues es muy útil, porque uno va encausando ese flujo interno común. Luego, en esas formas de estructurar, hay distintos canales: hay la dramaturgia del intérprete, que uno puede situar su atención y su estructura en un canal; uno como persona que está afuera, como dramaturgo o coreógrafo, tiene una mirada más amplia, que está compuesta por otros elementos adicionales.

Uno dice: ¿cuáles son las estructuras con la que juega el intérprete? El intérprete también juega con la música, pero juega de una manera distinta a la que juega el coreógrafo. El coreógrafo ve el todo, la estructura mayor, toda estructura grande tiene estructuras pequeñas, con cuáles herramientas está trabajando el bailarín. Por eso, cuando estás trabajando con un vestuario determinado, es muy importante que el intérprete le dé juego a esa estructura con ese elemento. A veces el vestuario llega al final y el intérprete no alcanzó a jugar con él, y en el caso de la danza es un problema, porque el trabajo del cuerpo con ese elemento no es solo un añadido, sino que hace parte vital de su estructura.

Hablar de dramaturgia es hablar de distintas formas de estructurar, que en eso comparto mucho lo que dice Peter Brook, que la manera de articular el arte escénico o un arte vivo es muy distinto a la manera de estructurar un edificio: el edificio lo haces y al final el edificio está.

Peter Brook asocia la manera de estructurar el arte escénico a la construcción de una nave espacial, donde una hace todas las pruebas y al final la nave espacial está, pero su vuelo pertenece a otra cosa distinta, no es el edificio que queda; su vuelo tiene un montón de cosas inciertas, que es la relación con el público; en el vuelo, la nave espacial puede llegar a la luna o puede explotar, como el Challenger. Pero en ese vuelo, es ser muy consciente que toda estructura dramática y toda estructura de un

arte vivo tiene una gran zona de seguridad que es como todo lo que uno crea diciendo: “bueno, este bailarín va a salir por acá, este vestido le va a funcionar de esta manera”; pero hay toda una zona incierta, como en la vida, que también está, y ese juego entre la zona segura y la zona insegura es lo que es la vida.

Sí, yo puedo haber hecho una composición que no tiene un segundo de improvisación, pero se puede caer una torre de vasos y el bailarín tiene un espacio monumental para improvisar, para jugar con una estructura que entiende. Cuando tú llegas a un taller donde vas a juntar a cinco personas que tienen referentes y juegos tan distintos, que es muy atractivo como análisis humano, y como análisis de danza lo que es más interesante es que tú te pongas en presente, tú Lina, como dueña de ese taller, que te pongas en presente de ver qué es lo que pasa al juntar esas personas, con todo lo que les preguntaste, con todo lo que sabes tú ya de cada uno de ellos, de sus formas de trabajo, todo, qué pasa si ahora sus formas de trabajo las pones en cuestión, las pones en interacción, que te pongas en presente a ver qué pasa. Es pensar que una estructura en el arte escénico tiene que tener suficiente solidez, pero suficiente flexibilidad.

Me gusta mucho la manera de entender lo que Luisa Hoyos decía: cuando uno entrena un músculo, el músculo tiene que ser resistente pero flexible. En esto también hay que ser así; tienes unos conceptos, tienes unas cosas que has entendido de cada uno de ellos, pero ahora pensar en dramaturgia, es pensar en la estructura que posibilita que esas personas se junten. Yo creo que cuando uno está pensando en la danza, piensa qué es lo que los impulsa a moverse o a quedarse quietos —no moverse también es fundamental—; qué es lo que impulsa el movimiento y cómo se mueve, y a partir de ahí viene lo demás.

BV: Para cerrar, podemos enunciar que todo lo que hemos conversado está íntimamente relacionado, o como lo nombraste antes, hace parte de un tejido en el que todos los hilos hacen parte del todo que sería la obra. En esta mirada, las relaciones que se establecen son fundamentales.

JR: Para mí el tema central son las relaciones. Creo que creativamente ese es el sustento de todo lo demás, y que en esa relación con una persona y con un cuerpo específico se va encontrando.

Claro, en mi caso, en el trabajo que hicimos con Tino, muchas veces el empezar la creación tiene un tema y una necesidad que encausa las cosas. Me gusta mucho, como las asociaciones que hace Mauricio Kartun, de cómo uno puede desear hablar de cualquier cosa y tener un tema; pero cuando aparece la imagen, digamos, trabajar con imágenes, la imagen es como la célula de la imaginación, trabajar con imágenes, conceptos, querer contar cosas, pues ha sido mi manera.

Cada vez menos me interesa la excesiva teatralidad en la danza. Cuando me preguntabas sobre mi función como dramaturga teatral, yo creo que la danza ha minado mucho eso; por ejemplo, yo soy muy mala haciendo diálogos o me gusta mucho algo más poético, más abstracto, y en esa medida creo que sí, la danza ha poblado mi manera de contar. Me identifico más en ese sentido como con un José Manuel Freidel que con una estructura más concreta. La danza ha hecho de mi un lenguaje algo más abstracto.

Una obra rápidamente te va marcando sus propios límites. Entonces, para mí, como herramienta dramática, es muy importante entender cuáles son los límites, porque cuando siento que puedo hacer cualquier cosa me entra agobio. Rápidamente digo: “a nivel conceptual”. El *casting*, por ejemplo, de *Estela*, me puse un límite que estoy trabajando con cuatro personas de las cuales una es realmente profesional; las otras dos son una niña y una adolescente que está estudiando, y una que ha sido bailarina, pero no tanto como intérprete, más profesora de yoga, otras cosas. Es cómo me adapto a esos cuerpos, y ya me puse ese límite, tengo que trabajar con lo que ese cuerpo me puede dar; me metí en el *casting* ahí sí totalmente. En esta última obra, al entender el límite empieza la creación, porque el límite es el concepto, en mi caso, en mi forma de trabajar.

Cuando yo dicto clases de dramaturgia en la Javeriana, que es un semestre, a mí me gusta trabajar con límites conceptuales. Me interesa hablar de esto, pero no todo el mundo trabaja así. Hay gente que trabaja con un objeto, es una opción; pero al ir tomando decisiones, las decisiones marcan límites, hay una renuncia; por eso es tan potente esa frase de Bogart: “el arte es violento porque el arte te exige decidir”, así sea un arte improvisado. El buen improvisador es el que aprende a decidir a velocidades astronómicas, ese es el gran improvisador, el que sabe decidir, el que toma decisiones. Voy a jugar con este elemento musical; uno ve que están tomando decisiones y jugando con su decisión, haciéndose responsable de su decisión. Ese es el improvisador bueno, el que toma una decisión y la usa, la emplea.

En eso, decidir es estructurar; porque uno, cuando decide, no sabe si está tomando una decisión buena o mala, hay una gran inseguridad. ¿Esto es bueno o mala la decisión? No importa, a ver qué pasa; esa decisión que tomaste, ¿cómo se pone en juego? Porque uno nunca sabe si la decisión es buena o mala, y hay una gran inseguridad de decir: “¿Será esto, lo estoy llevando por buen camino?”. Nunca se sabe, el camino es totalmente incierto.

Yo creo que un buen director es aquel que sabe ir en doble vía. El buen director es el que realmente construye convirtiéndose en el mejor espectador posible, es decir, como es un espectador en potencia... pero que tenga la cantidad de herramientas para desaparecer, para que cuando

termine la obra parezca que no hubo director, que son esos intérpretes que están haciendo todo eso. ¿Cómo le doy herramientas para que ese intérprete trabaje en presente, para que esa niña de 6 años parezca que nació en ese bosque y no que alguien le dijo: “tú te mueves de aquí a aquí”? Es hacerse invisible, pero todo tiene que venir en ese juego. Si yo digo ahí, yo me sentí que hice un buen trabajo; cuando la niña me dijo: “esto no es lógico que pase”, dice: “debe pasar esto”, entendió el juego; perfecto, tiene toda la razón; sí, ella entendió el juego.

LVH: Hemos podido cerrar esta conversación con aportes fundamentales para el desarrollo de la danza en Colombia. Juliana, te agradecemos enormemente la generosidad con la que despliegas tu pensamiento y lo pones para ser recogido por otras personas.

Título: Arrullos
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



TRADUCCIONES

CASAS DE ENSUEÑO Y SUEÑOS DE CASA. UNA DERIVA BENJAMINIANA (DEL INFIERNO A LA UTOPIA)*

Bruno Tackels

Texto escrito en el contexto del coloquio *Habitar*, septiembre de 2010, organizado por la Facultad de Artes, Universidad Nacional, Sede Bogotá

Traducción: Miguel Huertas

mahuertass@unal.edu.co

* Nota del traductor: la traducción de este texto enfrenta el hecho de que algunas palabras, como *rêve* y *flânerie*, presentes ya en el título, remiten a significados o muy precisos —como la primera—, o a múltiples, que no pueden ser expresados en español con una misma palabra —como la segunda—. En el caso del juego de palabras del título: “Maisons de rêve et rêves de maison”, literalmente se traduciría como “Casas de sueño y sueños de casa”, para conservar la simetría del original; sin embargo, para distinguir claramente entre “dormir” y “soñar”; me parece necesario el uso de “ensueño”, aunque rompa el juego de espejo del original. Pero en el texto será necesario recurrir a una u otra palabra, según el momento, para abarcar desde las imágenes producidas durante el sueño, hasta el acto mismo de dormir, sugerido por la última imagen de la muerte.

En el caso de *flânerie* es todavía más evidente la necesidad de la traducción de escindir algunas palabras para independizar diferentes matices de su(s) significado(s). Es una operación —a mi juicio totalmente benjaminiana— que hace *estallar* la palabra original, para liberar contenidos en la lengua original que seguirán un camino propio, creando a su vez nuevos ecos alrededor del mismo núcleo original. De cierta manera, “deambular” (caminar, andar observando) sería la palabra más cercana a *flâner* —palabra de una amplia gama de resonancias en francés (de la cuales no excluyo, pero es una observación muy libre, incluso arbitraria, su parecido con la palabra *flairer*, “olfatear”)—. En español ya es tradicional traducir *flâneur* como “paseante”, lo que en algunos casos puede funcionar bien, puesto que adicionalmente remite a una tradición filosófica (pienso, por ejemplo, en la obra de Jean-Jacques Rousseau, *Las ensañaciones de un paseante solitario*), pero no en todos; desde el punto de vista de la errancia, me parece más cercano el término “deambulante”, aunque suene poco ortodoxo.

Para el caso de esta particular relación con la ciudad que sugiere el texto, creo que la palabra “deriva”, de indudable cuño situacionista, describe muy exactamente la intención del subtítulo: “Une flânerie benjaminienne”, aunque aquí ya estamos bastante lejos de la rítmica repetición *flâner- flâneur- flânerie* que pauta el texto original.

*Bientôt, ce sera un vrai problème que de loger sa bibliothèque!*¹

Balzac, cité par Walter Benjamin

Walter Benjamin escribió siempre sobre las casas, los lugares donde se habita, comenzando por la suya, en el barrio acomodado de Thiergarten, en Berlín. En *Calle de sentido único* y en *Infancia berlinesa hacia mil novecientos* evoca las galerías, los patios interiores, los salones protectores y los corredores inquietantes de su infancia. Es que, para él, la casa se ha dividido siempre entre el sueño y la pesadilla. Elemento protector dedicado a las caricias maternas y espacio frío de una autoridad paterna que imponía su ley gritando al teléfono. Finalmente, la casa de sus padres describe con precisión este origen que él detesta, aquel de la burguesía judía, apenas ilustrada, ciertamente laica e integrada, pero incapaz de pensar su propia situación, violenta y por completo ilegítima a los ojos de Benjamin. Ya de niño le aterrorizaba la idea de ver a su madre dejarlo solo para ir a la ópera, y la voz de su padre vociferando órdenes a sus empleados le hacía experimentar el infierno. La casa infernal, la casa de pesadilla, que la escuela no alcanzaba a compensar, porque allí también la autoridad más formal y gratuita se imponía al joven estudiante, el cual no podía imaginar que le enseñaran las cosas de la vida por la fuerza.

Incapaz de integrarse a la vida escolar clásica, fue enviado al campo, en el bosque de Turinga, a Haubinda, una escuela experimental privada que buscaba poner en acción nuevos métodos pedagógicos, basados en la responsabilidad de los estudiantes y en su autonomía. En esta casa, en medio del bosque, podemos verdaderamente decir que Benjamin va a encontrarse a sí mismo. Y el amo del lugar, Gustav Wyneken, surgirá de hecho retrospectivamente como el real y único maestro de Walter Benjamin, aquel que marcará para siempre su inquebrantable libertad de pensamiento.

Este paréntesis utópico de Haubinda no durará sino dos años, y Benjamin retornará muy rápidamente a hábitats urbanos, primero como estudiante, como escritor nómada después. Porque, de cierta manera, Benjamin es un exilado nato. No esperará a 1933 para ponerse en movimiento y huir del infierno de donde proviene. Durante los tres decenios de su vida adulta no dejará de desplazarse: Berlín, Friburgo, Múnich, Berna; después por Europa, Italia, Francia, París, donde tendrá no menos de dieciocho alojamientos hasta 1940. Hay que decir que París es justamente la antítesis de la casa de pesadilla: la casa de ensueño, una casa que no está cerrada al afuera, sino que lo acoge en ella. Un adentro que deviene su propio afuera, y un exterior que se interioriza. Benjamin va a encontrar naturalmente

1 ¡Pronto será un verdadero problema alojar su biblioteca!

esta imagen de la “casa de ensueño” en su forma más perfecta en la estructura del pasaje. Una calle que se encuentra bajo techo, un interior que se halla dotado de todas las cualidades de un salón. La calle deviene pieza y la pieza deviene calle. Esta casa de ensueño le fascinará al punto de consagrarle doce años de su vida, y de hacer nacer de ella una gigantesca obra en construcción, que permanecerá inconclusa, el conocido y, sin embargo enigmático, *Libro de los pasajes*.

La casa de ensueño, como el sueño, no tiene exterior; o, más exactamente, su exterior deviene inmediatamente interior, como una cinta de Moebius. Esta estructura dialéctica en detención, un afuera-adentro-afuera-adentro, no deja de tener relación con la arquitectura religiosa de la catedral. Un espacio que, precisamente, absorbe y en el cual uno se sumerge, perdiendo toda referencia al afuera. Arquitecturas táctiles en las que uno no hace otra cosa que pasar, sin instalarse. El contrario exacto de la casa burguesa pensada como joyero aterciopelado, en donde el habitante deja huellas en todos los sitios donde se posa. El habitante de las grandes ciudades, y por tanto el hábitat de la ciudad moderna presuponen la ausencia de huellas: “Borra tus huellas”, preconizaba Brecht en un poema-manual de instrucciones para los habitantes de la gran ciudad.

Naturalmente, Benjamín no es ingenuo: ha callejeado² lo suficiente las grandes ciudades de su tiempo para saber que estas “casas de ensueño” son frágiles, y excepcionales; que la gran ciudad ha sido pensada para erradicar estas casas de ensueño, como el gran proyecto de racionalización de París de Hausmann, cuya única obsesión era hacer imposibles las barricadas y los refugios para la insurrección. La gran ciudad es rectilínea, hecha de rincones que evitan todo el tiempo la irrupción de lo imprevisto, del choque y de la violencia. A ella, Benjamin le opone una estrategia subterránea, y de orden microscópico, pero que le permite verdaderamente transformar las ciudades a través de su mirada. Esta estrategia se llama el “deambular”. Que es una nueva forma de habitar la ciudad. Un habitar que ve la ciudad como una gran página a leer y a descifrar. Deambular como un lector. Leer como un deambulante, sin otro objetivo que sorprenderse y desconcertarse. Una mirada oblicua que sabe que las cosas importantes vendrán de costado:

Estudiante y cazador. El texto es una selva en la cual el lector es el cazador. Crujidos en la espesura —la idea, la presa temerosa, la cita—, un trozo de la exhibición de las presas obtenidas (no se ha concedido a todo lector tropezarse con la idea).

² Tomo de Tackels este término que él ha llegado a considerar aún más adecuado que “deambular” para algunos aspectos de la relación con la calle tradicionalmente definidos negativamente, como los que desarrollan la prostituta y del delincuente, los cuales Benjamin definitivamente reivindica, encontrando en ellos rasgos positivos (N. del T.).

La ciudad es también una selva, en la cual el asunto es descubrir estas casas de ensueño, que el verdadero deambulante va a poder despertar. Porque, para Benjamin, cada época sueña la siguiente, produciendo sueños que la época siguiente podrá describir.

En esta nueva manera de habitar la ciudad, se trata de suspender el tiempo, de no permitirse más ser atrapado por el tiempo de los relojes. Incluso si eso significa derivar peligrosamente con, ya, una suerte de filosofía de la deriva urbana: “camino ahora muy rápidamente; siempre lo he hecho así en una ciudad extranjera —rápidamente y con un objetivo en mente— incluso cuando no conozco ningún objetivo” (Benjamin, 1990, p. 83). La verdadera deriva urbana transforma al sabio paseante en soñador diabólico: “Por caminos directos, vuelvo apresuradamente al hotel. Me despierto sudando. Algunas calles solamente, y es como si hubiera tomado la ciudad en sueños”. *Tomar la ciudad en sueños* (Benjamin, 1990, p. 83), una fórmula que dice mucho sobre la dimensión sexual subterránea que Benjamin siempre captó en las ciudades de sus paseos. Porque quien deambula es a la vez lector y cazador, coleccionista de signos y conspirador incontrolable. Se sumerge sin límites en este mundo moderno que corre hacia su pérdida, persuadido de que sabrá llevar a cabo la maniobra justa de *redención*.³

En su errancia para vivir el mundo de otra manera, Benjamin intentó reconstruir, inventar o incluso hacer surgir estas “casas de ensueño”, para transformar el infierno en un momento de utopía realizada. Querría mencionar aquí tres, que surgen inmediatamente de su propia vida, que él mismo entendía como un texto, sin ninguna duda el texto más fuerte de su existencia: la Biblioteca Nacional, la isla de Ibiza, y la escalera de Vernuche, en el campo de trabajo de Nevers.

La Biblioteca como la utopía refugio

Las bibliotecas siempre fascinaron a Benjamin. Escribió páginas espléndidas sobre el arte de coleccionar libros y sobre los extraños rituales que habitan al bibliófilo. Sin duda, la biblioteca es un mundo en sí, todo un

3 La palabra en el original francés es “sauvetage”, que podría traducirse literalmente por “salvación”. Sin embargo, en el ejercicio de traducción de varios textos redactados en francés por Benjamin, en varios momentos me encontré con la cuestión de elegir la palabra más adecuada para describir algunos conceptos recurrentes, muy parecidos entre sí, pero con matices que exigen una muy cuidadosa definición (salvación, redención, rescate, restauración...), de manera que, siguiendo la pista que de forma tan destacada propone él mismo en sus *Tesis sobre el concepto de historia*, estuve indagando sobre el sentido teológico de las palabras “salvación” y “redención”, y la respuesta que obtuve fue: “salvación” es lo que uno puede hacer por uno mismo, y “redención” requiere la intervención de un Otro, un redentor. Siguiendo esta guía, elijo entonces las diferentes palabras que resultarían más apropiadas para el texto que estoy leyendo. Sugiero, entonces, al lector esta diferenciación, que ayudaría a delimitar mejor aspectos del proyecto mesiánico de Benjamin (N del T.).

universo con sus leyes propias y sus tribus. Indiscutiblemente, Benjamin habitó la Biblioteca Nacional de París como una casa. Una casa de ensueño, de la cual decía, por otra parte, cuando volvía después de una larga ausencia, que tenía la impresión de ser acogido por sus empleados como un miembro de la familia.

Benjamin verdadera, y *literalmente*, vivió su vida como en una biblioteca; nada le era más importante que viajar con sus libros, siempre más libros, y en condiciones materiales a veces surrealistas.

Si Benjamin suscribió ese pacto secreto con la Biblioteca Nacional, fue sin duda porque ella era la única que podía consolarlo del exilio original que lo empujaba siempre fuera de su domicilio. Antes aun de haberse visto obligado por los trágicos acontecimientos políticos de 1933,⁴ Benjamin siempre se había comportado como un exilado nato. Seguro de no sentirse en casa en su propio hogar, partió en busca de relatos a alguna otra parte, pero fue siempre armado con su biblioteca, con la que planeó siempre recorrer el mundo. Fueron centenares los libros que hizo transportar, de Berlín a París, y luego a Dinamarca, a la casa donde Brecht le acogió en exilio. Su biblioteca se empobrecía sin embargo a medida que se desplazaba, al punto de que imaginó ese *Libro de los pasajes*, única manera de hacer caber su biblioteca en la maleta de un hombre que viaja. Como una condensación de todos los libros, viático precioso para aquel que debe abandonarlo todo. Y es exactamente lo que le ocurrió a Walter Benjamin, cuyo libro, que quedó inacabado, se lee también como una última tentativa de salvación.

La isla de Ibiza como mundo suspendido

La isla de Ibiza representa una especie de alegoría perfecta de esa nueva relación con el habitar. Una traducción concreta de la casa de ensueño. Benjamin pasará allí dos veranos —de abril a julio de 1932 y de abril a septiembre de 1933—.

La época se oscurece, la situación del filósofo se debilita, carece de dinero y se aísla cada vez más. La llamada insular traduce el vertiginoso

4 Recordemos que, en 1933, el presidente Von Hindenburg nombró canciller de Alemania a Adolf Hitler, se dio el incendio del edificio del parlamento y se suspendieron los derechos civiles, entre otros acontecimientos en los que la población judía resultaba particularmente afectada. También, que Benjamin, cuyo pensamiento tiene un anclaje firme y profundo en el pensamiento judío clásico y contemporáneo, venía de una familia "integrada", como se llamaba a las personas que dejaban de lado esas raíces y se asimilaban a la burguesía alemana, de manera que, posiblemente, incluso en su contexto familiar nunca estuvo en un lugar propiamente suyo (N. del T.).

descenso que lo arrastra fuera del ajedrez social. Es necesario decir que Ibiza, a principios de los años treinta, es un lugar arcaico increíblemente preservado de la modernidad, una comunidad vuelta sobre su tradición, como suspendida fuera del tiempo profano. De ahí la fascinación que esta isla ejerció sobre sus primeros visitantes, que empezaron a fantasear sobre este mundo de los orígenes, inventando el mito de otro mundo,

[...] un mito fundado en la posibilidad de vivir una vida diferente, en el marco de una naturaleza privilegiada, renunciando a las convenciones burguesas y a toda clase de comodidad, apostando por el surgimiento de una nueva comunidad donde el ocio creativo y la libertad individual desempeñarían un papel de primer orden. (Valero, 2003, p. 8)

Antes de convertirse en la plataforma mundial del *nightclubbing* internacional, Ibiza anticipa de sobra el movimiento *beatnik* y aparece retroactivamente como un refugio privilegiado, un espacio de respiro, antes de que la catástrofe nacionalsocialista se abatiera sobre Occidente. Una pequeña burbuja de utopía suspendida, que una minoría de resistentes sabría preservar, para desplegar allí otra existencia, escapando a las normas dominantes en los países del norte de Europa.

Evidentemente, la fuerza arcaica de esta isla fascinante entraría en contacto con las distintas cuestiones que Benjamin había puesto en obra: la cuestión del habitar (y su devenir moderno), la ruptura en la cadena de transmisión y del arte de narrar historias, la pérdida del aura en la experiencia contemporánea, la búsqueda de una memoria íntima a través del universo colectivo, tantas problemáticas que Benjamin va a formular durante este período, encontrando su traducción concreta gracias a estas estancias isleñas. El hábitat tradicional, las relaciones insulares, el encuentro de solitarios ricos en historias a transmitir —tantas experiencias que van a decantarse de manera permanente en el pensamiento de Benjamin—. ⁵ Y que ponen de manifiesto magistralmente que no hay en él nada de nostalgia: si constata el final del arte de narrar, es para forzar sus novedades, en particular en Ibiza. Si está fascinado por las viviendas tradicionales de Ibiza, es para pensar mejor a través suyo la arquitectura moderna en pleno desarrollo, puramente funcional y racional. Espacios sobrios que no dejan ningún rastro, pero no desprovistos de magia.

5 Esta tesis es el núcleo del notable libro de Valero (2003).

La escalera del Castillo de Vernuche

El 3 de septiembre de 1939, Francia entra en guerra contra Alemania, a raíz de la agresión a Polonia. Como cientos de inmigrantes alemanes refugiados en París, Benjamin es introducido bruscamente en la categoría de “súbditos enemigos”. Todos los ciudadanos del Reich, simpatizantes y antifascistas incluidos, reciben por carteles la orden de dirigirse de inmediato a centros de reunión, donde se les clasificará y distribuirá en distintas categorías. A pesar de las gestiones realizadas desde 1936 para obtener la nacionalidad francesa, estas nuevas disposiciones afectan a Benjamin. Aturdido por una medida que pisoteaba treinta años de amor a Francia, abandona su domicilio de la rue Dombasle y se presenta en el estadio olímpico de Colombes, provisto de una pequeña pero evidentemente muy pesada maleta: libros y papeles obligan.

Durante nueve días, languidecen en el estadio, amontonados sobre paja descompuesta a fuerza de no secarse nunca, pestilente y manchada de paté de hígado. El décimo día, Benjamin deja el estadio en compañía de Sahl y de un hombre joven con quien había trabado amistad, Max Aron. Bajo escolta militar, son llevados en autobús a la estación de Austerlitz y toman el tren para Nevers, en Nièvre, a bordo de vagones forrados de plomo. Después de una agotadora jornada de viaje, deben aún caminar dos horas en la noche para finalmente llegar al Castillo de Vernuche, en el barrio de Saint-Joseph, transformado en “campo de trabajadores”. Muy debilitado, el corazón ya enfermo, Benjamin tiene una crisis en el camino y llega al campo agotado, sostenido por los hombros por su joven guardián, que lleva también su pesada maleta. A partir de este momento, su estado de salud no hará más que empeorar.

Una vez en el gran edificio, que no tenía ningún mobiliario, instala a Benjamin bajo una escalera, que protege con sacos de tela, para proporcionarle un poco de intimidad. Sahl recuerda una imagen inaudita: “parecía un santo en su caverna, velado por un ángel”. Definitivamente, hasta el final, la figura del ángel ronda, pero esta vez no hace más que pasar de largo.

En su mayoría ociosos, atrapados en la espera sin final, los presos se ocupan como pueden. Mejor aún, el ardor en el trabajo y el innegable sentido del orden de los alemanes hacen surgir del caos una verdadera comunidad. Se trataba de luchar por todos los medios contra lo que Benjamin llama la “proletarización del pueblo judío en el camino de la diáspora”.

Su comportamiento en el campo es por lo menos sorprendente. Con aquellos de sus camaradas que tenían una cierta cultura, largos debates se establecen, en torno al psicoanálisis o la filosofía política. Pero, más increíblemente aún, este filósofo, que jamás pudo enseñar, organiza un

curso de filosofía al aire libre, “para alumnos avanzados”, que intercambia por tres cigarrillos o un botón de pantaloncillo. Pero su ambición “institucional” no se detiene allí. Se entera de que cineastas encarcelados hacían una película “patriótica” irónicamente titulada *Viva Francia*, que les permite dejar el campo diariamente, provistos de brazaletes. Se le mete entonces en la cabeza publicar un diario, “naturalmente de muy alto nivel”, confía a Hans Sahl. Esta publicación está destinada a los habitantes del campo, claro, a sus familias y amigos, pero sobre todo asumirá la tarea de mostrar a Francia la verdadera cara de todos estos extranjeros a los que había condenado a ser sus “enemigos”. No se trata, de ninguna manera, de una bufonada, sino de un verdadero proyecto, altamente político, que moviliza todo su tiempo. Y, sobre todo, “se trata de los brazaletes”. Este argumento vuelve de nuevo sin cesar en labios de Benjamin. Los brazaletes, símbolo de supervivencia y redención, “el detalle que permitiría controlar el conjunto”. Con su ángel ahora transformado en secretario, organiza pues muy seriamente, en un tono casi solemne, “comités de redacción”, rociados con aguardiente introducido clandestinamente; define temarios, concierta citas, recibe a sus colaboradores a horas fijas como el intelectual cosmopolita que no podía dejar de ser sin perecer. En una carta redactada para las autoridades militares, él desea que este diario, apoyándose en una crónica real de los internados, “contribuya a una especie de higiene mental en este campo” (Benjamin, 1994, p. 131), y desea verlo circular entre los otros campos repartidos en el territorio francés. Hans Sahl propone redactar un artículo sobre la sociología del campo: “el nacimiento de una sociedad a partir de la nada”. La proposición es unánimemente aceptada. El primer número del *Boletín de Vernuche, periódico de los trabajadores del regimiento 54* no verá jamás la luz. Y los redactores no obtendrán nunca sus brazaletes.

Por extraño que parezca, esta casa de pesadilla deviene para Benjamin una “casa de ensueño” y en ella desplegará una energía fuera de lo común, que ya no podía poner en acción antes, y que va definitivamente a hacerle falta cuando salga del campo, al cabo de tres meses de encarcelamiento. Siempre atraído magnéticamente por París —la *Ciudad Luz*—, retorna a su casa de ensueño de la Biblioteca Nacional. Una loca decisión que no tardará en relanzarlo a la pesadilla.

A pesar del peligro creciente de los desplazamientos en París; a pesar de la gran distancia que separa su alojamiento (mal caldeado, en el distrito 15) de la Biblioteca Nacional, del otro lado del Sena al norte; a pesar de las alertas nocturnas y de la ciudad sumida en la oscuridad desde las cuatro de la tarde, Benjamin permanecerá. ¡Y no abandonará la ciudad sino algunas horas antes de la entrada de los alemanes a París! Agotada, la llama de vida se ahogará en la pesadilla de una noche de hotel en Port-Bou, el 26 de

septiembre de 1940. Su última casa, hoy destruida, se había convertido en un enorme agujero. Su cuerpo mismo, casa íntima, desaparecerá en la fosa común, última paradoja, última casa de sus sueños.

Referencias

- Benjamin, W. (1990). *Ecrits autobiographiques, "Sur le voyage de l'été 1911"*, coll. "Détroits". Christian Bourgois Editeur
- Benjamin, W. (1994). "Carta de Walter Benjamin sobre el boletín de Vernuche", en Ingrid et Konrad Scheurmann (Dirs.), *Pour Walter Benjamin*. l'Arbeitskreis selständiger Kultur-Institute et de Inter Nationes.
- Valero, V. (2003). *Expérience et pauvreté. Walter Benjamin à Ibiza (1932-1933)*. Le Rouergue/Chambon [*Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza (1932-1933)*]. Editrail Periferica, 2017].

Título: *Habitarnos*
Autor: Fotografía Duván Chavarría
Año: 2021



LAS CASAS, PRIMERA ESCRITURA DE LOS ARTISTAS*

Bruno Tackels

Traducción: Alejandro Jaramillo

ajaramilloh@unal.edu.co

Los poemas para la escena no son sino la condición de la invención de nuevas escenas, en el sentido físico, estructural y arquitectónico. Las grandes aventuras artísticas siempre han tenido un lugar como fuente. Una cueva de Cracovia para Tadeusz Kantor; el pequeño escenario del Piccolo Teatro de Milán para Giorgio Strehler; las fascinantes *Bouffes du Nord* para Peter Brook, en París; el estudio Moscú, de la calle Pvarskaïa, para Vsévolod Meyerhold; la *Cartoucherie de Vincennes* para el Teatro del Sol; *La Fonderie* para el Teatro de Radeau, o incluso la casa teatro de Yuyachkani, en Lima... los ejemplos no dejan de mostrar hasta qué punto los lugares son el crisol de la creación artística. Esta tendencia histórica es, vale decirlo, largamente atacada, ya que los artistas son invitados a desplazarse por todo el territorio en función de los cargos que el Estado tenga a bien atribuirles. Así, vemos a los marseleses o a los grenoblenses asignados en París, los alsacianos en Auvergne, los bretones en la Costa Azul y los normandos en el Languedoc. Todos se han visto obligados a responder a una orden por completo liberal, la de la disponibilidad, de la movilidad y la intercambiabilidad. Esta visión de los lugares y de sus ocupantes da cuenta de un desvío inquietante. Los artistas, por ser nómadas, están siempre anclados, definidos y estructurados por un espacio dado. Si Stanislavski puede viajar por todo el mundo, es solo porque él tiene su casa, su laboratorio, su refugio artístico.¹ Al distribuir a los artistas por

¹ En Moscú, su casa es visitada como la de numerosos artistas y escritores. Allí, se puede sentir claramente lo que significa "casa" y cómo se relaciona con la obra y la investigación del creador que la habita.

toda Francia, el Estado cree estarles dando mucho (evidentemente lo ha hecho), pero les retira todo, porque les impide *escribir de verdad un lugar*.

Es urgente terminar con esta voluntad irrisoria de *nombrar* (designar, asignar a un cargo) a los creadores. El artista es literalmente innominable. Ya ha producido, por sí mismo, por su nombre y su acción, la denominación justa y esencial, la denominación por su obra. Y es sobre la base de esta denominación original que el Ministerio de la Cultura se ha encargado de *nombrar* a los artistas en los teatros, centros dramáticos, casas de la cultura y otros escenarios nacionales, con el fin de organizar mejor la distribución de las fuerzas culturales en todo el territorio. Esta organización retoma de manera implícita la lógica colonial de la agrimensura y de la apropiación de terrenos nuevos, lo que no es para nada una metáfora cuando se sabe el número de altos (y talentosos) funcionarios que han llegado, en los años cincuenta, al nuevo ministerio de Malraux de regreso desde las colonias.

El drama es que este segundo nombramiento, conducido por el Estado, ha terminado por expulsar al nombramiento original. En los últimos treinta años, ¿cuántos grandes espectáculos, cuántas obras determinantes han sido creadas por los artistas en el ejercicio de su mandato? De manera más que general, se verifica que han sido producidas antes de ser nombrados en su cargo. Olivier Py ha realizado las 24 horas de *La Servante* en Aviñón, con más de cuarenta actores, a pesar o gracias a su lógica de compañía, y con seguridad gracias a algunos aliados fieles, como el teatro Maillon, en Estrasburgo. Eric Lacascade, siempre en Aviñón, reveló un Tchekhov poderoso y vital, mucho antes de ser nombrado en el Centro Dramático de Caen. Stanislas Nordey y sus actores estallan el poema de Hervé Guibert, *Vole mon dragon* (Vuela mi dragón), en el precioso marco de la Chartreuse, en Villeneuve-lez-Avignon, mucho antes de la designación en el Teatro Gérard Philipe, para la llamada "aventura del TGP".² Stéphane Braunschweig inventó una forma para la escena, escenográfico-dramatúrgica, con su magnífica trilogía de los *Hombres de nieve* (*Les Hommes de neige*), principio formal que él va a duplicar *ad libitum*, sin el espíritu inicial, en todos los lugares donde ha trabajado después.

El Estado debe entonces, con toda urgencia, repensar la noción misma de *nombramiento*: además de la identidad de los lugares bajo su responsabilidad. *El escándalo del TGP*³ podría ser justamente citado de nuevo para intentar comprender la manera como el Estado podría renovar, reformar y revisar, de manera radical, sus misiones y sus acciones en lo referente a

2 Teatro Gérard Phillipe. Esta abreviatura fue utilizada frecuentemente para referirse a este proyecto radicalmente nuevo y polémico en su época.

3 El director de este teatro generó voluntariamente un déficit en el presupuesto para poder cumplir con todas las tareas asignadas a su puesto. Mientras esperaba un gesto político de la ministra de la Cultura, él fue obligado a renunciar a su proyecto y a reembolsar el déficit.

los territorios. Porque la *escritura de un lugar*, su concepción, su cuidado, su mantenimiento, hasta su desaparición, hacen parte integral de la ruta de los artistas. Estos espacios de creación, los centros dramáticos y coreográficos, deberían revincularse con sus principios y actividades fundacionales: laboratorios, semilleros, lugares de vida y de irradiación.

La aventura del TGP, con su medio centenar de compañías apoyadas, amplificadas y reforzadas gracias a la frágil “arca dionisiaca”),⁴ ha demostrado la posibilidad del regreso a este *primer nombramiento*: es vital que el artista pueda nombrar(se), y los lugares públicos de la cultura son obviamente dispositivos preciosos para erigir las nuevas formas y las voces del mañana. Siempre y cuando reciban apoyo y legitimación. Stanislas Nordey y su tribu de optimistas creían que podían obtener este apoyo institucional. Que el Ministerio aceptaría una nueva alianza, devolviendo a los artistas este poder de nombramiento fundador. Él pensó, ellos pensaron, con Valérie Lang, porque eran dos, y más que dos en este proyecto, que el Ministerio aceptaría, con modestia, devolver el poder, el nombramiento, a los artistas. Esto, sin tomar en serio la inquietante conclusión, a la cual llegó hace 20 años Antoine Vitez en su discurso inaugural en frente del ministro Jack Lang, el padre de Valérie, que lo acababa de nombrar director del Théâtre de Chaillot. A su llegada, hizo esta brutal constatación: los artistas deben ahora aprender a trabajar para una administración y hacer el duelo por la pérdida de una entidad al servicio de la escena y de los artistas que en ella habitan. Una mirada visionaria, tristemente visionaria... se dio al inicio de los años ochenta, en boca de uno de nuestros últimos maestros de teatro. Podemos evaluar hasta qué punto sus palabras fueron premonitorias, al anticipar una lógica que se va a desarrollar plenamente sobre nuestros escenarios a lo largo de las siguientes décadas.

¿Qué pensar hoy sobre el escándalo del TGP y su desenlace doloroso? ¿Qué pensar después de este proyecto generoso, pero imposible (“utópico” es la palabra para nombrarlo hoy), que no sobrevivió al nuevo siglo? ¿Cómo analizar esta implosión institucional: un déficit previsible que se ha transformado en imprevisible y termina en una sanción humillante (liberal, “pregriega” —si bien es un problema de tipo griego, en el sentido de Godard—),⁵ infligida a los artistas de teatro y a sus espectadores, que fueron cada vez más numerosos y sin duda cada vez más diversos?

Del “caso del TGP” podemos recordar que los artistas deben renovar un verdadero diálogo con el Ministerio de la Cultura y el conjunto de las

4 Este teatro está ubicado en las afueras de París, en Saint-Denis, un barrio popular y con dificultades sociales.

5 Cada año, Godard era invitado por el director del Festival de Cannes y siempre dio pretextos para no asistir. En 2010, durante la terrible crisis económica en Grecia, Godard escribió una carta al director de Cannes diciendo: “no puedo asistir por un motivo de tipo griego...”

instituciones que los acompañan —lo que no es definitivamente el caso, desde el inicio del siglo XXI—. ¿Cómo explicar este daño, esta suspensión generalizada de todo deseo compartido? La liberalización pasó por acá, incluso en la izquierda, comenzando con los líderes sindicales que protestan contra el capitalismo en cada cóctel y al mismo tiempo reivindican el inmovilismo político. Cualquier director de teatro, supuestamente al servicio de los proyectos artísticos, se ha convertido en un productor y promotor de nuevos talentos. El poder liberal ha roído, ganado y alterado los espíritus de manera progresiva, incluso los más lúcidos están dispuestos a todo: el acuario se vacía, los peces se comen unos a otros, es la regla del mercado; listos a jugar el peligroso juego de la transacción sospechosa, y cada vez más amenazante, para el arte y quienes la defienden.

Hace tiempo, Claude Régy diagnosticó esta deriva con una agudeza sin concesiones, él que justamente nunca ha aceptado ningún nombramiento:

[...] la subvención de los establecimientos de la descentralización teatral ha producido un mundo de funcionarios que dirigen sus casas como si se tratara de viceministerios. Y para el Estado, la plata invertida debe tener una utilidad —lo que es tanto una idea capitalista como socialista—. Estamos a punto de hacer sondeos, estudios de mercado, para determinar los gustos del público. Aquí hay una contradicción fundamental. Se debería, al contrario, hacer la exploración de lo inesperado. Se vuelve evidente que las grandes reformas tienen el efecto contrario de lo que intentan impulsar y lo que se veía tan loable. En este sentido, la historia de la descentralización dramática y la del comunismo se parecen.

La dirección de un espacio y, por tanto, el nombramiento correspondiente están hoy estrictamente condicionados a una capacidad de gestión y de equilibrio financiero, y ya no al poder de invención, el cuestionamiento y la creación. El déficit del TGP produjo en su momento un traumatismo real, auténtico, el único, tabú cultural de la época. Los artistas son *designados* para poner a funcionar los negocios culturales, como buenos padres administrando su familia, pero sin poder real, sin los medios para afrontar las verdaderas cuestiones artísticas y políticas.

En primer lugar, ¿cómo *tocar a los intocables*, en todas sus formas? Todos esos hombres y mujeres que nunca van a un espacio cultural, y sobre todo uno *público*. En segundo lugar, ¿cómo estar a la altura de las demandas de la época, de las cuales lo menos que se puede decir es que son numerosas, nuevas, insuperables, y poco tratadas por nuestros directores gestores? En tercer lugar, ¿cómo desarrollar un verdadero proyecto de investigación y transmisión? ¿Cómo compartir una memoria común del arte teatral, totalmente en harapos y, para decirlo sin rodeos, despreciada por la generación, aquella del 68, que está a punto de dejar los teatros?

Para responder a profundidad a estas preguntas, comencemos por establecer el estado de la situación actual y sus puntos fuertes. ¿Dónde están los artistas? ¿Qué hacen? ¿Cuáles son sus deseos? Esta nueva política, verdaderamente centrípeta, consiste en radicalizar la descentralización. La etapa que viene será la de la inmersión y la proximidad. Tras de habernos descentralizado hacia los centros de las ciudades de provincia; se trata ahora de acercarnos a la realidad de todos aquellos que no están en los centros. *Descentralizar la descentralización*. Hemos ido de París a Aviñón, pero al Palacio de los Papas; tendríamos que ir también a Monclar o a Montfavet, barrios populares de las zonas suburbanas aviñonenses. Entonces, se trata de invertir la lógica actual, que consiste en encasillar a los artistas (animándolos con frecuencia a dejar su lugar de origen por la pretendida centralidad parisina, en realidad muy árida para el trabajo de los creadores), lejos de su situación concreta, por todo el territorio francés. El reto de una política eficiente es renunciar a la tiranía de la difusión a toda costa (que no alcanza en realidad más que a las clases medias altas), y fortalecer el nacimiento de *casas de artistas*, habitadas por un proyecto artístico y cultural fuertemente comprometido con el territorio local. Nuestras ciudades y pueblos carecen cruelmente de estos espacios abiertos, acogedores y estimulantes, que permitan a todos los habitantes el encuentro con la cultura, con toda la cultura, en todas sus formas.

Como complemento de los “escenarios nacionales”, que ya realizan un formidable trabajo de difusión y propagación de las obras, cada ciudad, a su medida, debe poder promover las casas de artistas, que reunirán, bajo el mismo techo, todo tipo de prácticas, aficionadas y profesionales, como dicen las categorías en vigor, tan usadas y cada vez menos operantes. Para lograrlo, la condición más necesaria es la de reivindicar los espacios a escala humana, y que en verdad sean habitados por un equipo artístico (en donde se mezclen todas las disciplinas), única condición para que sea realmente un lugar *abierto a todos*. Es con este tipo de herramientas, artesanales y flexibles, que podremos afrontar el desafío de la “democratización cultural”, que ha hecho tanto aunque le queda mucho por hacer.

Este proyecto de casas regionales de artistas representa la escritura concreta del primer capítulo de una política cultural basada en un nuevo pacto territorial. El desafío es la invención de nuevas maneras de compartir, a partir de estos pocos principios, fundamentales de la política cultural francesa: repartir la producción y la búsqueda de recursos, ayudar a la movilidad, financiar los desiertos culturales y otros “lotes vacíos” del territorio. La meta de este nuevo diseño territorial es devolver el pincel a los artistas, duplicando la política de adquisición y de difusión de una defensa real de los creadores, y de sus condiciones de producción.

Es la composición de un dispositivo actual que se debe movilizar para convertirse en copartícipe de las nuevas estructuras nacientes.

Una casa de artista es un lugar deseado por un artista, un lugar que ha querido, pensado, soñado. Un espacio que le cae como anillo al dedo. Que no se puede modelar. Un lugar único, en conexión específica con cada contexto. Estas casas deben ser pensadas como las prolongaciones de numerosos dispositivos existentes: fondos regionales de arte contemporáneo, centros de arte o escenarios nacionales —su herramienta, su vivero—. Los artistas deben inventar nuevas relaciones con las estructuras de la institución, evitando las trampas del feudalismo y del paternalismo, para inventar nuevos contratos, fundados sobre la repartición y la cooperación. Las casas de artistas no son talleres ni escuelas, tampoco laboratorios, sino la matriz de todas estas prácticas. Es urgente reafirmar, en concreto, el papel activo, operante de los artistas en la sociedad, a fin de salir de las condiciones humillantes que les hacen pasar del rol de barón al de bufón, sin olvidar al obrero anónimo de la política cultural.

Título: *Raíces*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



RESEÑAS

TOMMY. “MÍRAME, SIÉNTEME, CÚRAME”. RESEÑA

Russel, Ken. (1975). *Tommy* [Película]. RSO Records.

Sandra P. Medina

statamedina@gmail.com

Cuando la música y el cine se fusionan, se pueden generar joyas memorables. Es el caso de la ópera de rock *Tommy*, el cuarto disco de la banda británica The Who, lanzado el 23 de mayo de 1969. Gracias a esta obra de arte, el cuarteto integrado por Roger Daltrey (voz), Keith Moon (batería), Pete Townshend (guitarra) y John Entwistle (bajo) empezó a tener reconocimiento mundial.

Fue tal su éxito que, en 1975, Ken Russel decidió convertir la ópera en película. *Tommy* (interpretado por Daltrey) narra la historia de un niño traumatizado por el asesinato de su padre, el capitán Walker (Robert Powell), quien supuestamente había muerto durante la guerra, y por los abusos del corrompido Uncle Ernie (Keith Moon) y el sádico Cousin Kevin (Paul Nicholas).

El pequeño queda ciego, sordo y mudo tras sufrir tantos atropellos, y para sobrellevarlos, recurre a la máquina de *pinball*, juego en el que se convierte en un experto que lo conduce al estrellato, empujado por la

ambición de su padrastro, Frank Hobbs (Oliver Reed), y su alcohólica madre, Nora Walker (Ann-Margret).

En *Tommy* se reflejan varios temas, como el absurdo de las masas que se obnubilan ante el fanatismo; el deseo de no ver, escuchar o transmitir algo, por culpa de los traumas, el dolor, la pérdida, el miedo, los complejos y los abusos, y el escapismo a través de una afición, como salvación y redención.

La película, además, cuenta con un reparto de lujo: Tina Turner (la Reina del Ácido), Elton John (Pinball Wizard), Eric Clapton (el predicador), Jack Nicholson, Oliver Reed y Ann Marget, quien fue nominada al Oscar por su extraordinaria interpretación.

La magia escenográfica y musical de la película atrapa al espectador, en un mundo donde la opresión, el autoritarismo y el maltrato se contrastan con la rebeldía, la esencia purificadora de la música, y se siente en la piel de una manera sublime cuando Daltrey entona, con su poderosa voz, *See Me, Feel Me / Listenig to You*, cuya letra relata exactamente lo que me ha despertado el talento de Pete Townhend y The Who, en este periodo de sanación:

Listening to you, I get the music
Gazing at you, I get the heat
Following you, I climb the mountain
I get excitement at your feet

Right behind you, I see the millions
On you, I see the glory
From you, I get opinion
From you, I get the story (The Who, s. f.).

La película rescata la relevancia de la banda sonora en una historia cinematográfica, y le dio el merecido estatus a The Who como una de las mejores bandas en la historia del *rock* (para mí, la mejor). Además, sus cuatro integrantes siempre mantuvieron un buen equilibrio creativo, e inmortalizó tanto a Entwistle como a Moon, y todavía contamos con la fortuna de poder disfrutar de la energía de Daltrey y Townshend, para seguir haciéndonos vibrar con la fuerza y la potencia de The Who. Esta jamás dejará de estar vigente en la vida de quienes hemos encontrado, en su música, la salvación.

The Who ha hecho parte de mi vida desde que era una niña; tanto así, que el *cocker spaniel* con el que crecí se llamaba Tommy, en honor a la BRILLANTE ópera *rock*.

Mis discos de The Who los mantuve guardados durante muchos años (época en la que mi identidad se vio flaqueada) y como Tommy, no veía ni escuchaba a mi consciencia, y las palabras que salían de mi boca eran fútiles. Después de ello, me confronté a misma, exploré mi subconsciente y descubrí mis traumas de infancia, que por fortuna no fueron tan graves como los de Pete Townshend, quien tuvo que lidiar con la locura de su abuela, lo que se ve reflejado en *Tommy* a través de Uncle Ernie, con la canción *Fiddle About*, escrita por John Entwistle. Townshend confesó en el documental *The Who: The Making of Tommy* (Smith, 2013) que él le pidió el favor a Entwistle que se encargara de esa parte, ya que él no se sentía con la capacidad emocional para hacerlo.

He visto la película *Tommy* tres veces. En la primera tenía 19 años, una de las mejores épocas de mi vida, porque mi autoestima se encontraba en un muy buen nivel, y dibujaba a diario, a pesar de que estudiar Comunicación Social. Por esa razón, al ver la película, más allá de percibir el contenido traumático y doloroso de la trama, sentí el éxtasis de la música y la grandeza de sus letras; es decir, en ese momento no me identifiqué en lo más mínimo con Tommy, porque todavía no me había contaminado ni había explorado mis traumas de infancia.

La segunda vez que la vi, mi autoestima ya estaba algo atrofiada, y un sentimiento de culpa por haber sido mala con ciertas personas me empujó a cometer el garrafal error de irme a vivir con un personaje, que fue el periodo en que nacieron mis ataques de pánico. De ahí se desarrolló una decadencia que, por fortuna, se vio interrumpida, porque evidentemente el personaje y yo no teníamos nada que ver el uno con el otro. Sin embargo, yo ya estaba contaminada, y necesitaba limpiarme, momento en que decidí explorar mi subconsciente y salieron a flote mis traumas, y de paso una crisis nerviosa. En aquel momento, la película me ayudó a hacer catarsis y cuestionarme las falencias de mi vida.

Hace un mes la vi por tercera vez, desde una óptica más madura, consciente, y con mi autoestima de nuevo en buen nivel. En este momento me di cuenta de la grandeza que tienen el cine y la música cuando son de calidad, porque así uno los experimente en diversas etapas de su vida, siempre serán un maravilloso canal para desfogar nuestras emociones y sensaciones. Así se perciban de manera distinta, siguen dejando evidencia que la genialidad de The Who y Townshend es atemporal.

Referencias

Smith, M. R. (Dir.). (2013). *The Who: The making of Tommy*. [Documental]. Eagle Rock Productions.

The Who. (s. f.). *Letra de See Me, Feel Me / Listening To You* © Spirit Catalog Holdings, S.a.r.l., Fabulous Music Ltd. <https://acortar.link/oRdxPV>

Título: *Cuerpos en contactos*
Autor: Fotografía Duván Chavarría
Año: 2021



HISTORIA DE LA MÚSICA EN COLOMBIA, A TRAVÉS DE LUIS A. CALVO. RESEÑA

Ospina Romero, Sergio (2017). *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo xx*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). 403p. ISBN 10: 9588852307
ISBN 13: 9789588852300

Yenny Saldarriaga Morales*

yenny.saldarriagam@udea.edu.co

Para su trabajo de grado de la Maestría en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, el antropólogo y músico Sergio Romero Ospina decidió documentar el desarrollo social y cultural de Colombia a comienzos del siglo xx, a partir del caso específico del músico y compositor Luis A. Calvo. El libro, publicado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia en 2017, es una versión revisada de ese ejercicio académico.

No es gratuito que a lo largo del libro el autor construya una historia cronológica con rasgos característicos de la sociedad colombiana, pues, gracias a la formación de Ospina Romero, sus apuntes interdisciplinarios permiten al lector tener un panorama amplio de lo sucedido en el país en aquella época, desde el contexto social y político, pero también musical y cultural.

* Músico con énfasis en canto lírico, estudiante de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe Universidad de Antioquia.

El libro consta de 5 capítulos. En el marco de la guerra de los Mil Días, el capítulo 1, “Empieza una vida, termina un siglo”, presenta los primeros años de Luis A. Calvo y los esfuerzos de su madre soltera en un territorio patriarcal como el de Gámbita, Santander, que la obligó a llevar a sus hijos a Tunja, buscando un futuro promisorio. A la par de la contextualización social y las costumbres de la época, el autor hace referencia a los primeros pasos musicales del compositor y su contacto con el violín y el piano.

En el siguiente capítulo, “La temporada en Bogotá”, se muestra detalladamente la Bogotá de la época y el contexto musical en el que Calvo desarrolló su carrera. Su estadía en Bogotá y su paso por el Conservatorio de música, dirigido por Guillermo Uribe Holguín, le abren paso a su nuevo estatus social.

El capítulo 3, “El destierro en el leprocomio”, narra que una vez diagnosticada su enfermedad, Calvo fue trasladado a Agua de Dios, el lugar destinado por el Gobierno para recluir a los leprosos, y donde el compositor, paradójicamente, tuvo sus años más productivos. La interacción social del personaje es abordada por el autor para mostrarnos las redes de grabación y difusión de la época. De igual manera, se refleja, en el libro, el manejo que les dio el Estado a los enfermos de lepra como un problema de salud pública.

En el siguiente capítulo, “Los últimos años”, Ospina Romero describe la última etapa de vida de Calvo en Agua de Dios, haciendo referencia a sus relaciones personales, familiares, sociales y sus constantes quebrantos de salud. Pese a estar recluido en este lugar, Calvo fue uno de los primeros compositores en hacer valer sus derechos de autor, y gracias a su reconocimiento social, salió continuamente de su encierro, realizó visitas a médicos sin perder nunca la esperanza de sanarse y cumplió compromisos sociales.

Por último, en el capítulo 5, “La música de Luis A. Calvo”, el autor se centra en las obras del compositor y en el análisis de aspectos puramente musicales. También analiza asuntos generales de sus obras, como el ritmo, la melodía, la armonía, el timbre y la forma.

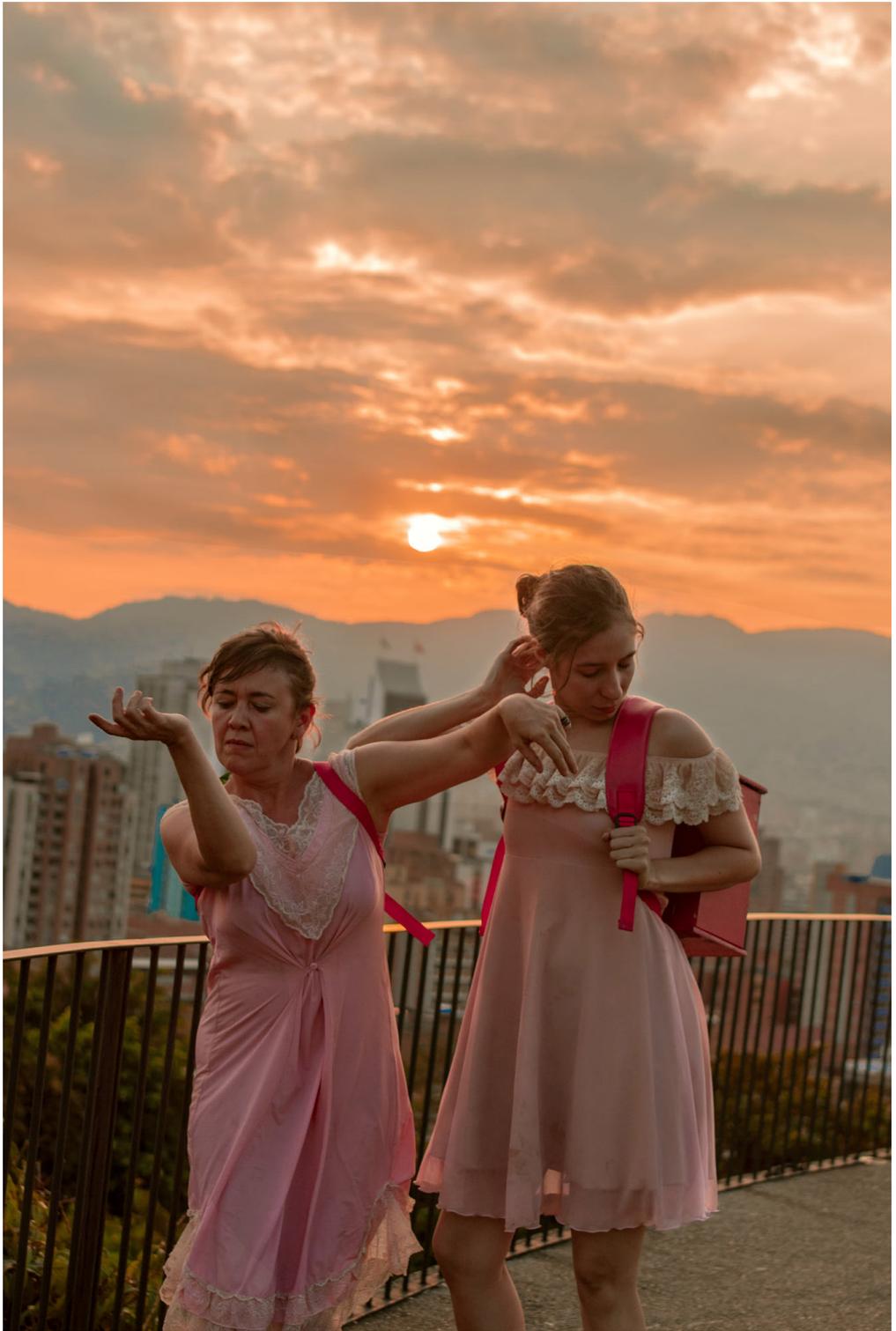
Como capítulo anexo al libro, se encuentra un catálogo de 258 obras de Luis A. Calvo, con datos como discografía, género y observaciones; igualmente, sus páginas autobiográficas.

La descripción biográfica de Ospina Romero sobre Luis A. Calvo rompe con los lineamientos seguidos por otros autores al abordar una biografía de un compositor. El autor no se centra en la vida del protagonista de esta historia como una figura heroica y aislada de su entorno, sino que ese tratamiento microhistórico está enmarcado en un contexto, que presenta

a la figura de un importante compositor como medio para contar la historia de la música en Colombia, como un actor social, testigo y agente activo de la modernización cultural y política del país.

Este libro marca una ruta de referencia para quienes se desenvuelven en la investigación musicológica y se convierte en punto de partida para construir una memoria social y cultural, a partir de la música y sus redes.

Título: *Cuerpos en tránsito*
Autor: Fotografía Juliana Gómez
Año: 2019



MI OBRA MAESTRA. RESEÑA

Duprat, Gastón (Director). (2018). *Mi obra maestra* [Película]. Televisión Abierta, Arco Libre, Mediapro.

Piedad Cecilia Pineda

pc_pineda@yahoo.com

Protagonistas: Guillermo Francella, Luis Brandoni, Raúl Arévalo.

Esta película argentina retrata, a través de dos entrañables amigos, uno pintor y el otro galerista, los altibajos del mundo del arte. El pintor, Renzo Nervi, quien tuvo sus años de gloria, fue desplazado por artistas más contemporáneos y su obra entró en decadencia.

Renzo está hastiado y da cuenta, de varias maneras, de su rebeldía e inconformismo con la poca acogida de su obra. Por ejemplo, cuando después de una exposición individual, organizada por su amigo Arturo Silva, una vez informado de que no ha vendido ningún cuadro, se presenta en la galería, hace dos disparos a una de las obras y manifiesta que ahora es arte contemporáneo. Lo mismo ocurre cuando le encargan una pintura para exhibir en una empresa, lo que acepta, dada su precaria situación económica, pero hace entrega de una obra que resulta desagradable para todos.

Acosado por las deudas, Renzo es desalojado de la casa donde vive, tiene un accidente en el que pierde la memoria y es internado en una clínica.

Arturo corre con los gastos médicos, se encarga de la terapia de Renzo y le ayuda a traer sus recuerdos. En las escenas siguientes, el artista desaparece.

Los dos hombres urden un engaño que incluye un homenaje póstumo con una exposición de las obras de Renzo y un video de despedida, con lo cual logran que las pinturas eleven su valor. La alianza que hace Arturo con una famosa corredora de arte impulsa la obra internacionalmente.

Al final, la felicidad del artista se nos revela cuando puede, sin las presiones del día a día y alejado de la ciudad, ejercer su oficio con libertad. El plan, sin embargo, es descubierto por un tercero que debe ser acallado.

La película tiene un cierre feliz, pues su pretensión no es distinta a la de divertir, haciendo explícitas las farsas que se mueven, como en cualquiera otro, en el ámbito en el de la pintura.

Con humor y con las actuaciones de dos reconocidos actores argentinos, Guillermo Francella (*El secreto de sus ojos*, *El clan*, *Corazón de león*) y Luis Brandoni (quien ha actuado en más de 50 películas), se hacen visibles las imposturas del mundo artístico. ¿Cómo se dispara la fama de un artista? ¿Qué tanto tiene que ver el crítico? ¿Cómo se manipula la oferta y la demanda de una obra? ¿Cuál es el papel que desempeñan las galerías y qué hacen para promocionar un artista?

Estos veteranos actores permiten que la risa, la ironía y el humor negro estén siempre presentes y que, sin dejar de lado la comedia, se expresen ciertas verdades.

Dos hechos para destacar. Las obras de arte que aparecen en la película son de la autoría del pintor argentino Carlos Gorriarena, fallecido en el 2007 a los 81 años. El guionista, Andrés Duprat, hermano del director de la cinta, trabajó como curador de arte del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina y actualmente es su director.

Del director: Gastón Duprat nació en 1969 en Buenos Aires. Ha dirigido varias películas con Mariano Cohn, entre ellas, *El ciudadano ilustre*, *El artista*, *el hombre de al lado* y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*.

PAUTAS PARA AUTORES/AS

Para enviar contribuciones a *Artes La Revista*, el autor/a debe efectuar previamente el registro en el [sitio web de la revista](#). Por esta misma plataforma se debe enviar el archivo.

Es importante que antes de realizar el proceso de envío del documento, el autor/a verifique el cumplimiento de los criterios descritos en esta guía, para que sea evaluado por el Comité Editorial, en primera instancia, y continúe con el proceso editorial.

Artes La Revista no considerará más de un texto de un/a mismo/a autor/a de manera simultánea, bien sea como autor/a único/a o en coautoría. Igualmente, el manuscrito que se encuentre en proceso editorial no debe ser presentado a ninguna otra publicación.

Proceso editorial

Todos los manuscritos serán sometidos en un primer momento a evaluación del Comité Editorial, el cual se encargará, entre otras cosas, de verificar que el texto cumpla con los parámetros formales aquí establecidos. Tanto el editor o la editora como el Comité se reservan el derecho a rechazar un manuscrito.

Después de este primer paso, el texto será sometido a un proceso de doble arbitraje anónimo, y en caso de ser aceptado, pasará a la corrección de estilo. En todos los momentos del proceso es posible que al autor/a se le solicite la revisión o adecuación del artículo.

Para el envío el texto debe estar en formato Word 2003-2011 o .docx, fuente Times New Roman de 12 puntos e interlineado 1,5. Adicionalmente, el autor/a debe adjuntar, en un documento aparte, un archivo con una biografía breve, donde se incluyan las líneas de investigación, la formación académica y la filiación institucional. Este texto debe ser de 100 a 130 palabras, que se incluye únicamente en el sistema ojs de la revista.

Revisión y adecuación

Como consecuencia de la revisión que hacen los jurados y el corrector de estilo, es posible que el autor/a (único/a o designado/a como principal) deba hacer correcciones. Este contacto se realiza exclusivamente vía email y el autor/a cuenta con quince días calendario para devolver el documento corregido al editor. En caso de no tener respuesta, se asumirá que el autor/a acepta las correcciones de estilo; por el contrario, si no hay respuesta en la aplicación de las correcciones hechas por los jurados, el documento será rechazado. Recuerde que en este caso solo se aceptan correcciones menores en la redacción y las ideas; de haber grandes cambios, el manuscrito deberá ser sometido nuevamente a todo el proceso editorial.

Idiomas

Además de publicar artículos en español, *Artes La Revista* considera la publicación de textos en inglés.

Estructura de los manuscritos

En términos generales, los manuscritos presentados para ser publicados deben contar con la siguiente estructura. Quedan eximidos de este requisito los casos de reseñas, entrevistas, traducciones, obras artísticas (obras gráficas, partituras, música en audios, obras multimediales), y para el caso de las obras en vivo, sus registros en formato audiovisual.

1. Título: tanto en español como en inglés
2. Resumen: una sinopsis del artículo de entre 200 y 250 palabras, en el que se señalen los objetivos, el marco teórico y las conclusiones. Debe presentarse en español y en inglés.

3. Palabras clave: una lista de 7 a 10 descriptores en español e inglés.
4. Texto principal: este se debe dividir por lo menos en tres secciones: introducción, discusión y conclusiones. Adicionalmente, se recomienda que en caso de ser textos extensos, se opte por agregar subtítulos intermedios.
5. Referencias: en formato APA, 7.^a edición.

Normas de citación para los manuscritos

Todos los manuscritos deben cumplir con los criterios de citación de la 7.^a edición del *Manual de publicación de la Asociación Americana de Psicológica* (APA).

- Uso de *ibid.* y *op. cit.*: según las normas APA, las referencias no utilizan estas expresiones, por considerarla inadecuada para volver sobre una referencia ya mencionada en el documento.
- Cita textual de 40 palabras o menos: se incorpora dentro del comillas en el cuerpo del párrafo. Al cerrar las comillas, se pone entre paréntesis el apellido del autor/a, el año de la publicación y la página de la cita (Apellido, año, p. x).
- Cita de más de 40 palabras: va en un párrafo independiente, sin comillas, con sangría izquierda de 1,27 cm y justificada a la derecha, aplicada a todo el bloque de texto y en tamaño 10. APA fija un máximo de 400 palabras para una cita textual de estas características. Al finalizar la cita, se pone entre paréntesis el apellido del autor/a, el año de la publicación y la página de la cita (Apellido, año, p. x). Si esta ocupa un rango de varias páginas, la forma adecuada es (autor, año, pp. x1-x2), siendo la primera la página de inicio y la segunda la página en la que termina la cita.
- En citas textuales de material en línea sin paginación, la p. es reemplazada por el número de párrafo (Apellido, año, parr. x).
- Para citas de textos de tres o más autores, la referencia se abrevia: (apellido *et al.*, año, p. x).
- Parafraseo: se denomina parafraseo la acción de tomar las ideas de un autor sin utilizar sus palabras textuales; en este caso, debe ir entre paréntesis el apellido del autor/a y el año, y se aconseja, sin ser un requisito, agregar la página. En caso de citas extensas de más de media página, revisar si puede usar paráfrasis y partes de citas.

- Cuando se citan varios trabajos de un mismo autor, publicados el mismo año, se asigna una letra a cada publicación: 2022a, 2022b, 2022c, rigiendo su secuencia el orden alfabético del título.
- Cita de segunda mano: se trata de los casos en los que se toma una cita hecha por otro autor. En este caso, dentro del paréntesis, debe ir la información del autor/a o citado/a y del autor/a del libro trabajado: (Apellido, año, citado por Apellido, año, p. x). Este uso solo se recomienda en caso de no poder acceder a la fuente original. Asimismo, en las referencias, solo se ingresan los datos del autor/a del texto trabajado. Evitar citar referencias que aparecen en otro texto como si se hubiera leído el texto citado. Se cita el texto en el que se aloja la cita textual.
- Recuerde que en todos los casos en los que se mencione un autor/a, se debe agregar entre paréntesis el año del texto al que se hace referencia. La mención específica del título no omita al autor/a de esto.
- La lista de referencias debe llevar el título "Referencias". Todas se integran allí y solo en casos excepcionales y justificados (investigaciones), se pueden crear apartados en dicha sección.

A continuación se presentan los casos generales de referenciación según los tipos de texto. Las referencias se organizan en sangría francesa y tamaño 10:

- Libros de un/a solo/a autor/a

Primer apellido, Inicial del nombre. (Año). *Título completo y subtítulo completo*. Editorial.

- Libros de dos o más autores

Apellido autor/a 1, Inicial 1., Apellido autor/a 2, Inicial 2., Apellido autor/a 3, Inicial 3. (Año). *Título completo y subtítulo completo*. Editorial.

- Capítulos de libros de un/a solo/a autor/a

Apellido autor/a, Inicial del nombre. (Año). Título del capítulo y subtítulo. En *Título completo y subtítulo completo* (pp. página inicial-página final). Editorial.

- Capítulos de libros de varios autores con editor/a o compilador/a

Apellido autor/a, Inicial del nombre. (Año). Título del capítulo: subtítulo. En Inicial editor/a 1, Apellido editor/a 1, Inicial editor/a 2, Apellido editor/a 2 (Eds.), *Título completo y subtítulo completo* (pp. página inicial-página final). Editorial.

- Autor corporativo

Nombre de la entidad. (año). *Título de la publicación*. Localidad sede de la entidad.

- Libro electrónico con url

Apellido autor/a, Inicial del nombre. (año). *Título del libro electrónico y subtítulo*. Editorial. <https://www.xxxxxxx>

- Libro electrónico con DOI

Apellido autor/a, Inicial del nombre. (año). *Título del libro electrónico y subtítulo*. Editorial. <https://doi.org/xxxxx>

- Artículos de revistas académica impresa

Apellido autor/a 1, Inicial 1., Apellido autor/a 2, Inicial 2. y Apellido autor/a 3, Inicial 3. (Año). Título completo del artículo: subtítulo completo del artículo. *Nombre de la revista o publicación, número de volumen*(número de la revista), página inicial-página final.

- Artículos de revistas académica digital

Apellido autor/a 1, Inicial 1., Apellido autor/a 2, Inicial 2. y Apellido autor/a 3, Inicial 3. (Año). Título completo del artículo: subtítulo completo del artículo. *Nombre de la revista o publicación, número del volumen*(número de la revista), página inicial-página final. DOI # o URL.

- Tesis y trabajos inéditos

Apellido autor/a, Inicial. (Año). *Título*. (Trabajo de grado, Investigación de maestría o Tesis de doctorado). Nombre de la Institución. URL (si está en internet).

- Páginas de internet

Apellido autor/a 1, Inicial 1., Apellido autor/a 2, Inicial 2. y Apellido autor/a 3, Inicial 3. (Año). *Título completo y subtítulo completo*. Nombre de la página web o portal. <http://www...>

- Para otros casos como imágenes, fotografías, tablas y figuras, se recomienda revisar las especificidades de la norma [APA](#). Asimismo, la norma tiene definidas las maneras de citar blogs, trinos, post de Facebook y videos.

Envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados(as) a comprobar que su envío cumpla todos los requisitos que se enuncian a continuación. Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los “Comentarios al editor o la editora”).

- El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- El texto tiene un interlineado sencillo, un tamaño fuente de 12 puntos, se utiliza cursiva en lugar de subrayado (excepto en las direcciones URL), y todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final.
- El texto reúne las condiciones estilísticas y bibliográficas incluidas en Pautas para el autor/a, en “Acerca de la revista”, que se halla en la plataforma OJS.
- En el caso de enviar el texto a la sección de evaluación por pares, se siguen las instrucciones incluidas en “Asegurar una evaluación anónima”.

Secciones de la revista

A continuación se enuncian las principales secciones de *Artes La Revista*.

Editorial

En esta sección, los contenidos están a cargo del director-directora o coordinador-coordinadora editorial de la revista o de alguien designado/a por él/ella, donde se fijan posiciones relacionadas con aspectos políticos, teóricos generales, conceptuales y críticos desde los cuales la revista toma posición respecto a los estados de la discusión que cada edición asume.

Artículos de investigación

En esta sección se publicarán artículos que se presenten como resultado de investigaciones académicas en proceso o como informe final de investigación.

- En ambos casos, la perspectiva de la reflexión es analítica, interpretativa o crítica por parte de quien o quienes fungen en la autoría del artículo.
- En todos los casos, esta sección será rigurosa en la identificación de fuentes originales, que respondan a la exigencia de formatos bibliográficos.

- Los artículos que sean enviados como resultado de investigaciones en ciencias sociales y humanidades deberán tener una estructura que evidencie el uso metodológico de sus contenidos. Un ejemplo mínimo de esto es la definición de: sección de introducción, métodos o desarrollo, resultados o conclusiones de la investigación.
- El documento debe contar con un rango de palabras de entre 7000 a 10 000, incluida la lista de referencias y las notas a pie de página.

Artículos de reflexión

Documentos y ensayos que presentan tesis o posiciones conceptuales sobre obras, autores/as, corrientes, eventos o temas específicos desde una perspectiva interpretativa, a partir de la discusión y el comentario crítico y conceptual de ideas, teorías o creaciones artísticas.

La extensión del documento debe oscilar entre las 6000 y 9000 palabras, incluidas la bibliografía y notas al pie de página.

Traducciones

Esta sección recoge trabajos publicados originalmente en inglés, portugués, francés, alemán, italiano y lenguas americanas. Las traducciones deben estar acompañadas de su copia en el idioma original y de la autorización del titular de los “derechos de autor” que permita su publicación en *Artes La Revista*. También será posible seleccionar un texto que no haya sido de dominio público o, en su defecto, publicado en revista indexada para ser traducido del español a: portugués, inglés, francés, alemán, italiano o lenguas americanas.

La traducción será evaluada por el Comité Editorial; sin embargo, el Comité podrá decidir si dicho texto puede ser evaluado por un/a experto/a traductor/a. Para todos los casos, las traducciones no deben exceder 12 cuartillas.

Reseñas

En esta sección se aceptan reseñas de libros relacionadas con los saberes y las disciplinas de las artes o, en su defecto, de tratamientos especiales que del arte emergen en otras disciplinas. También se aceptarán reseñas de estados del arte difundidos originalmente en publicaciones indexadas.

Se considerarán para publicación reseñas de artículos que por su importancia o actualidad académica hayan sido difundidos en revistas indexadas o como capítulo de libro.

En *Artes La Revista* se entiende por “reseña” todo comentario sobre un evento de relevancia artística a nivel nacional o internacional en todos los campos de las artes, siempre y cuando incluya una reflexión crítica sobre el acontecimiento descrito.

Toda reseña debe llevar un título, que no necesariamente debe ser el título del texto reseñado. Al final del título se agrega la expresión “Reseña”.

Es obligatorio, para todos los casos, la indicación de la referencia bibliográfica del trabajo reseñado.

Cuando la reseña sea de libros, debe contener información sobre el número ISBN; si se trata de una producción audiovisual, esta deberá contener información sobre copyright y su evaluación será realizada por el Comité Editorial o por el coordinador/la coordinadora editorial de la revista.

Las reseñas oscilan entre las 2000 y las 3000 palabras, incluidas la bibliografía y notas al pie de página.

Si se utilizan citas textuales, en las reseñas se deben dar las referencias completas en normas APA 7.^a ed.

La revista privilegiará las reseñas críticas sobre las reseñas simplemente descriptivas.

Entrevista

En esta sección se aceptan entrevistas realizadas a artistas locales, nacionales o internacionales, así como a personas reconocidas por su trayectoria intelectual en el medio.

Recuerde que el manuscrito debe ir en formato de entrevista, así como en la norma APA. El límite de extensión es de 5000 palabras.

Obra

Debido a la inclusión de nuevas tecnologías digitales dentro de los medios de publicación académica, el alcance y la difusión de imágenes puede aparecer en ilimitadas fronteras y soportes; es por ello por lo que la sección de obras solicitará a las personas que deseen publicar sus propuestas gráficas, sonoras, audiovisuales y multimediales en *Artes La Revista* ceder a esta publicación los derechos de difusión y publicación. En el caso de su reproducción física, solicitará al autor/a ceder derechos de impresión para su difusión.

En todo proceso de imagen (entiéndase por “imagen” los soportes mencionados anteriormente), el trabajo artístico presentado deberá anexar en la ficha de autor/a: fecha, nombre de obra, soporte, formato (formato digital), tamaño en centímetros y pixeles, lugar del evento (si fuera el caso), URL. Sin embargo, si el autor/a tiene indexada la obra en un gestor bibliográfico (EndNote, Mendeley o Zotero), se recibirá el formato .ris generado por dichos gestores.

Artes La Revista es una publicación de carácter académico, científico y cultural; la difusión de sus contenidos artísticos y teóricos tendrán siempre este carácter.

La selección y la evaluación de los contenidos de esta sección las podrá hacer el Comité Editorial o el coordinador/la coordinadora de la revista.

Índice de autores

Hojas de vida y datos académicos de los autores que presentan artículos para ser publicados en *Artes La Revista*.

Aviso de derechos de autor

Los autores/as que publican en *Artes La Revista* aceptan los siguientes términos:

1. El autor/a retiene el *copyright* del “Artículo”, por el cual se entiende todos los objetos digitales que pueden resultar de la subsiguiente publicación o distribución electrónica.
2. En conformidad con los términos de este acuerdo, el autor/a garantizará a *Artes La Revista* como coordinador de la revista el derecho de la primera publicación del artículo.
3. El autor/a le concederá a *Artes La Revista* un derecho perpetuo y no exclusivo, así como una licencia de la misma clase, de publicar, archivar y hacer accesible el Artículo parcial o totalmente en todos los medios conocidos o por conocerse, derecho y licencia que se conocen como *Creative Commons License Deed*. [Atribución-No Comercial- Compartir igual CC BY-NC-SA](#) o su equivalente que, para efectos de eliminar toda duda, les permite a otros copiar, distribuir y transmitir el Artículo bajo las siguientes condiciones: (a) atribución: se deben reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor/a *Artes La Revista*, pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra; b) no comercial: No se puede utilizar el Artículo para fines comerciales.
4. El autor/a puede realizar otros acuerdos contractuales no comerciales para la distribución no exclusiva de la versión publicada del Artículo (v. gr. ponerlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con la condición de que haga el debido reconocimiento de su publicación original en *Artes La Revista*.
5. A los autores/as se les permite y *Artes La Revista* promueve publicar en línea (*online*) la versión preimpresión del Artículo en repositorios institucionales o en sus páginas web, antes y durante la publicación, por cuanto que puede producir intercambios académicos productivos, así como una mayor citación del Artículo publicado (véase [The Effect of Open Access](#)). Dicha publicación durante el proceso de producción y en la publicación del Artículo se espera que se actualice al momento de salir la versión final, incluyendo una referencia a la URL de *Artes La Revista*.

Sobre todo tipo de figura para publicar

Es importante que los autores/as tengan claro que son ellos y ellas quienes deben gestionar el permiso de uso de las imágenes incluidas en el manuscrito. Para eso, pueden solicitar al coordinador o a la coordinadora de la revista o al editor o la editora el formato de autorización.

Toda figura debe incluir un autor, título (en cursiva), material y tamaño (en caso de que lo requiera), año, y luego, la fuente de donde se toma o quien tenga los derechos de publicación.

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.