

ARTES

LA REVISTA

N.º27, Vol. 20
Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Medellín - Colombia
julio-diciembre de 2021
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

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

Árbitros

Mg. Alejandra Paola Murcia Santafé
Universidad de Caldas

Dr. Sergio Hernán Sierra
Universidad de Caldas

Mg. Julio César Sampedro
Universidad de Antioquia

Mg. Gladys Lucía Ramírez
Universidad de Antioquia

Dra. Ana Filipa Prata
Universidad de los Andes

Dr. Carlos Alberto Galeano Marín
Universidad de Antioquia

Dr. Miguel Arango Marín
Universidad Pontificia Bolivariana

Esp. José Ignacio Vélez
Artista independiente

Dra. Carolina Santamaría Delgado
Universidad de Antioquia

Equipo Editorial

Cubierta, diseño, tratamiento de imagen digital y diagramación:
David Romero Duque. CreaLab. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia

Edición
Sara Fernández Gómez

Corrección de textos
Juan Fernando Saldarriaga Restrepo

Imprenta y pre prensa
Transparencia dúo, comunicación gráfica

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: *NEOLIBERALISMUS
MACHT FREI*

Réplica de puerta en campo de con-
centración de Dachau

Autor: Yosman Botero

Año: 2020

Técnica: Forja en metal

200 × 100 cm.

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

De la autorreferencialidad moderna al cuestionamiento contemporáneo

Sara Fernández Gómez..... 14

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Antropofagia teatral en el escenario ludovicense contemporáneo

Raylson Silva da Conceição.....20

Temas, formas e ideas en el arte académico colombiano (1870-1930)

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez46

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

Herramientas para pensar la política de la poesía

Joshua Peter Montaña Paredes 82

El oficio de la cerámica, un portal cósmico para el espíritu

Juan Pablo Jaramillo Gutiérrez..... 114

Proyecto musical sociocomunitario del Grupo de Jóvenes de la Radio Comunitaria FM Reconquista - Asociación de Mujeres La Colmena.

Una sistematización para el fortalecimiento, la visibilización y la producción de conocimiento

Lucía Farías, María Eva Bermúdez, Estela Ramírez, Tomás Vera Celiz, Daniela Saez Feliú, Analía Antonelli, Alan Correa, María Eugenia Manigot, Martín Gastón Fernández, Daniel Zas..... 129

OBRA

Statement

Yosman Botero Gómez 150

Pandemia

Carolina Grajales Acevedo 154

ENTREVISTA

La historia del arte: entre la resistencia y la colaboración disciplinar. Entrevista a Juan Antonio Ramírez

María Cecilia Arias Otero 164

Joan González: militando en el documental. Entrevista realizada al director del Festival DocsBarcelona, a propósito de las perspectivas globales de la industria del cine documental

Nazly López Díaz 186

TRADUCCIÓN

Arte y cultura material

Renato Barilli

Traductor: Carlos Arturo Fernández 198

RESEÑA

¿Podrás algún día perdonarme? Reseña

Piedad Cecilia Pineda 212

Un músico viajero. Reseña

Paola Velásquez Giraldo 214

IN MEMORIAM
GERMÁN RUBIANO

El pasado 6 de diciembre de 2023 falleció, a sus 87 años, el historiador y crítico del arte Germán Rubiano, personaje que junto a otros hizo parte de la generación que le dio vida a la disciplina de la Historia del Arte en Colombia.

Rubiano integró ese grupo de historiadores que en la década de los sesenta se formó en el recién fundado Departamento de Historia de la Universidad Nacional. Este era un contexto donde apenas los métodos historiográficos modernos llegaban al país, de la mano de intelectuales como Jaime Jaramillo Uribe, director del Departamento y del *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Así, Rubiano, junto a Germán Colmenares, Jorge Orlando Melo, Hermes Tovar, entre otros, se dedicaron a la historia profesional. Sin embargo, a diferencia de sus compañeros, y quizá solo cercano a Carmen Ortega Ricaurte, Rubiano se dedicó a la crítica e historia del arte en un contexto en el cual ambas actividades habían sido tradicionalmente ejercidas por periodistas, literatos y abogados.

Este grupo colaboró, poco a poco, para que se diera una autonomía del campo de arte en Colombia, lo cual implicó no solo la profesionalización de la historia del arte y la crítica, sino además la emergencia de los museos y las galerías, las publicaciones sobre arte y la consolidación del público. Una época de cambios asociada a una labor clave de personajes que, como Rubiano, comprendieron que su papel era el de orientar al público a entender mejor las obras y los cambios de las manifestaciones, como él mismo lo señalaba en una entrevista en 1977 con Gloria Valencia. Y quizá, en vista de esa necesidad formativa, entre finales de los años cincuenta y mediados de la década de los ochenta, Colombia vivió un verdadero esplendor de publicaciones de carácter general que, desde diferentes estrategias y puntos de vista, pretendieron justamente eso, formar al público en los cambios y

transformaciones que se estaban experimentando. Así, junto a Rubiano, se consolida un grupo de autores que, como los ya nombrados, emprenden esta labor, como Álvaro Medina, Juan de Garganta, Marta Traba, Eduardo Serrano, Eugenio Barney Cabrera y Francisco Gil Tovar.

Y es justo en ese panorama en el que se ubican los tres capítulos sobre el arte de Gil Tovar, Barney Cabrera y Rubiano, que se publicaran en los tres tomos del *Manual de Historia de Colombia*, una compilación que, desde la multidisciplinariedad, cercana a la escuela de los Annales, abordó la historia nacional del período colonial, y los siglos XIX y XX, distanciándose de los esquemas del historicismo tradicional, enfocado de manera casi que exclusiva en los temas políticos y económicos, al incluir aspectos como las manifestaciones artísticas, la literatura, el urbanismo, la educación y los temas sociales. Desde el inicio del proyecto, su promotor, Jaime Jaramillo, como lo plantea D’Jannon, consideró que las artes eran “fundamentalmente productos sociales, y que como tal expresan los conflictos, las debilidades y las esperanzas de una época permitiéndonos un descubrimiento de los valores que la conforman y una comprensión más eficaz de las relaciones sociales que la sustenta” (D’Jannon, 1982, p. 251). Desde este momento, Rubiano se posiciona como un autor que apuntala sus ideas sobre el arte no solo en los juicios de gusto, sino también en las tendencias del contexto internacional e incluso en el devenir propio de la historia, marcado por una cercanía que para la época se limitaba solo a los textos suyos y los de Traba y Serrano.

Asimismo, Rubiano se desempeñó como director del Museo de Arte (1970-1977), director del Departamento de Historia (1971-1973) y director del Instituto de Investigaciones Estéticas (1978-1981). En ese sentido, el historiador, que desde temprano se orientó hacia el arte, un campo que para entonces tenía un desarrollo insignificante en el país, fue de los primeros que sin descuidar los análisis formales, se interesó por hacer reflexiones profundas de las producciones plásticas, no solo en el Manual, sino también en la enorme empresa que fue la *Enciclopedia* de Salvat, en la que él igualmente desempeñó un importante papel.

En lo que quiero ser enfática es en el valor de la producción bibliográfica de Germán Rubiano. Él, cercano a las estrategias narrativas planteadas por Arthur Danto (1989), consideró relevante hablar de la historia de vida de los artistas y el contexto como forma de darles profundidad significativa a las obras y los movimientos. Y a pesar de su predilección por el arte abstracto, logró, a diferencia de muchos otros, no apartarse de tendencias opuestas a esta; por eso, su actividad docente, crítica, curatorial y como historiador fue amplia y flexible, optando siempre por posturas distantes de la mordacidad destructiva que desde su perspectiva no estimulaban a los artistas ni propendían por el desarrollo del campo del arte. Fue, además,

un gran defensor de que paulatinamente las reflexiones fueran hechas por personas especializadas; de ese modo, y haciéndose claramente presente en los momentos en los que se detuvo a hablar del arte de su propia contemporaneidad, Rubiano dejó de lado la innecesaria frontera entre historia y crítica como lo planteaba el mismo Venturi (1979), un diálogo entre ambas perspectivas del cual sus lectores (público, académicos e historiadores) fuimos los principales beneficiados.

Sara Fernández Gómez

Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Historiadora y magíster en Historia del Arte. Investigadora posdoctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Integrante del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, y del Global Art Archive. Docente de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y del programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Referencias

- D’Jannon, F. (1982). Manual de Historia de Colombia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (10), 245-252. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/30260>
- Danto, A. (1989). *Historia y narración*. Paidós.
- Valencia Diago, G. (1977, enero 27). ¿Existe o no la crítica de arte en Colombia? *El Tiempo*, 1B. <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19770127&printsec=frontpage&hl=en>
- Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. Editorial Gustavo Gili.

EDITORIAL

DE LA AUTORREFERENCIALIDAD MODERNA AL CUESTIONAMIENTO CONTEMPORÁNEO

Sara Fernández Gómez

Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Historiadora y magíster en Historia del Arte. Investigadora posdoctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Integrante del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, y del Global Art Archive. Docente de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y del programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana.

sara.fernandezg@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-9468-6167>

Al aproximarnos a las diversas narrativas y procesos artísticos, se constata un cambio histórico ocurrido en los siglos XIX y XX. A medida que avanzaban las innovaciones, experimentaciones y *revivals* en los fenómenos del arte, su proceso cambió de estar centrado en la autorreferencialidad de los medios distintivos de cada arte, como la pintura, la escultura, la poesía, la danza o el teatro, al interrogante del lugar desde el cual se lleva a cabo dicha actividad artística. Así, los museos, las galerías e incluso los propios talleres y espacios poéticos de los creadores empezaron a ser intervenidos y cuestionados por los artistas.

No en vano, en *El retorno de lo real* (2001), Hal Foster realiza un diagnóstico paradigmático, en el cual el crítico estadounidense plantea que los cambios históricos del arte son el resultado de una serie de investigaciones: primero, sobre los elementos materiales del medio artístico; luego, sobre sus condiciones espaciales de percepción y, finalmente, sobre las bases corpóreas de esta percepción. Estos cambios se pueden ver en el arte minimalista de

los primeros años de la década de los sesenta, en el arte conceptual, en las *performances* o en la acción corporal. Además, la descripción de la institución del arte se ha expandido más allá de términos espaciales (museo, galería, estudio, etc.) y se ha convertido en una red discursiva de múltiples prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Y dado que el espectador del arte también era un sujeto social definido en el lenguaje, no era posible que estuviera limitado solo en términos fenomenológicos (2001, p. 189).

Por tanto, el cuerpo y su lugar, así como las experiencias discursivas, cobran relevancia como experiencias artísticas, y requieren que las diversas manifestaciones artísticas sean entendidas como prácticas situacionales que trascienden las fronteras culturales y las premisas de inscripción. El arte como discurso crítico involucrará la política, las estructuras comunitarias y sus particularidades históricas y sociales, así como a los sujetos que participan activamente en el proceso artístico o a las investigaciones sobre la identidad social y cultural.

Esta nueva edición de *Artes La Revista* apuesta, en sus artículos de investigación y reflexiones, a comprender la diversidad de enfoques que forman parte de un amplio horizonte productivo en las artes, como lo demuestra el compromiso de Hal Foster. En este sentido, destacamos el valor del reconocimiento y la supervivencia de la categoría de *antropofagia* que Railson Silva da Conceição atribuye al contexto latinoamericano, como bien lo ha desarrollado Gerardo Mosquera (1994, 2008) en Cuba. En este artículo, Conceição utiliza el caso específico del teatro ludiviano para mostrar de qué modo este devora las influencias extranjeras y la cultura popular de São Luís de Maranhão de manera crítica y creativa, asimilándolas y transformándolas en algo genuinamente brasileño y con una fuerte identidad local. Así mismo, examina las producciones populares locales y las posibles aperturas que este tipo de arte ofrece para comprender las estructuras de dominación, los procesos modernos de homogeneización y la reducción cualitativa de la realidad latinoamericana que se impuso a la población marginada. Pero no se trata de un retorno al pasado, sino de actuar hoy desde la pluralidad de perspectivas, enfatizando la propia herencia (Mosquera, 1994, 2008) y permitiendo que la antropofagia surja como una forma de resistencia.

En una línea similar, Alba Cecilia Gutiérrez se centra en los procesos históricos y las cuestiones de las instituciones artísticas. Entonces, de la pregunta por el papel de las escuelas de bellas artes y la formación académica a finales del siglo XIX y principios del XX, se llega a un acercamiento a lo local. Las diversas formas de construir la experiencia estética en Colombia son discutidas en este texto, que investiga los roles y los gustos de los artistas y la sociedad, al tiempo que revela los principales géneros de ese momento histórico, y los relaciona con las condiciones culturales y sociales de la época.

Por otro lado, este modo de entender el arte como parte fundamental del contexto discursivo e ideológico de la cultura y la sociedad lleva a pensar en herramientas para investigar la naturaleza política del arte. Así, el texto de Joshua Montaña recurre a teorías contemporáneas, como la teoría de Rancière y la teoría sociológica, con el fin de cuestionar el papel del arte, especialmente la literatura, y para repensar y dislocar la estructura política de la sociedad, a partir de una comprensión existente del capital político del arte, reflejado en los fenómenos artísticos investigados por el autor.

Por su parte, Juan Pablo Jaramillo y los autores del “Proyecto musical socio-comunitario del Grupo de Jóvenes de la Radio Comunitaria FM Reconquista – Asociación de Mujeres La Colmena” abordan inquietudes sobre la artesanía cerámica y la música sociocomunitaria, respectivamente, como formas de entender la experiencia de la creación artística. Jaramillo entiende el oficio de la cerámica en relación con la fenomenología y los trabajos teóricos de Gaston Bachelard, para revelar las conexiones de nuestra producción cultural con los fenómenos cosmológicos. Por su parte, Farias *et al.* examinan el trabajo de un grupo de jóvenes partidistas en la provincia de Buenos Aires, Argentina, para mostrar cómo su práctica crea enclaves de discurso político que son fundamentales para su propia comunidad. En consecuencia, la creatividad musical utiliza instrumentos y temáticas dedicadas a la inclusión social, la gobernanza comunitaria o los derechos humanos, que posibilitan procesos activos de cambio social y cultural.

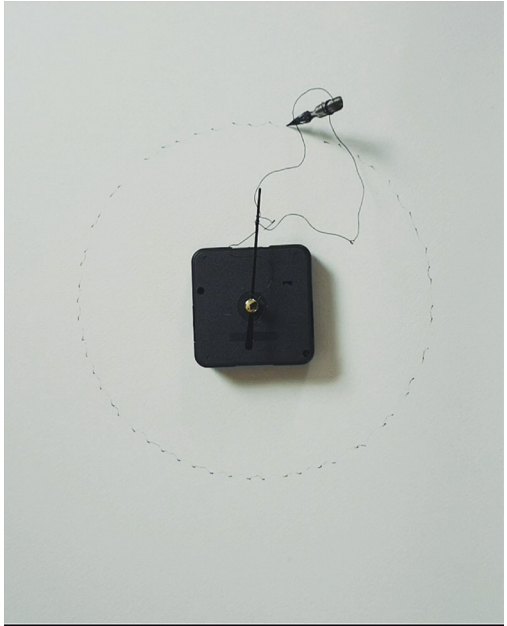
Finalmente, la edición contiene una traducción de una sección del libro *Arte e cultura materiale in Occidente*, del filósofo italiano Renato Barilli, así como la entrevista al historiador del arte Juan Antonio Ramírez. Ambos personajes son claves para la metodología y para abrir las fronteras disciplinarias de la historia del arte. Además, ambos (el profesor Ramírez falleció en 2009) eran cercanos al Grupo de Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, al Semanario Nacional de Teoría e Historia del Arte y a la Facultad. También está la entrevista a Joan González sobre el cine documental, así como dos reseñas y dos entradas sobre la obra. Destacamos no solo la propuesta artística de Yosman Botero, que cuestiona la violencia y el *statu quo*, sino también la obra *Pandemia*, de Carolina Grajales Acevedo, primera obra de este tipo publicada en *Artes La Revista*.

Vemos entonces que este número 27 apuesta por la diversidad de los temas, procesos y conceptualizaciones sobre las artes, las cuales, desde aristas diversas, confluyen en la reflexión de las producciones alrededor de lo político, lo social y lo comunitario. Es decir, los autores entienden diversos fenómenos artísticos de la región como modos discursivos que cuestionan las relaciones sociales y culturales, y con ello apuestan por el potencial del arte que busca la visibilización de otras formas de comunidad, de otros modos posibles de lo político.

Referencias

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Mosquera, G. (1994). Raíces en acción. En S. Leval, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 163-167). Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/Unesco, División de Artes y la Vida Cultural de la Unesco y Centro Wifredo Lam. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139260>
- Mosquera, G. (2008). Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización. En J. Domínguez, C. A. Fernández, E. Giraldo y D. J. Tobón (Eds.), *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes* (pp. 111-133). La Carreta Editores, Facultad de Artes, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

Título: Sin título
Autor: Yosman Botero
Año: 2020
Técnica: Objeto intervenido



ARTÍCULOS

ANTROPOFAGIA TEATRAL EN EL ESCENARIO LUDOVICENSE CONTEMPORÁNEO*

Theatrical anthropophagy in contemporary ludovicense stage
Antropofagia teatral no cenário ludovicense contemporâneo

Raylson Silva da Conceição

Doctorando en Teatro en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, magíster en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Maranhão (UFMA), Maranhão, Brasil.

contabilraylson@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5188-1261>

Resumen

El teatro antropofágico en São Luís de Maranhão, Brasil, se presenta como una práctica teatral creativa e innovadora, que incorpora elementos culturales diversos en sus producciones, manteniendo, al mismo tiempo, una fuerte identidad local. Con el fin de comprender y analizar las contribuciones de la antropofagia en el teatro en esta región, para el desarrollo de una estética teatral propia en São Luís, se ha recurrido a un referencial teórico basado en las ideas de Boaventura de Sousa Santos, quien resalta la importancia de las culturas populares y critica su marginalización por parte del sistema hegemónico. Asimismo, se consideran las reflexiones de Aníbal Quijano, quien evidencia cómo la jerarquía racial y la división global del trabajo afectan la imposición de la cultura dominante sobre las culturas subalternas. Estas teorías permiten analizar el contexto en el que se desarrolla el teatro antropofágico y su resistencia a la homogeneización cultural. A su vez, se ha tomado en cuenta la concepción de cultura propuesta por Clifford Geertz, quien la entiende como un

* Este artículo es el resultado de la investigación de doctorado en desarrollo en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, titulada "Emergências de uma poética decolonizada na cena teatral contemporânea em São Luís do Maranhão", y financiada por la Coordinación de la Formación del Personal de Nivel Superior (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES), del Ministerio de Educação.

entramado de significados que requiere ser interpretado. Esta perspectiva teórica es relevante para comprender cómo el teatro antropofágico reinterpreta y transforma elementos culturales, devorándolos y dotándolos de una autenticidad genuinamente brasileña. Como resultado de esta práctica teatral, se evidencia la construcción de una poética escénica decolonizada que pone de relieve las raíces culturales afroindígenas de la región. A través del rescate y la valorización de la diversidad cultural local, el teatro antropofágico se posiciona como una forma de resistencia cultural y una valiosa contribución al desarrollo de una estética teatral propia.

Palabras clave: diversidad cultural, estética teatral, resistencia, teatro antropofágico.

Abstract

Theatrical anthropophagy in São Luís in Maranhão, Brazil, emerges as a creative and innovative theatrical practice that incorporates diverse cultural elements in its productions, while maintaining a strong local identity. To understand and analyze the contributions of the phenomenon of anthropophagic theater in theater, a theoretical framework based on the ideas of Santos has been employed, highlighting the importance of popular cultures, and critiquing their marginalization by the hegemonic system. Additionally, the reflections of Quijano are considered, revealing how racial hierarchy and the global division of labor affect the imposition of dominant culture on subaltern cultures. These theories allow for an analysis of the context in which theatrical anthropophagy unfolds and its resistance to cultural homogenization. Furthermore, Geertz's conception of culture, understanding it as a web of meanings requiring interpretation, is considered. This theoretical perspective is relevant for understanding how theatrical anthropophagy reinterprets and transforms cultural elements, devouring them and endowing them with a genuinely Brazilian authenticity. As a result of this theatrical practice, the construction of a decolonized scenic poetics that highlights the Afro-indigenous cultural roots of the region is evident. Through the rescue and valorization of local cultural diversity, theatrical anthropophagy positions itself as a form of cultural resistance and a valuable contribution to the development of a distinct theatrical aesthetic.

Keywords: cultural diversity, resistance, theatrical aesthetics, theatrical anthropophagy.

Resumo

O teatro antropofágico em São Luís do Maranhão, Brasil, apresenta-se como uma prática teatral criativa e inovadora que incorpora elementos culturais diversos em suas produções, ao mesmo tempo em que mantém uma forte identidade local. Para compreender e analisar as contribuições do fenômeno do teatro antropofágico no teatro, recorreremos a um referencial teórico baseado nas ideias de Santos, que destaca a importância das culturas populares e critica sua marginalização pelo sistema hegemônico. Além disso, consideramos as reflexões de Quijano, que evidenciam como a hierarquia racial e a divisão global do trabalho afetam a imposição da cultura dominante sobre as culturas subalternas. Essas teorias permitem analisar o contexto em que o teatro antropofágico se desenvolve e sua resistência à homogeneização cultural. Também levamos em conta a concepção de cultura proposta por Geertz,

que entende a cultura como uma rede de significados que requer interpretação. Essa perspectiva teórica é relevante para compreender como o teatro antropofágico reinterpreta e transforma elementos culturais, devorando-os e conferindo-lhes uma autenticidade genuinamente brasileira. Como resultado dessa prática teatral, evidencia-se a construção de uma poética cênica decolonizada que ressalta as raízes culturais afroindígenas da região. Através do resgate e valorização da diversidade cultural local, o teatro antropofágico se posiciona como uma forma de resistência cultural e uma valiosa contribuição para o desenvolvimento de uma estética teatral própria.

Palavras-chave: diversidade cultural, estética teatral, resistência, teatro antropofágico.

Introducción

Este trabajo está motivado por las inquietudes que surgieron durante mi investigación de doctorado en curso, titulada “Emergencias de una poética descolonizada en la escena teatral contemporánea en São Luís de Maranhão”, en la UNIRIO, en Río de Janeiro, Brasil. Mi investigación tiene como objetivo analizar los cambios estéticos y las perspectivas decoloniales que están ocurriendo en algunos grupos teatrales de São Luís en la actualidad, que incorporan elementos del folclore local en sus producciones, como el monólogo *O Miolo da Estória*,¹ de Lauande Aires, y *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*,² de Julia Martins, entre otros. Durante la investigación, noté una cercanía de este fenómeno teatral en São Luís con la noción de *antropofagia* de Oswald de Andrade, ya que algunos grupos teatrales están “devorando” las raíces de su propio folclore. En estos espectáculos, los elementos culturales y las cuestiones étnico-raciales se pueden percibir de diferentes maneras en las escenas.

Como científico-artista negro comprometido con una perspectiva decolonial, mi tesis de doctorado en curso en UNIRIO se compromete con la realidad teatral contemporánea en São Luís de Maranhão. A través de la observación empírica, he notado cambios estéticos que están ocurriendo en este escenario teatral, donde se incorporan elementos de las danzas típicas locales, como el Bumba meu boi, y se convierten en protagonistas de las creaciones teatrales. Estos cambios estéticos dialogan con la perspectiva decolonial, ya que se basan en elementos afroindígenas de la cultura local, lo que permite destacar la producción artística como una expresión territorial.

La incorporación de elementos del folclore maranhense en las producciones teatrales no solo enriquece la escena artística, sino que también resalta la importancia de la diversidad étnica y cultural en el ámbito académico. Es

1 Espectáculo disponible en Aires (2021).

2 Espectáculo disponible en Portella (2021).

fundamental reconocer y valorar la contribución de las etnias locales en la investigación y el estudio de las artes escénicas, ya que su conocimiento y experiencia aportan perspectivas únicas y enriquecedoras.

Al dar voz y visibilidad a las expresiones culturales afroindígenas, el teatro en São Luís de Maranhão se convierte en un espacio de resistencia y afirmación de la identidad cultural. Los investigadores³ comprometidos con una perspectiva decolonial reconocen la importancia de estudiar estas manifestaciones artísticas desde una perspectiva intercultural, superando las barreras impuestas por la tradición académica eurocéntrica. En este sentido, mi investigación busca promover el diálogo entre el conocimiento académico y las prácticas teatrales locales, y fomentar una mayor inclusión y participación de las comunidades afroindígenas en el ámbito académico.

Esto implica no solo escuchar y aprender de estas comunidades, sino también reconocer su aporte como generadoras de conocimiento y expertas en sus propias tradiciones y expresiones artísticas. Además, el estudio de la realidad teatral en São Luís de Maranhão, desde una perspectiva decolonial, nos permite cuestionar y desafiar los discursos hegemónicos y eurocéntricos que han dominado el campo académico durante mucho tiempo. Es necesario romper con las estructuras de poder y valorar la diversidad de saberes y prácticas culturales presentes en la sociedad.

La incorporación de elementos afroindígenas en las creaciones teatrales en São Luís de Maranhão y la inclusión de perspectivas decoloniales en la investigación académica contribuyen a una estética teatral propia en la región. Al reconocer y valorar la diversidad étnica y cultural, y al promover el diálogo intercultural, podemos construir un ámbito académico más inclusivo y enriquecedor, que refleje las múltiples voces y expresiones presentes en nuestra sociedad. Entonces, percibo en la escena teatral de São Luís de Maranhão señales del surgimiento de una nueva poética escénica decolonizada, donde elementos de la cultura popular son usadas para la construcción de personaje teatral (Conceição *et al.*, 2023). Con las manos en el pecho, puedo sentir el pulso del pueblo de São Luís, ansioso por expandir las fronteras de su identidad cultural. Sin embargo, la gestación no es tarea fácil y hay obstáculos que superar.

Por mucho tiempo, no había tenido la oportunidad de presentar la idea de la antropofagia como explicación del fenómeno teatral en Maranhão. Gracias a una clase en la Universidad Federal Fluminense en Río de Janeiro, eso se hizo posible. En la clase de “Temas especiales en experiencia, sonoridad,

3 Como Lilã Bisaux (2018), Valter do Carmo Cruz (2017), Santiago Castro-Gómez (2022), Walter Mignolo (2016), Sérgio Antonio Mosquera (2019), Zulma Palermo (2009), Carlos Walter Porto-Gonçalves (2017), Aníbal Quijano (2009), Boaventura de Sousa Santos (2007), y otros.

concepto – Antropofagia”, impartida por el profesor Dr. Lúcio José De Sá Leitão Agra,⁴ me encontré con una infinidad de obras sobre el ilustre Oswald de Andrade, que me permitieron sumergirme profundamente en la actitud antropofágica. Aunque el enfoque de la asignatura no era el estudio de Andrade en sí mismo, sino de la actitud antropofágica,⁵ esta aproximación resultó crucial para ayudarme a traer a la luz al niño caníbal ludovicense. En esta clase, el protagonista no era Andrade, sino la actitud antropofágica, que requería una alianza con otras figuras que se sumaban al camino. Entre ellas se encontraban Tânia Stolze Lima, una antropóloga y profesora brasileña reconocida por sus contribuciones al campo de la antropología y los estudios culturales;⁶ Eduardo Viveiros de Castro, un antropólogo y teórico brasileño ampliamente reconocido por sus contribuciones a la antropología y la filosofía, cuyo perspectivismo actualizaba la antropofagia;⁷ Ana Beatriz Sampaio Soares de Azevedo (2012), quien realizó un minucioso análisis del *Manifiesto antropófago* de Andrade (1970);⁸ Benedito Nunes (1929-2011), quien creó un esquema de antropofagia basado en la dicotomía entre matriarcado y patriarcado en su obra *Oswald Canibal* (1979).⁹

El presente texto tiene como objetivo comprender y analizar la contribución de la antropofagia en el teatro para el desarrollo de una estética teatral propia en São Luís de Maranhão, Brasil. Esta práctica teatral, que dialoga

4 “Investigador graduado, licenciado en Letras Portugués Literaturas por la Universidad Federal de Río de Janeiro (1982), maestría en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (1993) y doctorado en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (1998). Actualmente es profesor adjunto en la Universidad Federal del Recôncavo de Bahía (nombrado en abril de 2016) y miembro del cuerpo permanente del Programa de Posgrado en Estudios de la Producción Contemporánea de la Universidade Federal Fluminense. Tiene experiencia en el área de Comunicación y Artes, con énfasis en Semiótica de las Artes, y se especializa en los siguientes temas: poesía-poética-arte y tecnologías, performance-artes del cuerpo, performance, poesía-poesía electrónica y digital, y performance-arte, tecnología y vanguardias, teorías de la comunicación. Además de estas actividades, también es artista de *performance* y curador” (Agra, s. f.; traducción libre).

5 Considero la antropofagia también como una actitud, porque creo que este término se sitúa en el campo de la acción, aunque su contenido utópico andradino sea ampliamente discutido teóricamente.

6 Se ha especializado en la investigación de temas relacionados con la cultura, la identidad, la religión y los pueblos indígenas en Brasil. Es autora de varios libros y artículos académicos que exploran las complejidades de las relaciones culturales y la cosmovisión de los pueblos indígenas en el contexto de la sociedad contemporánea.

7 Es conocido por su enfoque en la antropología del pensamiento indígena y su trabajo sobre los pueblos amazónicos, especialmente los amerindios. En su trabajo, Viveiros de Castro ha explorado conceptos como el *perspectivismo*, que implica comprender el mundo desde diferentes puntos de vista y cosmovisiones, incluyendo las de las culturas indígenas.

8 Es una destacada investigadora y profesional en el campo de las artes escénicas. Posee un doctorado en Artes de la Escena de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), una maestría en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de São Paulo (USP), y se graduó en Artes Escénicas también en la UNICAMP. Además, ha realizado estudios en música en el Mannes College of Music de Nueva York, y en teatro y dramaturgia en la Sala Beckett de Barcelona, España.

9 Fue un destacado filósofo, crítico literario y escritor brasileño. Nacido en Belém, Pará, es conocido por su contribución a la filosofía y a los estudios literarios, especialmente en el ámbito de la hermenéutica y la estética.

con el movimiento antropofágico liderado por Oswald de Andrade,¹⁰ se ha convertido en una poderosa herramienta de exploración y valorización de la cultura local, al mismo tiempo que promueve la resistencia a la homogeneización cultural y la afirmación de la identidad brasileña. Esto se logra a través de espectáculos que devoran su propia cultura, para producir una poética teatral singular, renovando así la tradición de manifestaciones populares como el Bumba meu boi, como se evidencia en el espectáculo *O Miolo da Estória* del artista maranhense Lauande Aires.

En un contexto donde las manifestaciones culturales locales y regionales han sido históricamente marginadas y menospreciadas, el teatro antropofágico emerge como una forma audaz y creativa de devorar y transformar elementos culturales diversos, reconociendo la riqueza de la cultura brasileña en su multiplicidad de influencias y raíces. Esta práctica teatral encuentra en São Luís de Maranhão un terreno fértil para florecer, pues esta región del país alberga una rica tradición afroindígena que ha sido subestimada por mucho tiempo.

Al incorporar elementos del folclore maranhense, como el Bumba meu boi, en las producciones teatrales, el teatro local abre un espacio para la valorización de las culturas populares y subalternas que componen la identidad de esa región.

El Bumba meu boi es una festividad tradicional y popular del estado de Maranhão, Brasil, que se celebra en el mes de junio. Une influencias culturales indígenas, africanas y europeas, en una celebración con varios tipos de sonoridades, danzas y una dramaturgia llamada de “auto”, que une lo profano con lo sagrado. Esta confluencia en el Bumba meu boi de Maranhão representa la síntesis de las raíces culturales del pueblo. El aspecto profano proviene de las tradiciones populares, siendo la fuente primordial de esta manifestación cultural. Por su parte, lo sagrado está arraigado en la Iglesia católica, específicamente en la capilla de São Pedro en São Luís, donde el buey es llevado al altar y se celebra una misa el 30 de junio.

Esta fusión de elementos profanos y sagrados da forma a una celebración única que honra y mezcla las influencias culturales que dieron origen a esta festividad tan significativa del estado de Maranhão (Vale *et al.*, 2021). Se destaca la representación de un “boi” (buey) a través de un gran títere decorado. La trama general gira en torno a su muerte y resurrección.

10 Oswald de Andrade (1890-1954) fue un influyente escritor y poeta brasileño del siglo xx. Líder del movimiento antropofágico, abogó por asimilar influencias extranjeras en la cultura brasileña, destacándose por obras como el *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias* (1970) y la novela *Macunaíma* (2016), que exploraba la identidad nacional mediante la mitología indígena y la cultura popular.

La estética teatral propia que se desarrolla mediante el teatro antropofágico en São Luís de Maranhão se caracteriza por ser audaz, transgresora y arraigada en las raíces culturales locales. En este proceso de creación, se busca rescatar y resignificar las manifestaciones culturales tradicionales, dotándolas de una nueva vitalidad y relevancia en el escenario teatral contemporáneo. Asimismo, el teatro antropofágico promueve la apertura a influencias externas y a transformaciones, lo que permite que las expresiones artísticas locales se enriquezcan con elementos de otras culturas. Esta interacción creativa y dinámica contribuye a la construcción de una identidad cultural brasileña más plural, diversa y auténtica.

Antropofagia teatral de Andrade

“Antropofagia teatral” es un término que se remonta al movimiento artístico brasileño de la década de los veinte del siglo xx, conocido como “antropofagia”, que proponía la idea de “devorar” elementos culturales y transformarlos en algo genuinamente brasileño (Andrade, 1970).

Según la definición de Andrade en su *Manifiesto antropofágico* (1970), la antropofagia se basa en la experiencia tribal de los antiguos tupinambás del siglo xvi,¹¹ quienes ya tenían una concepción de igualdad, fraternidad y libertad antes de que la Revolución francesa la utilizara como divisa, o de que Karl Marx (1818-1883) estableciera sus teorías comunistas en el siglo xix. Andrade (1970) afirma que la lengua de los amerindios ya había sido surrealista antes del surgimiento del surrealismo como vanguardia extranjera. Por su parte, Azevedo (2012) sugiere que, de alguna manera, los extranjeros fueron influenciados por los pueblos colonizados, adoptando conceptos que ya eran practicados por estos pueblos. Este descubrimiento me llevó a cuestionar si el teatro brasileño no habría desarrollado conceptos similares, como el *comunismo*, el *decolonialismo* y el *surrealismo*, antes de la llegada de los extranjeros a tierras brasileñas.

11 Los tupinambá fueron una destacada etnia indígena en la costa de Brasil durante la llegada de los colonizadores europeos. Distribuidos a lo largo de la costa atlántica desde Bahía hasta Río de Janeiro, sobresalían por su habilidad en la navegación y el comercio marítimo, y poseían una cultura rica con sistemas políticos, religiosos y artísticos. Aunque resistieron inicialmente, sufrieron el impacto negativo del contacto con los europeos, incluyendo enfermedades y conflictos. A pesar de ello, su legado persiste en la historia y cultura de Brasil como un ejemplo de los efectos del encuentro entre culturas.

Si retrocedemos al pasado de la tierra de Pindorama¹² y observamos a través de los ojos de José de Anchieta¹³ (1933) la dificultad de los misioneros jesuitas para adoctrinar a los indios tupinambás, notaremos que la postura rebelde e inconstante de estos nativos es un reflejo de la voracidad y la curiosidad características de los pueblos primitivos. Una voracidad ideológica que, supongo, todavía nos acompaña en la actualidad y que nos convierte en un pueblo rebelde de alma salvaje, que fundamenta nuestra constante forma antropófaga de ser y existir en el mundo, al devorar todo y a todos. Este comportamiento, por extraño y paradójico que parezca, hace parte de nuestra cultura y de lo que ancestralmente somos.

Este comportamiento antropófago define nuestro modo de relacionarnos con el otro. Somos salvajes y buscamos una amplitud de nuestra esencia humana, como describe Eduardo Viveiros de Castro (1992) al hablar de la relación entre los pueblos primitivos y los extranjeros. Él señala la diferencia entre la visión de los europeos hacia los indios y la de los tupinambás hacia los europeos. Mientras los primeros veían a los segundos como seres útiles o potencialmente cristianos y europeos, los tupinambás deseaban a los europeos en su plena alteridad, como una posibilidad de autotransformación y reunión de lo que había sido separado en la cultura. Ellos veían a los europeos como capaces de ampliar la condición humana y superarla, mientras rechazaban la arrogancia de los pueblos elegidos al reducir al otro a su propia imagen.

Esa alteridad de los antiguos tupinambás, descrita por Castro (1992), se constituye en una noción emblemática para mi investigación, si consideramos la posibilidad de ampliar el hacer teatral maranhense en sus diversas formas de actuación. Como mencioné antes, el enfoque de la investigación no es establecer de inmediato una ruptura epistemológica y metodológica con los conocimientos teatrales extranjeros, sino, más bien, tomando prestado el término de Castro, establecer una “autotransfiguração” (autotransfiguración) del hacer teatral maranhense. Me refiero a una alteridad que es uno de los signos remanentes de la cultura matriarcal para trascender la condición actual de identidad (Andrade, 1970).

12 “Pindorama” es una palabra de origen tupí-guaraní que se utilizaba para referirse al territorio brasileño antes de la llegada de los europeos. El término puede ser traducido como “tierra de las palmeras” o “tierra libre de males”. Lleva consigo un significado poético y simbólico, representando la exuberancia y la riqueza natural de Brasil. Pindorama se utiliza con frecuencia en textos literarios e históricos para evocar una visión nostálgica e idealizada del pasado indígena y precolonial del país. Es una palabra que remite a la identidad y a la diversidad cultural brasileña, recordándonos las raíces indígenas que componen la historia y la cultura de Brasil.

13 José de Anchieta (1534-1597) fue un destacado sacerdote jesuita, misionero, poeta y lingüista español-portugués, conocido por su papel en la evangelización de América y su influencia en la literatura colonial brasileña. Nacido en Tenerife, España, se trasladó a Brasil en 1553 como parte de la Compañía de Jesús.

Producciones teatrales antropofágicas en São Luís

La autotransfiguración del hacer teatral maranhense implica una revalorización de las raíces culturales y una apertura a nuevas formas de expresión escénica. Es importante reconocer que el teatro no es una práctica estática, sino que evoluciona y se adapta a las necesidades y los contextos de cada época. En este sentido, la investigación busca analizar el hacer teatral maranhense, abriendo espacios para la experimentación, la innovación y la hibridación de estilos y técnicas.

En este proceso de autotransfiguración, es fundamental contar con la participación de la comunidad teatral maranhense, como la Santa Ignorância Companhia das Artes, grupo del que hace parte el espectáculo *O Miolo da Estória*, así como con las comunidades afroindígenas presentes en la región, como el barrio Liberdade —donde vivo— y otras localidades. La colaboración y el intercambio de conocimientos entre los diferentes actores involucrados en el hacer teatral permiten enriquecer la estética y promover una mayor representatividad y diversidad en las producciones. Además, la autotransfiguración del hacer teatral maranhense implica una reflexión crítica sobre las influencias y los legados coloniales que han permeado la práctica teatral en Brasil. El discurso decolonial ha mostrado la necesidad de cuestionar y desafiar los discursos hegemónicos y eurocéntricos que han limitado la diversidad de voces y perspectivas en el campo teatral, que también ocurre en Maranhão. Al abrir espacios para las expresiones culturales locales y resaltar la importancia de la alteridad en Maranhão, estamos construyendo una estética teatral propia, que refleja la identidad y la diversidad de Maranhão.

La autotransfiguración del hacer teatral maranhense es un proceso que busca valorar las raíces culturales, abrir espacios para la experimentación y promover una mayor representatividad y diversidad en el campo teatral. Al reconocer la alteridad y cuestionar los legados coloniales, estamos construyendo una estética teatral propia en São Luís de Maranhão, que refleja la identidad y la riqueza cultural de la región. Este enfoque contribuye a una mayor inclusión y participación de las comunidades locales en el ámbito académico y teatral, fortaleciendo así la importancia de la diversidad étnica y cultural en la sociedad.

Eduardo Viveiros de Castro (1992) es conocido por sus reflexiones sobre el pensamiento amerindio y sus implicaciones para la comprensión de la sociedad y la cultura occidental. Su idea de que los pueblos primitivos tenían una concepción más cercana a la visión del paraíso resalta la importancia de la relación entre diferentes culturas y la posibilidad de una transformación mutua. Sin embargo, esta relación solo puede ser verdaderamente fructífera si se basa en la comprensión de que no hay una cultura superior o inferior,

sino diferentes formas de vida y conocimiento que pueden compartirse y valorarse.

Al criticar la visión eurocéntrica de que los pueblos primitivos son salvajes y atrasados en comparación con los europeos, Castro (1992) destaca la importancia de valorar la diversidad cultural y reconocer la riqueza del conocimiento de los pueblos amerindios. Esta perspectiva también tiene implicaciones para comprender las relaciones entre colonizadores y colonizados, ya que, como señala Castro (1992, p. 41), a menudo los europeos veían a los pueblos colonizados como meros objetos de intercambio, sin valor más allá de lo que podían ofrecer en términos de recursos materiales.

Tanto en el contexto teatral de Maranhão como el contexto de los pueblos primitivos, los tupinambás exploran la dinámica de incorporar y transformar elementos culturales en un entorno diferente. Mientras Castro (1992) analiza la relación entre los pueblos primitivos y los europeos, subrayando la relevancia del intercambio y la alteración de la identidad cultural, algunos grupos teatrales en São Luís se centran en la devoración de elementos de la cultura local en sus producciones teatrales contemporáneas. En ambos casos, la cultura no se percibe como estática o inmutable, sino como algo susceptible de ser moldeado e integrado de forma creativa y dinámica en nuevos contextos culturales. Asimismo, ambos textos resaltan la importancia de apreciar y reafirmar la diversidad cultural, así como las identidades étnicas y de género. Esta perspectiva se alinea con la noción de Castro (1992) sobre la igualdad de valor entre diferentes formas de vida y conocimiento, desafiando las jerarquías culturales impuestas por el eurocentrismo.

En el caso de los grupos teatrales de São Luís, la incorporación de elementos de la cultura maranhense en sus producciones demuestra un enfoque creativo y valiente que reconoce la importancia de las raíces culturales locales. Estos grupos no solo buscan preservar y promover la cultura afrobrasileña, sino que también la transforman y la reinventan, lo que genera una producción artística única y contemporánea. A través de la combinación de elementos tradicionales con nuevas formas de expresión, logran conectar con el público actual y transmitir mensajes relevantes y actuales.

Exploración y valorización de la cultura local

En el contexto contemporáneo de la ciudad de São Luís, en Maranhão, Brasil, la antropofagia teatral se ha convertido en una práctica relevante y vibrante. Con una escena teatral rica y diversa, la ciudad ha visto a algunos grupos y artistas incorporar elementos de otras culturas en sus producciones, al mismo tiempo que mantienen un fuerte sentido de identidad local.

En esta discusión, exploramos cómo se ha practicado la antropofagia teatral en el escenario contemporáneo de São Luís, destacando algunos ejemplos de producciones teatrales que incorporan de manera creativa e innovadora diversos elementos culturales. El enfoque se centra en un esqueleto textual matricial que explora el Bumba meu boi, que también es conocida como danza folclórica y danza típica del estado de Maranhão, además del politeísmo y las actividades vitales de los pueblos tupinambá.

Por otro lado, este artículo sugiere que el tabú del ocio, presente en la danza folclórica del Bumba meu boi, está experimentando una transvaloración hacia el estatus de tótem, al integrar los patrones de movimiento de los participantes de esta festividad popular en la escena teatral. Esto significa que los movimientos y las prácticas de la danza tradicional están siendo elevados a un nivel de importancia y reverencia, al ser incorporados de manera significativa en el contexto teatral. Esta transformación implica un cambio en la percepción y valoración de estas expresiones culturales, otorgándoles un estatus más elevado y reconocido en la escena artística. Es una hipótesis que contribuye a la comprensión de esta manifestación cultural, el Bumba meu boi, la cual no siempre ha sido aceptada en la sociedad, e incluso ha sido tratada con menosprecio (Cardoso, 2011).

El *folguedo* y el Bumba meu boi en la antropofagia teatral

El Bumba meu boi del Maranhão es una manifestación cultural popular del estado de Maranhão, ubicado en el noreste de Brasil. Se trata de un *folguedo*,¹⁴ una forma de expresión artística que combina música, danza, teatro y elementos de la cultura popular. Se lleva a cabo principalmente durante las festividades juninas, que se celebran a lo largo del mes de junio.

La expresión abarca la representación de una narrativa centrada en la muerte y resurrección de un buey. La trama varía según las distintas tradiciones y grupos que practican el Bumba meu boi, pero por lo general implica la figura de un buey que es sacrificado por el personaje Francisco, para luego ser revivido mediante una intervención mágica. Este auto¹⁵ representa una fusión única de influencias culturales y mitos, ofreciendo un vistazo al patrimonio diverso de la región del Maranhão.

14 Un *folguedo* en Brasil son festividades y actividades tradicionales que reflejan la cultura local con música, danza y teatro. Varían por región, como el Bumba meu boi, Frevo o Maracatu. Transmiten tradiciones, enriquecen la identidad nacional y muestran la diversidad cultural brasileña.

15 Un "auto" se refiere a una representación teatral o dramática que forma parte de esta festividad tradicional. Es una actuación en la que se desarrolla una historia específica relacionada con la muerte y resurrección del buey, con personajes y elementos simbólicos que representan diferentes aspectos de la trama. Los "autos", en el Bumba meu boi, pueden variar en su contenido y enfoque, pero, en general, son componentes esenciales de esta expresión cultural y contribuyen a la narrativa y a la experiencia festiva en su conjunto.

Los grupos que realizan el Bumba meu boi están compuestos por cantantes, bailarines, músicos y actores, que se presentan vestidos con trajes coloridos y utilizan instrumentos musicales como el *pandeiro*, el tambor, la *zabumba* y la matraca.¹⁶ Las presentaciones van acompañadas de canciones específicas del *folgado*, con letras que narran la historia del buey e incentivan la participación e interacción del público.

El Bumba meu boi es una expresión cultural marcada por la diversidad y la influencia de diferentes elementos étnicos, como la cultura africana e indígena, que se mezclan con tradiciones portuguesas. Esta mezcla de influencias da como resultado una manifestación rica en ritmos, danzas y simbologías.

Además de las presentaciones durante las festividades juninas, el Bumba meu boi también se representa en otras ocasiones a lo largo del año, en fiestas populares, eventos culturales y representaciones teatrales. La manifestación del Bumba meu boi es reconocida y valorada como un importante patrimonio cultural de Brasil, que representa la identidad y la diversidad cultural del pueblo maranhense.

El *Manifiesto antropofágico* de Andrade (1970) es un texto importante del movimiento modernista brasileño y presenta un enfoque único sobre la cultura y la identidad brasileña. Aunque el manifiesto no trata explícitamente del ocio como tema central, aborda cuestiones relacionadas con la cultura, la incorporación de influencias extranjeras y la reinterpretación de esas influencias de manera brasileña, afirmando que el ocio creativo es negado por la sociedad y, por lo tanto, es considerado un tabú en la sociedad brasileña actual.

La lucha entre lo que se llamaría el No-Criado y la Criatura—ilustrada por la contradicción constante del hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sagrado. Para convertirlo en tótem. La aventura humana. El propósito terrenal. Sin embargo, solo las élites puras lograron llevar a cabo la antropofagia carnal, que lleva en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que ocurre no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos a la degradación. La baja antropofagia se acumula en los pecados de catecismo: la envidia, la usura, la difamación, el

16 La “zabumba” es un tambor grande con forma cilíndrica, generalmente hecho de madera y cuero. El cuero se estira sobre ambos extremos del cilindro y se toca golpeándolo con las manos o con mazos, para producir diferentes tonos y ritmos. Por su parte, la “matraca” es un instrumento de percusión que consiste en una tabla o lámina plana de madera con ranuras o muescas a lo largo de su longitud. Cuando se hace girar rápidamente, las muescas golpean un elemento de percusión que produce un sonido característico similar a un clic o un chasquido.

asesinato. Plaga de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos. (Andrade, 1970, pp. 3-4, traducción libre)¹⁷

Relacionando este tabú con el folclore maranhense, que es la manifestación del ocio creativo popular que ha sido recriminada durante algunos años, podemos darnos cuenta de que la incorporación del *folgado* del Bumba meu boi en la escena teatral ludovicense es la transvaloración del tabú en tótem. La idea de que el ocio creativo es negado por la sociedad actual y considerado un tabú se aplica al Bumba meu boi de Maranhão de varias maneras.

Durante mucho tiempo, el Bumba meu boi fue marginado e incluso perseguido por ser considerado una manifestación cultural inferior y asociado a la ociosidad. Sin embargo, después de su histórica presentación en el Palácio dos Leões (Palacio de los Leones), invitados por el gobernador de la época, José Sarney (residencia oficial del gobernador de Maranhão), este *folgado* ha ganado cada vez más valor como expresión cultural y artística, tanto en Maranhão como en otras partes del país. Grupos teatrales como los mencionados anteriormente han incorporado elementos del folclore maranhense en sus producciones teatrales y han buscado resignificar la figura del Bumba meu boi como una forma de expresión artística rica y compleja. Así, la incorporación del Bumba meu boi en la escena teatral ludovicense puede verse como una transvaloración del tabú en tótem, es decir, como una inversión del valor atribuido a la manifestación cultural popular. En lugar de ser visto como algo inferior y asociado a la ociosidad, el Bumba meu boi comienza a ser valorado como una forma de arte legítima y creativa, que incorpora elementos de la cultura popular y de la tradición folclórica.

En el contexto del *folgado* maranhense, la idea del ocio creativo negado por la sociedad actual se manifiesta en la desvalorización del Bumba meu boi como manifestación cultural popular y artística. Durante mucho tiempo, el *folgado* fue marginado y asociado a la ociosidad, siendo considerado inferior y no merecedor de reconocimiento. Según Francisca Ester de Sá Marques,¹⁸

17 "A luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos".

18 Actualmente es profesora adjunta en el Departamento de Comunicación Social de la UFMA. Tiene una maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad de Brasilia. Forma parte del grupo de investigación Checagem, educação, comunicação, algoritmos e regulação (CHEKAR), de la Universidad Metodista. Es autora de varios artículos y del libro *Mídia e Experiência Estética na Cultura Popular*. También forma parte de la Comisión Maranhense de Folclore.

Las familias burguesas sienten un verdadero pavor por el Bumba hasta la década de los cuarenta del siglo xx [...], llamando a la policía cada vez que la broma pasa, porque no ven al toro como una manifestación de la cultura popular, sino solo como una broma estúpida de los negros. Las presiones son tantas y tan fuertes que las bromas no pueden traspasar los barrios donde se producen, bajo pena de ser multados y arrestados [sic], situación que solo cambia en la década de los setenta. (Marques, 1999, p. 68, *apud* Cardoso, 2011, p. 5; traducción libre)¹⁹

Sin embargo, en los últimos años, el Bumba meu boi ha sido resignificado y valorado como una forma de expresión artística rica y compleja, que incorpora elementos de la cultura popular y de la tradición folclórica. La inserción del *folgado* en la escena teatral ludovicense puede verse como una transvaloración del tabú en tótem, ya que invierte el valor atribuido a la manifestación cultural popular, valorándola como una forma legítima de arte.

Esta transvaloración del Bumba meu boi como forma de arte y expresión cultural también representa una resistencia a la homogeneización cultural impuesta por el proceso de globalización, que a menudo menosprecia o margina las manifestaciones culturales locales y regionales. Al valorar y resignificar el Bumba meu boi como una forma legítima y creativa de arte, los grupos teatrales y la sociedad en general están valorando la diversidad cultural y reafirmando la importancia de las manifestaciones culturales locales y regionales en la construcción de la identidad cultural brasileña.

Una concepción de la cultura

Al promover la apertura hacia otras culturas y la reevaluación de nuestras propias tradiciones, se fomenta un diálogo enriquecedor que contribuye al fortalecimiento de la identidad cultural y al desarrollo de una sociedad más inclusiva y respetuosa. Esta visión dinámica de la cultura nos invita a reflexionar sobre la importancia de estar abiertos al cambio y a la exploración de nuevas formas de expresión, sin perder de vista nuestras raíces y valores fundamentales.

Clifford Geertz²⁰ propone un enfoque semántico e interpretativo de la cultura, destacando la importancia de los significados y los símbolos en la comprensión de las prácticas sociales. Su concepción de la *cultura* como

19 “[...] as famílias burguesas têm verdadeiro pavor do Bumba até a década de 1940 [...], chamando a polícia a cada vez que a brincadeira passa, porque não vêem o boi como manifestação da cultura popular, mas somente como uma brincadeira estúpida de negros. As pressões são tantas e tão fortes que as brincadeiras não podem ultrapassar os bairros onde são produzidas, sob pena de serem multados e presos [sic], situação que só muda na década de 70”.

20 Clifford Geertz (1926-2006) fue un influyente antropólogo cultural y teórico social estadounidense. Es conocido por su enfoque en la interpretación y el análisis profundo de las culturas humanas. Su trabajo se centra en la idea de que la cultura es un sistema simbólico que las personas utilizan para dar sentido al mundo que les rodea.

telarañas de significados (*teias de significado*) refuerza la idea de que aquella es un sistema complejo de símbolos, códigos y significados compartidos por los miembros de una sociedad. Él argumenta que el ser humano es un animal simbólico, cuya existencia y acción están mediadas por estos tejidos de significados. Él enfatiza la importancia de entender la cultura no como una “ciencia experimental” en busca de leyes universales, sino como una “ciencia interpretativa”, que busca comprender el significado detrás de las expresiones culturales (2008, p. 4). Clifford Geertz, por lo tanto, no concibe la cultura como ciencia, sino como un sistema de significados simbólicos compartidos que guían la conducta humana. De esta manera, la perspectiva de Geertz (2008) sostiene la idea de que la cultura no es algo fijo o intocable, sino más bien un conjunto dinámico de significados que constantemente son interpretados y reinterpretados por los individuos y los grupos sociales. La cultura es un sistema simbólico en constante transformación, influenciado por los contextos históricos, sociales y culturales en los que está inserta.

Al aplicar este enfoque de Geertz (2008) a los grupos teatrales de São Luís, podemos entender que están creando nuevos tejidos de significados al reinterpretar y transformar elementos culturales maranhenses tradicionales en sus producciones contemporáneas. Están construyendo expresiones culturales enigmáticas que requieren un análisis interpretativo para comprender su significado más profundo. Así como Geertz busca explicar las expresiones sociales enigmáticas en su superficie, los grupos teatrales de São Luís están buscando explicar y transmitir significados culturales por medio de sus creaciones artísticas. De esta manera, contribuyen a la construcción y la renovación del tejido cultural, promoviendo de esta manera una visión dinámica de la cultura que valora la creatividad, la interacción y la resignificación de los elementos culturales. Por lo tanto, el enfoque de Geertz refuerza la idea de que la cultura no es estática, sino un proceso interpretativo y semántico, en constante diálogo con los individuos y grupos que la experimentan. Esta perspectiva nos invita a valorar la diversidad cultural, abrirnos a nuevas interpretaciones y comprender la cultura como un fenómeno en constante transformación y significación.

La relación entre cultura y poder

Este contexto ludovicense dialoga con las teorías de Boaventura de Sousa Santos²¹ y Aníbal Quijano²² sobre la relación entre cultura y poder. Según Santos, las culturas populares son vistas como inferiores y son marginadas por el sistema hegemónico, que valora únicamente la cultura

21 Boaventura de Sousa Santos es un sociólogo, escritor y académico portugués reconocido por su trabajo en sociología jurídica, teoría crítica y estudios poscoloniales. Nacido en 1940, es una figura influyente en el campo de la teoría social y la crítica política a nivel internacional.

22 Aníbal Quijano (1928-2018) fue un sociólogo y teórico social peruano reconocido por su trabajo en la teoría crítica, la sociología y los estudios poscoloniales. Su enfoque se centró en analizar las dinámicas de poder y las estructuras de desigualdad en América Latina, así como en explorar las implicaciones de la colonialidad en la sociedad contemporánea.

dominante: “una vez más, la zona colonial es por excelencia el universo de las creencias y de los comportamientos incomprensibles, que de ninguna manera pueden considerarse como conocimiento y, por lo tanto, están más allá de lo verdadero y lo falso” (2007, p. 74-75, traducción libre).²³

Por su parte, Quijano argumenta que la jerarquía racial y la división del trabajo global se reflejan en la imposición de la cultura dominante sobre las culturas subalternas, pues la “colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial del poder capitalista. Se sostiene en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder” (2009, p. 73; traducción libre).²⁴

En este sentido, los grupos teatrales de São Luís, al incorporar elementos culturales maranhenses en sus producciones, desafían y cuestionan la hegemonía cultural y las estructuras de poder que perpetúan la marginalización de las culturas populares y subalternas. Estos grupos teatrales se convierten en agentes de resistencia cultural, al revalorizar y promover la cultura afrobrasileña y local, proporcionando una plataforma para el reconocimiento y la visibilidad de las expresiones culturales de las comunidades marginalizadas.

En línea con la teoría de Quijano, la incorporación de elementos culturales maranhenses en las producciones teatrales también subvierte la imposición de la cultura dominante sobre las culturas subalternas. Al dar voz y protagonismo a estas expresiones culturales, los grupos teatrales desafían los discursos hegemónicos y contribuyen a una mayor equidad y justicia cultural. Asimismo, el diálogo con la teoría de Santos nos permite reflexionar sobre la valoración y el reconocimiento de las culturas populares. Al incluir elementos del folclore maranhense en sus obras, los grupos teatrales de São Luís rompen con la visión de superioridad cultural y reivindican la riqueza y la importancia de las expresiones culturales populares. A través de su arte, buscan reequilibrar las relaciones de poder y promover una sociedad más inclusiva y diversa.

Los grupos teatrales de São Luís, al incorporar elementos culturales maranhenses en sus producciones, se convierten en agentes de resistencia cultural y contribuyen a la revalorización y la visibilidad de las expresiones culturales marginadas (Quijano, 2009; Santos, 2007). A través de su arte, promueven una mayor equidad y justicia cultural, desafiando los discursos hegemónicos y fomentando una sociedad más inclusiva y diversa.

23 “Mais uma vez, a zona colonial é por excelência o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis, que de forma alguma podem ser considerados como conhecimento e por isso estão para além do verdadeiro e do falso”.

24 “[...] colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder”.

En el caso del Bumba meu boi, su valorización como forma de arte y expresión cultural representa una resistencia a esa imposición cultural dominante y una afirmación de la diversidad cultural. Al reconocer la importancia de las manifestaciones culturales locales y regionales, estamos valorando las culturas populares y subalternas que históricamente han sido marginadas y menospreciadas. Además, la transvaloración del Bumba meu boi también es una forma de reafirmar la identidad cultural brasileña y resistir a la homogeneización cultural impuesta por la globalización. Al valorar y resignificar las manifestaciones culturales locales y regionales, estamos contribuyendo a la construcción de una identidad cultural brasileña más plural y diversa, que respeta las diferencias regionales y valora la diversidad cultural.

Ejemplos de producciones teatrales antropófagas en São Luís

Grupos como Santa Ignorância Companhia das Artes, con el monólogo *O Miolo da Estória*, de Aires; el Grupo de Pesquisa Cena Aberta, con la obra *Negro Cosme*, de Luiz Pazzini;²⁵ el Grupo Xama Teatro, con *A Carroça é Nossa*, de Gisele Vasconcelos;²⁶ el Grupo Atmosfera, con *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, de Martins, y la obra *Reza a Lenda*, de la Companhia Mira Mundo, de Michelle Cabral,²⁷ llevan a escena y al entrenamiento del actor leyendas, mitos y juegos folclóricos de esta región.

En *O Miolo da Estória*, las escenas están impregnadas de elementos del folclore maranhense, como danzas tradicionales, canciones populares y representaciones simbólicas. La presencia de estos elementos étnicos crea una atmósfera que remite a las raíces culturales de Maranhão, enfatizando la importancia de la cultura afrobrasileña en la construcción de la identidad local. Además, los diálogos y monólogos exploran temáticas relacionadas con la ancestralidad, la memoria colectiva y la resistencia, poniendo de manifiesto cuestiones étnicas y promoviendo reflexiones sobre la valoración de las tradiciones y la lucha contra la opresión.

25 Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini) (1953-2020) fue docente en el curso de Teatro de la UFMA y director del grupo de investigación y extensión "Cena Aberta" desde 2001, donde coordinó el proyecto de extensión "Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense" (Memoria y Puesta en Escena en Movimiento: ABC de la Cultura Maranhense) (Pró-Reitoria de Extensão e Cultura / UFMA). Su enfoque de investigación se centraba en rescatar la memoria, destacando a Negro Cosme, líder de la revuelta en la guerra de Balaiada, que tuvo lugar en Maranhão entre 1838 y 1841.

26 Gisele Soares de Vasconcelos es profesora de Artes Escénicas en la UFMA, con licenciatura y maestría en la misma universidad. Tiene doctorado en Artes Escénicas de la USP y posdoctorado en UNIRIO. Actúa como actriz-investigadora en el Grupo Xama Teatro, coordina la Empresa Junior Gestus Produções Culturais, lidera una investigación sobre pedagogías del teatro y acción cultural, y enseña en posgrados de la UFMA, incluyendo el Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas y el Mestrado Profissional em Artes.

27 Michelle Nascimento Cabral Fonseca es docente e investigadora en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la UFMA. También es docente en el curso de Licenciatura en Teatro del Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad. Además de su rol docente, se desempeña como directora teatral y payasa.



Figura 1. Monólogo *O Miolo da Estória*. Fotografía: Paulo Caruá, 2019.
Fuente: Archivo fotográfico de Lauande Aires, São Luís de Maranhão, Brasil.

O Miolo da Estória es un monólogo de un solo acto, de género épico, dirigido, escrito e interpretado por Aires,²⁸ quien da vida a seis personajes: João Miolo,²⁹ Nêgo Chico,³⁰ Amo do boi,³¹ Curandero, Cazumba³² y la Música, considerada como un personaje. El espectáculo tiene una duración de 50 minutos. Los cambios entre personajes se realizan mediante el cambio de vestuario, acompañados de una reducción de la iluminación general, sin diálogos.

28 Actor, director teatral, dramaturgo y compositor en Maranhão; licenciado en teatro por la UFMA. Participó en giras nacionales y proyectos teatrales, explorando elementos de bromas, juegos populares en grupos como Xama Teatro y Santa Ignorância Cia de Artes. Autor del libro *Entre o Chão e o Tablado: a invenção de um dramaturgo*, de 2012, y con experiencia en cine en películas como *Luises: Solrealismo maranhense*, *Maranhão 669* y *O Signo das Tetas*.

29 Como explica Aires (2012), Miolo es un bailarín que interpreta al buey debajo de la marioneta. Es el encargado de dar vida al animal. João Miolo es el personaje central de ese monólogo.

30 De acuerdo con Aires (2012), Nêgo Chico es otro nombre dado al padre Francisco en el folclor de Maranhão. En ese monólogo ese personaje hace la función de narrador, hablando sobre la situación del personaje João Miolo.

31 Según Aires (2012), Amo es el jefe del grupo de Bumba meu boi, es el cantante principal. En la representación es el maestro de obra de construcción civil.

32 Cazumba o Cazumbá es un personaje cuya función era distraer a los asistentes antes del acto del Bumba meu boi. Está ligado al misticismo, que rejuvenece las fuerzas espirituales del juego. Viste una túnica pintada o bordada en colores brillantes, con una gran copa en sus caderas, dándole movimientos grotescos (Aires, 2012).

Este monólogo articula un texto político de género épico creado por el propio actor, basado en los entornos de la construcción civil y el “juego”³³ del Bumba meu boi en Maranhão, Brasil. El personaje Nêgo Chico es quien lleva a cabo el proceso narrativo, en lugar del actor, como suele ocurrir en los espectáculos teatrales de género épico. El trabajo actoral realizado por el intérprete se fundamenta en una metodología propia, donde los procedimientos escénicos se extraen de los elementos corporales, sonoros, visuales y dramáticos presentes en el “juego” del Bumba meu boi de Maranhão.

Posteriormente, el actor combina su método con otras experiencias en su sala de entrenamiento, como los principios técnicos de Bertolt Brecht sobre la narrativa épica y política, los entrenamientos y las composiciones de escenas rituales de los estudios de Jerzy Grotowski relacionadas con el rito del boi, y las técnicas codificadas de entrenamiento de Eugenio Barba, presentes en las manifestaciones populares.

Por otro lado, en *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, las escenas ponen de manifiesto la trayectoria y el legado de Maria Firmina dos Reis, destacando su lucha contra la esclavitud y su papel en la literatura afrobrasileña. A través de las interacciones de los personajes, los diálogos y las representaciones de situaciones históricas, las escenas abordan las desigualdades sociales y raciales experimentadas por el personaje y por la comunidad negra en su conjunto. La valoración de la cultura afrobrasileña y la denuncia del racismo y la opresión son aspectos centrales en las escenas, lo que proporciona una reflexión profunda sobre la realidad étnico-racial en Brasil.

El espectáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* refleja los elementos del teatro negro, en una reinterpretación contemporánea en la que la biografía de la autora y sus obras literarias se entrelazan con la autobiografía de la artista-investigadora Júlia Martins.³⁴ Lo que apreciamos como resultado final, el propio espectáculo, es la síntesis de las experiencias contenidas en un largo proceso creativo.

La obra realiza una reinterpretación de la vida y obra de la primera novelista afrobrasileña de la historia, Maria Firmina dos Reis. Paralelamente a la vida de Firmina, la actriz Júlia Martins trae su propia historia de vida y la de otras mujeres y hombres negros que se entrelazan con la historia de vida de Maria Firmina dos Reis. Firmina es un símbolo de resistencia y lucha contra la esclavitud; su discurso representa nuestro pasado, presente y futuro (Martins, 2021).

33 Es un juego popular tradicional practicado por varios grupos con diferentes ritmos. Su origen data del siglo XVIII, practicado originalmente en regiones rurales y solo después en regiones urbanas.

34 Además de su experiencia en actuación, ha trabajado en el campo de la publicidad y se ha destacado como investigadora y productora cultural. Es propietaria de Afrodite Produções, una entidad dedicada a la promoción de proyectos culturales y artísticos. Tiene posgrado en Arte, Medios y Educación, en el Instituto Federal de Maranhão.



Figura 2. Monólogo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*.
Fotografía: Júlia Martins, 2023.

Fuente: Archivo fotográfico de Júlia Martins, São Luís de Maranhão, Brasil.

Maria Firmina dos Reis fue una escritora brasileña del siglo XIX, considerada una de las primeras novelistas negras de Brasil y una figura importante en la literatura afrobrasileña. Nació el 11 de marzo de 1822 en São Luís, estado de Maranhão. Ella fue una mujer adelantada a su tiempo, dedicada a la educación y defensora de los derechos de las mujeres y los afrodescendientes. Fundó una escuela mixta en su ciudad natal, donde enseñó a niños y jóvenes. Su obra más conocida es la novela *Úrsula*, publicada en 1859. El libro aborda temas como la esclavitud, el racismo y las desigualdades sociales, siendo considerada una crítica contundente a la realidad de la época. Esta obra es un hito en la literatura brasileña, por dar voz y representar las experiencias de los personajes negros, retratando sus luchas, angustias y anhelos. Además de ser novelista, Maria Firmina dos Reis también escribió poemas, cuentos y artículos para periódicos. Su producción literaria contribuyó al fortalecimiento de la literatura afrobrasileña y a la valoración de la cultura negra en Brasil. A pesar de su relevancia histórica y literaria, su obra fue ignorada durante mucho tiempo y fue redescubierta solo a finales del siglo XX, ganando reconocimiento y siendo estudiada tanto en Brasil como a nivel internacional.

Falleció el 11 de noviembre de 1917, dejando un importante legado para la literatura brasileña y la lucha por la igualdad y la justicia social. Su

contribución como escritora y activista visibilizó las cuestiones étnico-raciales e inspiró a generaciones de escritores y lectores a valorar la diversidad cultural y luchar por un mundo más justo e igualitario.

En ambos espectáculos, los elementos culturales y las cuestiones étnico-raciales se expresan a través del lenguaje escénico, la música, los vestuarios, las coreografías y las interacciones entre los personajes. Las escenas se construyen cuidadosamente para transmitir al público la importancia de la cultura y la historia afrobrasileña, estimulando la empatía, la reflexión crítica y el fortalecimiento de la identidad cultural. Estos elementos en las escenas de los espectáculos refuerzan la presencia y la representatividad de la cultura afrobrasileña, lo que resignifica narrativas históricas y promueve la valoración de las herencias culturales y étnicas presentes en la sociedad brasileña. Además, contribuyen a la ampliación del repertorio artístico y cultural, enriqueciendo las producciones teatrales con una estética propia, auténtica y comprometida con las cuestiones sociales e históricas de Brasil.

Conclusión

La práctica del teatro antropofágico en São Luís de Maranhão, Brasil, representa una manera creativa e innovadora de incorporar elementos culturales diversos en las producciones teatrales, al mismo tiempo que mantiene un fuerte sentido de identidad local. Esta práctica dialoga con la perspectiva decolonial, al resaltar la producción artística como una expresión territorial basada en los elementos afroindígenas de la cultura local. Aunque la gestación de una nueva poética escénica decolonizada no sea tarea fácil, representa un camino a seguir para dar luz a un niño matriarcal en un mundo patriarcal que ha reprimido y castrado las raíces culturales. El teatro antropofágico puede ser visto como una forma de devorar y transformar elementos culturales, haciéndolos genuinamente brasileños, y esta práctica puede ser explorada como un medio de rescate y valorización de la cultura local, al mismo tiempo que se abre a influencias externas y transformaciones.

El diálogo entre las teorías de Santos y Quijano, junto con las reflexiones sobre la cultura propuestas por Geertz, nos permite comprender la importancia de estas prácticas teatrales en el contexto cultural y social. Al abordar la cultura como una red de significados, entendemos que el teatro antropofágico en São Luís desafía la visión hegemónica de la cultura dominante y revaloriza las expresiones culturales populares y subalternas. Además, la práctica del teatro antropofágico se alinea con la perspectiva de Santos sobre la valoración de las culturas populares y con la crítica de Quijano a la imposición de la cultura dominante sobre las culturas subalternas.

El teatro antropofágico se presenta como una valiosa contribución para el desarrollo de una estética teatral propia en São Luís de Maranhão. Esta práctica teatral, al valorar las manifestaciones culturales locales, resistir a la homogeneización cultural y abrirse a influencias externas, fomenta la creación de un teatro arraigado en la identidad y la diversidad cultural, con lo que se fortalece la escena teatral local y se enriquece el panorama artístico de la región.

En conclusión, el teatro antropofágico en São Luís de Maranhão representa una forma de resistencia cultural, que desafía los sistemas de poder hegemónicos y promueve la valorización de las expresiones culturales locales. Esta práctica, en diálogo con las teorías de Santos y Quijano, y en línea con la concepción de Geertz sobre la cultura como redes de significados, destaca la importancia de mantener viva la diversidad cultural y de reinterpretar y transformar los elementos culturales para construir una sociedad más justa y equitativa. El teatro antropofágico en São Luís se presenta como una expresión artística que trasciende las barreras culturales y nos invita a reflexionar sobre la importancia de preservar y valorar la riqueza cultural de nuestras comunidades.

Referencias

- Agra, L. J. (s. f.). [Reseña biobibliográfica]. <https://www.escavador.com/sobre/8202988/lucio-jose-de-sa-leitao-agra>
- Aires, L. (2012). *Entre o chão e o tablado. A invenção de um dramaturgo*. Edição do Autor.
- Aires, L. (2021, noviembre 14). *São Luís Cultural: Eliomar Cardoso Pereira – O Miolo da Estória* [video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=6Tm23rCMMq4>
- Anchieta, J. de. (1933). *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Civilização Brasileira.
- Andrade, O. de. (1970). *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias. Obras completas*. Civilização Brasileira.
- Andrade, O. de. (2016). *Macunaíma*. Martin Claret.
- Azevedo, A. B. S. (2012). *Antropofagia–palimpsesto selvagem–*[dissertação mestrado]. Universidade de São Paulo.

- Bisiaux, L. (2018). Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8(4), 644-664. <https://doi.org/10.1590/2237-266078793>
- Cardoso, L. C. M. (2011). *De marginal a oficial: a fabricação do bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Marceió – AL – 15 a 17 de junho.
- Castro, E. V. de. (1992). O Mármore e a Murta: sobre a inconstância da alma selvagem. *Revista De Antropologia*, 35, 21-74. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1992.111318>
- Castro-Gómez, S. (2022). *El tonto y los canallas. Notas para un republicanismo transmoderno* (1.ª reimp.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana (trabajo publicado originalmente en 2019).
- Conceição, R., Cutrim, L. A. y Costa Ribeiro, T. C. (2023). Tramas de uma desconstrução sobre o espetáculo “O Miolo da Estória”. *Cena*, 41(3), 1-14. <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/134254>
- Cruz, V. do C. (2017). Geografia e pensamento descolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. En V. C. Cruz y D. A. Oliveira (Orgs.), *Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento* (pp. 15-36). Letra Capital. https://www.researchgate.net/publication/348713802_Geografia_e_Giro_descolonial_experiencias_ideias_e_horizontes_de_renovacao_do_pensamento_critico
- Geertz, C. (2008). *A interpretação das culturas* (13.ª reimpr.). LTC. (trabajo publicado originalmente em 1973).
- Martins, J. (2021). “Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo”. Diálogos entre Modos de Produção do Núcleo Atmosfera e Grupo Xama Teatro. *Farofa Crítica*, 1(1), 37-47. <http://www.farofacritica.com.br/revista/conteudo/565/maria-firmina-dos-reis-uma-voz-alem-do-tempo-dialogos-entre-modos-de-producao-do-nucleo-atmosfera-e-grupo-xama-teatr>
- Mignolo, W. (2016). *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización* (Cristóbal Gnecco, Tr.). Universidad del Cauca. Sello Editorial (trabajo publicado originalmente en 1995).
- Mosquera, S. A. (2019). *Esclavización y sexualización. Colonialidad en la sexualidad de la gente negra*. Apidama Ediciones.
- Nunes, B. (1979). *Oswald Canibal*. Editora Perspectiva.

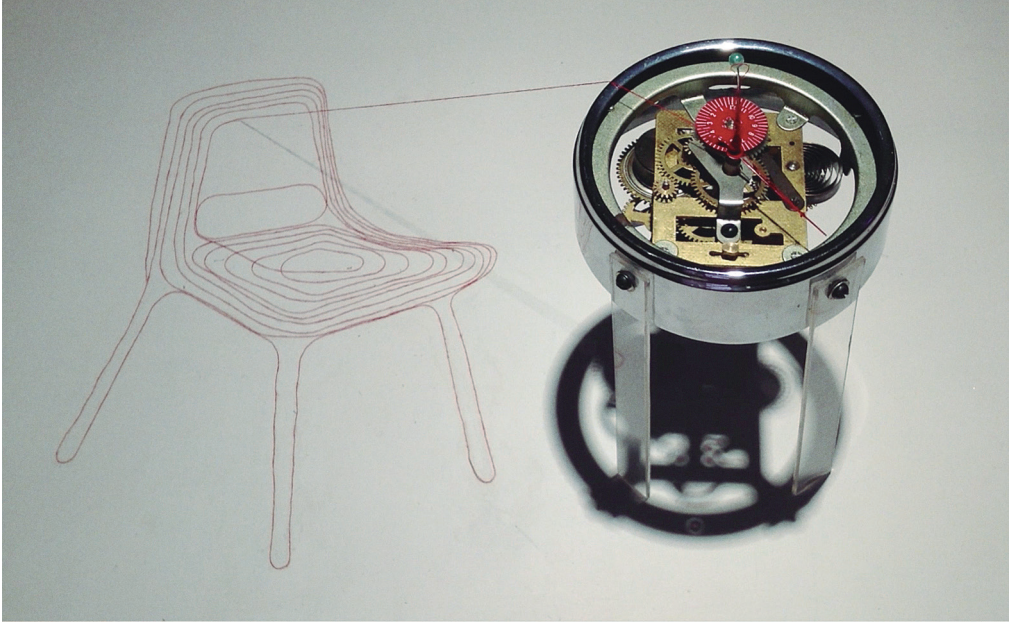
- Palermo, Z. (2009). Conocimiento “otro” y conocimiento del otro en América Latina. *Estudios-Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba*, (21). http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-15682009000100008
- Portella, L. (2021, octubre 8). *Espetáculo Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PcC1smx0jhI>
- Porto-Gonçalves, C. W. (2017). De saberes e de territórios – diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. En V. C. Cruz y D. A. Oliveira (Orgs.), *Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento* (pp. 41-55). Letra Capital.
- Quijano, A. (2009). Colonialidade do poder e classificação social. En B. de S. Santos y M. P. Menezes (Orgs.), *Epistemologias dos Sul* (pp. 73-118). Edições Almedinas s. A.
- Santos, B. de S. (2007). Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos Estudos*, (79), 71-94. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>
- Vale, H. R., Oliveira, A. S. F., Silva, I. C. S. y Barros, M. S. (2021). *Identidade, memória e o sagrado: o encontro de bumba-meu-boi no largo de São Pedro em São Luís (MA)*. XIV Encontro Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Geografia – ENANPEGE virtual. <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/78588>
- Para citar este artículo:** Conceição, RS da. (2021). Antropofagia teatral en el escenario ludovicense contemporáneo. *Artes La Revista*, 20(27), 20-43.

Título: *Naturalezas móviles 2*

Autor: Yosman Botero

Año: 2010

Técnica: Objeto intervenido y dibujo con hilo que desaparece



TEMAS, FORMAS E IDEAS EN EL ARTE ACADÉMICO COLOMBIANO (1870-1930)

Themes, forms, and ideas in Colombian academic art (1870-1930)

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

Magíster en Filosofía
Universidad de Antioquia, Medellín
Facultad de Artes

alba.gugomez@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-0422-5002>

Resumen

El presente texto aborda un panorama de las artes plásticas que se generan en Colombia entre los años 1870 y 1930, aproximadamente, y que corresponden al llamado “período académico”, en el que la influencia de las academias europeas se hace visible en el arte nacional. Con base en la consulta de periódicos y revistas de la época, y en los conceptos de algunos historiadores contemporáneos, se hace un seguimiento de los principales hechos e ideas estéticas de este momento histórico. Pese al cuestionamiento que, desde el arte moderno y posmoderno, se ha hecho del arte y de las ideas estéticas del período académico, este trabajo muestra el valor histórico de la cultura artística de esa época y lo que eso significa en términos de institucionalización del arte, cualificación técnica de los artistas, valoración social de la profesión, desarrollo del pensamiento en torno a la producción de las artes plásticas y, en consecuencia, el nacimiento y desarrollo de la crítica de arte en Colombia.

Palabras clave: arte académico, artes plásticas en Colombia, crítica del arte en Colombia, dibujo, escultura, pintura.

Abstract

This text deals with a panorama of the plastic arts generated in Colombia between approximately 1870 and 1930, corresponding to the so-called "academic period", in which the influence of the European academies became visible in national art. Based on the consultation of newspapers and magazines of the time, and the concepts of some contemporary historians, a follow-up of the main facts and aesthetic ideas of this historical moment is made. Despite the questioning that, modern and postmodern art, has been made of the art and aesthetic ideas of the academic period, this work shows the historical value of the artistic culture of that time and what it means in terms of institutionalization of art, technical qualification of artists, social valuation of the profession, development of thought around the production of fine arts and, consequently, the birth and development of art criticism in Colombia.

Keywords: Academic art, plastic arts in Colombia, art critique in Colombia, drawing, sculpture, painting.

El nacimiento del arte académico en Colombia corresponde a un significativo cambio en la sociedad, que se da en la segunda mitad del siglo XIX. Superada ya la dura etapa de las guerras de la independencia, el país va conquistando lentamente una relativa estabilidad social, y se va reconfigurando una élite cultural, que señala la ruta para que la república acceda a los ideales de civilización de la cultura occidental. Tal como lo ha analizado el historiador Eugenio Barney Cabrera, resurgen los "orgullos aristocráticos" y renacen "las dignidades de prosapia que siempre existieron" (1977, p. 1290).

Los artistas deben estar a la altura de las nuevas circunstancias y, por lo tanto, deben corresponder a los nuevos convencionalismos de clase, y ser intérpretes de este ambiente que, aunque provincial y aldeano en muchos aspectos, está cada vez más cerca de Europa y de la tradición grecorromana. La creación de instituciones académicas para la enseñanza de las bellas artes fue una necesidad sentida desde comienzos de los años setenta del siglo XIX, pues a esta demanda de la élite social ya no podían responder los artistas espontáneos, los autodidactas.

Respaldo por un régimen conservador, cuya élite intelectual defendía con entusiasmo los valores del neoclasicismo, el arte académico tuvo una larguísima vigencia en Colombia. Hay intentos de ruptura total, que son neutralizados por el poder institucional de la academia, cuyo caso más destacado es el del pintor Andrés de Santamaría y su propuesta vanguardista. Con su salida definitiva del país en 1911, dicha institución asume nuevamente el control, y la renovación de las artes plásticas tendrá que esperar muchos años más.

Y aunque el arte y los valores estéticos de la academia conforman la cultura oficial colombiana hasta finales de la década de los veinte, una mirada retrospectiva de la historia del arte del país y del pensamiento estético que la sustenta permite apreciar, en el arte académico, no solamente los

conceptos y productos artísticos que estuvieron en sintonía con los valores tradicionales, sino también las ideas y obras que jalonaron el desarrollo cultural, y contribuyeron significativamente a la introducción de nuevas formas en el arte colombiano.

Aunque, en términos generales, el llamado “período académico” en las artes plásticas colombianas, que se ubica generalmente entre los primeros años de la década de los setenta del siglo XIX y finales de los años veinte del siglo XX, no se caracteriza por la abundancia de eventos, de artistas, ni de obras, es posible hacer un seguimiento de las actividades artísticas desde comienzos de la década de los setenta del siglo XIX, a través de los comentarios que, con motivo de las principales exposiciones de bellas artes, publicaban los diarios de las ciudades principales y de las revistas que poco a poco van surgiendo en el naciente ámbito cultural de la época.

Este trabajo se apoya en la documentación existente en torno a esos eventos, que nos permite reconstruir el panorama de la producción artística y, al mismo tiempo, conocer los temas, las técnicas, los métodos de trabajo que predominaron en las distintas etapas del período académico, y vislumbrar el pensamiento estético de los artistas, del público que recibía sus obras, y de los intelectuales que poco a poco le van dando forma a una crítica de arte. A través de ese contacto directo con las ideas de los distintos actores del campo cultural en ese período específico, el presente texto propone un acercamiento al conocimiento de los diversos aspectos de la producción y la recepción de las artes plásticas, y una reflexión sobre las ideas estéticas subyacentes en los comentarios críticos.

El arte de la pintura

Entre todas las técnicas posibles de las artes plásticas, es evidente el predominio de la pintura en el período que nos ocupa. Las obras pictóricas se destacan en todas las exposiciones a que hacen referencia los medios, no solamente por su número, sino también por su calidad y el desarrollo de su técnica, y por el mayor interés que despiertan en el público.

Ya desde 1859, con la publicación de su libro *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo xvii*—la primera monografía con que cuenta la literatura artística colombiana—, el historiador José Manuel Groot había dado a los colombianos las pautas básicas de la estética académica aplicada a la pintura, y su influencia se puede captar en críticas posteriores (Groot, 1859).

La “Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871”, que publican los señores

Miguel Leonidas Scarpeta y Saturnino Vergara, marca el comienzo de la crítica de las artes plásticas en el período académico del arte colombiano (Scarpeta y Vergara, 1971).¹ Y aunque, si comparamos este texto con el libro de Groot —escrito doce años antes— resulta bastante ingenuo, es interesante observar allí la vigencia de una estética de la academia, muy anterior a la oficialización de las instituciones de bellas artes.

Los críticos que firman el texto mencionado se concentran en la calidad técnica de los trabajos presentados y se detienen a admirar todas aquellas obras pictóricas que tienen limpieza en la ejecución, corrección en el dibujo, suavidad en los contornos y el colorido, y que logran la sensación de volumen y el parecido con el modelo, como se puede apreciar en estos fragmentos de su crítica:

El retrato del ilustrísimo señor arzobispo Herrán tiene bulto y corrección en la frente y en el óvalo de la cara, revela en su expresión aquella dulzura de carácter que le era ingénita [...]. El crucero que cuelga de su cuello es muy natural, pareciendo verdaderas esmeraldas las que lo forman [...]. Con un gusto esmerado en el colorido ha sabido pintar sus flores y sus frutas, que unen a la naturalidad, la frescura y lo abultadas [...] imitar bien las partes coloradas de un objeto es obra difícil, si la imitación llega al natural como en esta vez; más dar relieve y animación a una copa de cristal llena de agua, es obra maestra en nuestra opinión. (Scarpeta y Vergara, 1871)

Con motivo de la exposición que el pintor Felipe Santiago Gutiérrez² organiza en 1874, un año después de su llegada a Colombia, el poeta Rafael Pombo escribe en el diario *La América* un texto crítico, que es documento fundamental para nuestra historia del arte. En él podemos constatar los avances de quienes serían más tarde los principales artistas académicos del país y el desarrollo paralelo de la crítica de las artes plásticas.

El artículo de Pombo asume que el valor por excelencia de las artes plásticas es la representación objetiva y verídica del mundo real, y destaca, en consecuencia, aquellos trabajos que se acercan a una perfecta imitación de los objetos, con sus luces y sombras, sus colores y texturas (Pombo, 1874, p. 246). Pombo propone a los lectores de su crítica que observen, en los retratos de Gutiérrez, “cómo distingue él en sus obras la lana de la seda, el

1 Existe un antecedente de comentarios críticos a una exposición, que parece ser el primero en Colombia, en la nota escrita por los pintores José Manuel y José Celestino Figueroa sobre la Exposición Nacional del 20 de julio de 1848, publicada en el periódico *El Día*, el 2 de agosto de 1848, bajo el título “Calificación de las obras”. Cfr. Medina (1978, pp. 213-219).

2 El pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez llegó a Colombia en 1873, invitado por Rafael Pombo, con el objetivo de que dirigiera la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, la escuela solo fue inaugurada hacia 1886, bajo la dirección de Alberto Urdaneta.

algodón del lino, y el raso liso, el gro, el paño, la alpaca, el terciopelo, etc., en todos sus visos y posiciones” (Pombo, 1874, p. 253). Aparte del maestro mexicano, el artista que llama más su atención es el joven Epifanio Garay, pues encuentra en sus retratos la semejanza con los originales y, además, “facilidad en el mecanismo, mucho relieve y notable firmeza en la ejecución” (Pombo, 1874, p. 249).

En un manual de perspectiva que Alberto Urdaneta publica en 1881, encontramos ya muy claramente definido el objeto de la pintura, como se concibe en el pensamiento académico:

El fin u objeto de la pintura, como lo es en general el de las demás artes plásticas que de ella se derivan, es la representación, tan fiel como sea posible, sobre una superficie plana, de los objetos colocados delante de nosotros. El pintor o dibujante deben penetrar a profundidades ficticias en el lienzo, papel, piedra litográfica o cualquiera otra superficie plana, y dar a estas profundidades la misma apariencia que tienen en el natural. (Urdaneta, 1881)

Una interesante polémica que se desata en la exposición de 1886, a propósito de las obras del pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y del mexicano Gutiérrez, puede darnos también ideas claras respecto a las preferencias artísticas del público y los críticos y, en general, acerca del ideal pictórico en este momento de nuestra historia cultural. Vásquez es declarado casi por unanimidad el héroe de la exposición. Se admira su colorido suave, el acabado pulido de sus cuadros y su “composición rafaelesca”:

La vista jamás se fatiga en los cuadros de Vásquez. No hay actitud forzada ni rostro alguno aterrador. Un vago y armonioso tinte baña sus obras; los rostros son dulces, las extremidades caen suave y descuidadamente, la armonía del conjunto embelesa. Sus pinturas producen los deliciosos efectos de un narcótico, son como música lejana, como leve brisa que bate con deleite. (Mejía Restrepo, 1886, p. 154)

Por otro lado, Pombo expresa su admiración y su preferencia por las obras de Gutiérrez, y lo juzga a la altura de los más grandes artistas contemporáneos; pero varios cronistas de la prensa se hacen voceros de la opinión opuesta, por cuanto juzgan que el mexicano “aunque cuando rápido y feliz para concebir y pintar, es grosero si no vulgar en la elección de sus tonos y medias luces” (citado en Manrique, 1886, p. 150). Desde este punto de vista, las disonancias en la composición, las formas inacabadas, los brochazos, las pinceladas que se dejan ver, los colores fuertes, los efectos exagerados, son rechazados como “búsqueda sistemática de lo vulgar y de lo trivial”:

En cualquiera parte, y con la luz más propicia, las carnaciones del señor Gutiérrez no dejarán de ser exageradamente rojas, las medias tintas aparecerán siempre sucias, las sombras carecerán de transparencia, y sus modelos permanecerán mudos. [...] Aquellos retratos allí reunidos no dejarán de parecernos los miembros de una familia alemana de bebedores de cerveza. (Manrique, 1886, p. 151)

Otra fuente que pone en evidencia las ideas de fin de siglo y anuncia, al mismo tiempo, los cambios que vendrán en lo que tiene que ver con el acabado de la pintura es el libro que escribe Jacinto Albarracín con motivo de la Exposición Nacional de 1899. El periodista rechaza el gusto que predomina en el medio, “por lo relamido y por el colorido bien pulido y lustroso” (Albarracín, 1899), a la manera de William-Adolphe Bouguereau. En defensa de la obra de Garay, el crítico protesta porque su colega de *El Herald* se ha referido despectivamente a “los brochazos” que se ven en su pintura, y recuerda al público que los cuadros no se deben mirar a menos de cuatro pasos de distancia, porque, como dijo Rembrandt, “no son para olerlos”.

También serán objeto de protesta, en la misma exposición, las obras que, influenciadas por el impresionismo, dejan de ser fieles al color local de los objetos. El crítico del periódico *El Conservador* rechaza la tendencia a introducir “la moda aquella decadente de pintar las cabras moradas, los árboles azules, el cielo amarillo, etc., sistema de efectos peregrinos que carece de ciencia y sobre todo de perspectiva” (Espinosa Guzmán, 1899, p. 2).

Durante el largo período de la academia en Colombia, la pintura tiene variaciones. Los asuntos predominantes de un momento ceden el puesto a otros en la década siguiente, sin desaparecer por completo. La propuesta innovadora de Santamaría y el apoyo que recibió del crítico Baldomero Sanín Cano fueron mirados con desconfianza en el ambiente cultural de la primera década del siglo xx. Sanín Cano se ausenta de Colombia en los años siguientes, y Santamaría regresa definitivamente a Europa en 1911, decepcionado de su país natal. Pero, aunque no logran derribar totalmente los valores de la tradición neoclásica, los intentos de ruptura de esos primeros años del siglo xx afectan a la pintura y a los pintores, de tal manera que los elementos fundamentales de la vanguardia artística europea, como lo son el interés por la representación de la naturaleza y sus variaciones lumínicas, la libertad con el color y la pincelada, se van dejando ver poco a poco en las propuestas pictóricas de algunos de nuestros artistas académicos.

Otro matiz característico de la pintura académica colombiana a principios del siglo xx es un costumbrismo que, heredado de la academia española, pretende ser intérprete de la cultura nacional. Las obras de pintores como Miguel Díaz Vargas y Coriolano Leudo son saludadas con entusiasmo como el nacimiento de un arte verdaderamente colombiano, pero críticas posteriores

pondrán en evidencia su carácter superficial y su total dependencia de formas, técnicas y conceptos estéticos de la academia española.

El movimiento nacionalista de finales de los años veinte, liderado desde el ámbito literario por grupos como los Bachué, la Boina Vasca y Albatros, y por revistas como *Universidad*, constituye un anuncio claro de la cercanía del fin de la academia en Colombia. Y aunque no existen todavía, como en el caso de la escultura,³ propuestas que planteen una ruptura definitiva con la pintura académica, varios intelectuales señalan la necesidad de ese cambio. Así se expresa, por ejemplo, el historiador Germán Arciniegas en 1929:

Hasta hoy, quienes han ensayado los temas autóctonos en la pintura no han llegado sino a mediocres resultados. La chabacanería ahoga sus obras y la superficialidad las destruirá históricamente. Muchos se han detenido ante los temas indígenas, pensando que ellos se reducen a los trajes criollos, a las ruanas, a las alpargatas y a los sombreros de paja [...] por tal motivo cuando se llega a una exposición de pintura nacional debe el espectador darse por satisfecho al mirar las versiones vernáculas de la pintura europea. (citado en Medina, 1995, p. 59)

En el manifiesto del grupo Bachué, que se publica al año siguiente, encontramos nuevas protestas por la pintura que existe en Colombia, e incitaciones a una pronta transformación. Veamos un fragmento del texto de Juan Pablo Varela:

La técnica de que se han valido nuestros pintores [...] no es técnica en la que valga y se acentúe la personalidad, el matiz propio, la característica diferencial, sino técnica imitada irreflexivamente, fórmulas académicas que ni siquiera se han purificado en el filtro de la emoción. Técnica de la escuela española o francesa, que no ha sido enseñanza de la que se dedujera una orientación, sino simplemente, fría calcomanía, interpretación a través de las mismas fórmulas, fabricación y no creación. (1930, p. 10)

Pero, al mismo tiempo, son frecuentes los reproches por las demandas de cambio en el arte, y muchos prefieren aferrarse a la idea de que el arte es eterno y de que los “ismos” que han surgido en Europa no pasarán de ser fiebres pasajeras de la sociedad moderna:

Que no nos anuncien cada día que hay que cambiar de rumbo y volver a empezar. La conciencia para un individuo consiste precisamente en refe-

3 Desde mediados de la década de los veinte del siglo xx, el escultor boyacense Rómulo Rozo estaba realizando en París una propuesta escultórica completamente antiacadémica que, de una manera bastante ecléctica, intentaba darles forma a los dioses de la mitología muisca. El grupo nacionalista Bachué tomó el nombre de una de sus esculturas.

rir todo a la experiencia del pasado. Y la conciencia de un pueblo se llama tradición. Y para un individuo, lo mismo que para un pueblo, es mucho más importante ser que hacer. Por eso la religión es eterna y la ciencia efímera. Y el arte verdadero ha de ser eterno también, como que refleja la conciencia del hombre, que afortunadamente no cambia con la moda. ¿Qué pasó con el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, y con todos los ridículos “ismos” del arte moderno? ¿Qué se hicieron Picasso, Archipenko y Marinetti? (Suárez, 1931)

Los catálogos de las exposiciones y colecciones de arte, y los comentarios de la prensa y las revistas, entre otras fuentes, permiten apreciar las preferencias de cada época en cuanto a temas, géneros y estilos de la pintura, así como las ideas estéticas de artistas y espectadores, y las costumbres y normas predominantes en este campo de la cultura. Los apartados que sigue dan una visión panorámica de los principales géneros de la pintura académica y de su recepción en los medios escritos de la época.

El retrato

El retrato es, sin duda alguna, el tema más importante en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. A medida que los artistas se esforzaban por lograr el dominio total de las técnicas académicas, retrataron obsesivamente a los personajes notables del pasado y de su propia época. Como anota el historiador Barney Cabrera, es la época en que “todos los señores ejercitan posturas doctorales y aristocráticas para pasar a la historia con sus efigies pintadas” (1970, p. 132). El Gobierno colombiano comienza a enviar, desde 1883, sus mejores artistas a Europa —Pantaleón Mendoza y Epifanio Garay entre los primeros— para que aprendan los secretos de este difícil arte, y ellos a su regreso se encargarán de imponer en Colombia los modelos extranjeros de perfección en el retrato académico.

El *Papel Periódico Ilustrado* y otras publicaciones similares conforman una verdadera galería de retratos, realizados en la técnica de grabado en madera, tomados muchos de ellos de pinturas o dibujos anteriores, e inspiradores, a su vez, de posteriores retratos al óleo. Los descubridores y colonizadores de nuestra patria, los héroes de la independencia, los políticos de renombre, los poetas, los filólogos, los científicos, los señores de la alta sociedad, sus esposas e hijas, fueron representados en obras de muy diversa calidad artística.

“El retrato es uno de los géneros más difíciles de la pintura”, se decía en esa época; y en verdad, al retratista y a sus obras se hacían las mayores exigencias y las más duras críticas. Se valoraba, en primer lugar, la capacidad imitativa, esa habilidad que muy pocos individuos poseen, y que aún se admira en la actualidad, de representar fielmente los rasgos físicos de

una persona, sin que el dibujante o pintor recurra a ningún truco o aparato mecánico. La semejanza o el parecido era, para la mayoría de los espectadores, la cualidad máxima que podía tener una obra de pintura o escultura; en ella estaba “la verdad” de la obra de arte. Y fue justamente “la falta de parecido” el argumento con el cual se rechazaron los retratos de Andrés Santamaría en la década final del siglo XIX, según nos cuenta Francisco Antonio Cano en la revista *Lectura y Arte* (1903a, p. 14).

El criterio de la semejanza era fundamental cuando se trataba de juzgar sobre la calidad de un retrato. La imagen pictórica era la posibilidad de reencontrarse con un ser amado ausente o desaparecido, o con algún personaje del pasado que por su vida ejemplar se había convertido en modelo u objeto de admiración: “Cuando se solicita un retrato, no se pide una obra de arte cualquiera. Es una obra que sustituye la imagen o recuerdo de alguien y de ahí su importancia” (Hinestroza Daza, 1905, p. 194).

De la prioridad que tenía en los retratos la semejanza con el modelo, pueden dar fe los anuncios que con alguna frecuencia publicaban los pintores en los diarios o revistas, para ofrecer sus servicios al público. Veamos, por ejemplo, el que apareció en *El Diario de Cundinamarca*, en enero de 1872:

Gabinete de Pintura. El señor Eduardo Espinosa, hijo de esta ciudad, que ha residido por muchos años en Lima, ejerciendo su profesión de pintor en colores al óleo, al aguarela [sic] i al humo, acaba de regresar a esta capital, donde ofrece sus servicios a las personas que quieran ocuparlo. El parecido de sus retratos nada deja que desear, como podría certificarlo el ilustrísimo señor arzobispo, cuyo retrato en cuerpo entero hizo hace pocos días. Hace también copias de fotografías i da lecciones de dibujo i pintura, yendo a las casas i colegios. (“Gabinete de pintura”, 1872)

Aparte de la exigencia del parecido existe, como pauta básica heredada del clasicismo, la obligación de ajustarse a las normas de la belleza. La antigua discusión griega en torno a la imagen artística, que dio origen a la llamada “teoría de la mimesis”, y que tuvo gran importancia en la época del Renacimiento, sigue plenamente vigente en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. De acuerdo con sus premisas, el arte es, básicamente, “imitación de la naturaleza”; pero no se trata de una copia fiel de la apariencia de los seres y las cosas, sino, más bien, de una “imitación bella”, una imitación idealizada; el artista debe, según palabras de Alberti, corregir lo que la naturaleza no ha hecho bien.

Para lograr la belleza, unida al parecido, el pintor debe tener un gusto educado y haber adquirido, con el estudio y el trabajo, un pleno dominio del dibujo, el claroscuro, el colorido y demás exigencias de la academia. Pero

estas cualidades no garantizan todavía que su retrato sea una obra de arte, como explica Cano:

No le basta a un pintor ser buen dibujante, colorista delicado, y hombre de gusto natural o educado, para que un retrato de su mano sea obra de arte. Hay otra dificultad, la del parecido, vencida la cual y sumada con las anteriores, aún no son suficientes para el retratista; fáltale la principal, la de poseer aquel don que sólo la observación, bien guiada por la inteligencia, pone al artista en la facultad de descubrir el carácter, no sólo físico, sí que moral, de aquel cuya efigie quiere hacer perdurar sobre la tela. Facultad que no se puede enseñar, que no se puede transmitir, y que separa a los verdaderos genios de los ingenios. (1903b, p. 64)

Varios críticos de la época insisten en la idea de que el retratista debe captar no solamente “el hombre exterior”, sino también “el hombre interior”, el alma de su modelo, y señalan que en esto se diferencia la obra de un verdadero artista, del trabajo mecánico de la cámara fotográfica:

El artista, delante de su modelo, deja de ser un simple pintor tornándose en psicólogo. El alma, el pensamiento, el interior invisible deben preocuparlo tanto como el cuerpo viviente y aun más. Si no fuera así, el escultor tan sólo tendría necesidad de amoldar la cara de su modelo, y el pintor sería inútil desde el día en que existiese la fotografía coloreada. (Manrique, 1886, p. 151)

Y frente a la exigencia de total fidelidad al modelo, surge también una objeción que muchos no entienden todavía y que tomará fuerza años más tarde:

El pintor no debe ser un simple copista; él inventa aun cuando se limite a traducir, porque lo que la naturaleza ejecuta por medio de un sistema de medios y valores, él está obligado a ejecutarlo por otro sistema diferente de valores y medios. El artista es pues, un intérprete; el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento: cuando ese temperamento no existe, la obra de arte no puede existir tampoco. (Manrique, 1886, p. 151)

Garay fue, sin duda, el mejor retratista de la época de la academia, el artista que pudo satisfacer las exigencias de ese difícil género de la pintura. Su capacidad de observación, su sensibilidad para captar la naturaleza íntima de sus personajes, su buen gusto para la elección de accesorios que “completan el carácter” del individuo fueron señalados repetidamente por quienes se ocuparon de su obra. Los retratos que hizo Garay de Carlos Holguín, Ricardo Carrasquilla, y los presidentes Rafael Núñez y Manuel Antonio Sanclemente, merecieron grandes elogios de la crítica, y aun de los artistas, como puede observarse en este comentario de Cano:

Para poder hablar de la belleza de los retratos de este pintor, sería necesario tenerlos todos a la vista, pues cada uno de ellos nos muestra variadas observaciones sobre la naturaleza íntima del retratado, aciertos del mejor gusto, ya sea en el movimiento de una línea o en la elección de un accesorio interesante que completa el carácter de un individuo, su vida y sus costumbres o aficiones. [...] básteme decir que a cada uno de ellos “se le conoce” mirando su retrato. Es imposible no ver en los retratos de Núñez al filósofo, al pensador profundo, al astuto político, al pernicioso; cuyas feas manos están reproducidas con verdad y perfección tales, que asombran y aterran. (1903b, p. 64)

No obstante, otros críticos, como Roberto Pizano, no comparten estas apreciaciones de Cano respecto a los retratos de Garay:

No fue un psicólogo, no se preocupó por rebuscar el alma de sus personajes; en cambio, de una manera superficial, supo caracterizarlos sagazmente, como figuras de teatro, por eso aquellos en los cuales sólo pinta la cabeza y el busto, son casi siempre inexpresivos. Necesita disponer accesorios y actitudes. (Pizano, 1922, p. 58)

La técnica de la fotografía, llegada muy tempranamente a Colombia, contribuyó en gran medida al desarrollo del retrato académico en Colombia. El pintor Luis García Hevia fue un pionero en ese campo, pues utilizó, desde 1841, daguerrotipos y fotografías como técnica auxiliar para sus retratos al óleo. Muchos otros pintores hicieron lo mismo —incluso Garay—, pero casi siempre de manera clandestina, pues en una época en que la habilidad para reproducir fielmente la realidad se consideraba el máximo valor de los artistas, no podía tener mucha aceptación el hecho de que un pintor utilizara este medio mecánico para lograr un mayor parecido en sus retratos.

La exposición de 1899 es el momento de apogeo del arte del retrato en Colombia. Compiten en ella, por el favor del público, los dos mejores retratistas que tuvo el arte académico colombiano: Garay y Ricardo Acevedo Bernal. Buena parte de las críticas de esta exposición, que dejan sentir la tensión y la polarización política del momento, se concentran en el cuadro del presidente Manuel Antonio Sanclemente, realizado por Garay, que algunos califican como “obra magistral por la semejanza, por la severa naturalidad de la composición” y por el “detenido análisis psicológico del modelo”, mientras que otros lo atacan porque juzgan que es una falacia inaceptable presentar a ese presidente anciano y desgastado como un caballero pletórico de salud y energía (“Retratos y paisajes”, 1899). Con la muerte de Garay en 1903, el avance de las técnicas fotográficas y el advenimiento de nuevos intereses en la pintura, el arte del retrato pierde poco a poco su protagonismo en Colombia.

La pintura de historia

Pintar los temas de nuestra historia era, en la opinión de los colombianos de fines del siglo XIX, una de las actividades más nobles que podía llevar a cabo un artista. Alberto Urdaneta, modelo de artista culto y patriota incuestionable, daba ejemplo de ello a sus contemporáneos: pintó a Jiménez de Quesada a la hora de su muerte, a Vasco Núñez de Balboa en el momento de descubrir el océano Pacífico, a Francisco José de Caldas desfilando hacia el patíbulo y a Ricaurte en su sacrificio de San Mateo, en escenas que sus contemporáneos no se cansaron de admirar.

Al cuadro de Quesada, realizado en días de duelo por la muerte de su esposa, “severo y eminentemente clásico”, según los comentarios de José Caicedo Rojas, siguió el de Balboa:

Urdaneta pintó este cuadro cuando ya más amaestrado y más rico de conocimientos adquiridos en el antiguo mundo, su mano de artista corría con gran libertad y su gusto se acendrabá cada día. En esta obra [...] se ve el vuelo que el genio del pintor había tomado, y que lo había hecho levantarse hasta las alturas que separan los dos grandes Océanos. (Caicedo Rojas, 1888, p. 281)

Respecto al cuadro del sabio Caldas, el mismo artículo resalta sus valores académicos, los cuales —según el autor— lo separan, con gran ventaja, de las obras de las épocas anteriores que, por su insistencia en detalles puramente decorativos, ofenden el gusto académico:

Es verdaderamente digno de atención este lienzo, tanto por el asunto, como por el desempeño. Las figuras secundarias de él y sus detalles, se eclipsan ante la persona imponente del ilustre sabio que, lleno de serena dignidad, sale de la prisión para ir a entregar al tirano, al pie del cadalso, toda la ciencia que lleva en su noble cabeza y todo el amor de la patria que lleva en su gran corazón. Y así tiene que suceder: mientras más importancia se dé al asunto, menos la tienen los accesorios; por eso repugna tanto ese nimio cuidado con que algunos pintores llevan hasta la perfección los más insignificantes objetos de un cuadro. (Caicedo Rojas, 1888, p. 281)

Las elogiosas críticas que acompañaron las obras históricas de Urdaneta no han resistido el paso del tiempo. La historia reciente del arte colombiano reconoce, en este famoso líder de finales del siglo XIX, al hombre romántico y emprendedor, que infundió gran dinamismo a la cultura de su época; pero, en términos generales, se acoge el juicio del historiador Barney Cabrera, en el sentido de que, como pintor, Urdaneta “careció de los talentos, del gusto y del conocimiento técnico que en el dibujo y el periodismo le dieron merecido prestigio” (Barney Cabrera, 1977, p. 1279).

La fidelidad a la historia o el deseo de que los triunfos de nuestros héroes quedaran plasmados en imágenes permanentes hacían olvidar casi siempre la prioridad de los valores estéticos en las obras de pintura. No obstante, a veces los críticos se debaten entre el juicio estético y el juicio histórico, como en un texto de 1886, que se refiere a *Las batallas de la Independencia*, del pintor José María Espinosa —antiguo soldado de Nariño—, obras que el crítico admira, reconociendo que son “malas para el arte pero notables para nuestra historia” (Espinosa Guzmán, 1887, p. 188).

La exposición de 1899 constata la decadencia de la pintura de historia en Colombia: “Nos llamó la atención una cosa: no vimos ningún héroe retratado, nada de batallas, de duelos, de sangre, de heridas; tampoco nada de robusto, de grandioso, de fuerte, de poderoso, de hondo y de pensado” (Albarracín, 1899, p. 2). El crítico del periódico *El Conservador* encuentra aquí una prueba de que “en todo somos superficiales”.

Pero la escasez de la pintura de historia no tenía que ver precisamente con la superficialidad de los artistas; la realización de los cuadros históricos implicaba, para el pintor, la superación de mayores dificultades técnicas y económicas, si se comparan sus requerimientos con los de otros géneros de la pintura. A medida que se consolidaba la Academia, crecían las exigencias para este tipo de obras: debían ser cuadros de gran tamaño, lo cual significa aumentar considerablemente el esfuerzo físico y mental del artista, el tiempo de trabajo y el costo de materiales, motivos por los cuales solamente con el patrocinio del Estado algunos pintores se decidían de vez en cuando a asumir esta dispendiosa tarea.

El centenario del grito de independencia, en 1910, y otras celebraciones patrióticas que se hicieron en las cuatro primeras décadas del siglo xx fueron ocasiones propicias para que el Estado colombiano patrocinara algunos trabajos de pintura histórica. Es preciso destacar, entre esas obras, *El paso de los Llanos* (1910), de Jesús María Zamora; *El juramento de la bandera de Cundinamarca* (1913) y *El paso del páramo de Pisba* (1923), de Francisco Antonio Cano; *En Boyacá*, de Ricardo Acevedo Bernal; *Alegoría de la batalla de Boyacá* (1919), de J. W. Cañarete; *La campaña libertadora* (1926), de Andrés de Santamaría, y la *Fundación de Santafé de Bogotá* (1938), de Pedro A. Quijano.

En relación con las obras históricas de esta época, el historiador Camilo Calderón habla de una “escuela de los centenarios” que, aunque denota pervivencias de la academia, no tiene nada que ver con la pomposidad de las escuelas académicas europeas de la segunda mitad del siglo XIX, sino que “refleja mal que bien algunas tendencias modernizantes, con lecciones aprendidas del impresionismo” (Calderón Schrader, 2004, p. 11). Otra

característica de estas pinturas es el afán de documentación ambiental, en lo que se refiere a lugares, retratos, vestuarios y objetos:

La pintura histórica colombiana no tiene en este sentido fantasía sino rigor, no inventa sino que reconstruye. Es modesta en términos creativos, pero relata los hechos con honestidad [...] es una pintura moderna en cuanto que abandona el claroscuro y utiliza colores claros y vivos. Muchos de sus representantes provienen de la escuela paisajista y adaptan sus conocimientos a la pintura de historia. (Calderón Schrader, 2004, p. 12)

El paso de los Llanos, de Zamora, ilustra muy bien las apreciaciones del historiador citado: cuesta trabajo ubicarlo en el tradicional género de la pintura de historia, pues el protagonista real del cuadro es el paisaje, el cielo, el río, los dorados pastizales que dominan el primer plano de la imagen, no los patriotas que se ven llegar de lejos. No hay nada de solemnidad, ni figuras heroicas, ni ambiente marcial o guerrero en este cuadro, pero sí es evidente el interés del pintor en la atmósfera, y el simbolismo que encierra el hecho de que los jinetes se desplacen de una zona de sombra y tormenta, hacia una zona de luz.

Con mucha frecuencia, la crítica de la época no fue favorable a los artistas en el campo que nos ocupa: por un lado, estaba “la verdad histórica” del público y de quienes encargaban las obras y, por otro, las inquietudes y necesidades estéticas del artista; no era fácil que se diera una total satisfacción de ambas partes. Una de las críticas que se hacen en 1923 al cuadro *El páramo de Pisba*, que Cano presenta en la exposición del 20 de julio, puede servirnos de ejemplo de esta pugna entre artistas y espectadores, en relación con los valores estéticos y los valores históricos de la obra de arte:

El paso del Páramo de Pisba es un cuadro de grandes dimensiones: un llanero ha caído muerto y el Libertador en persona le está rindiendo los últimos honores. Para los que veíamos por primera vez la tan renombrada tela, es una sorpresa encontrar un muerto de frío que tenga los brazos extendidos, en gesto de heroico abandono, en lugar de verlo —como todo muerto de frío, que así nos lo prueban las momias que a cada paso se encuentran en nuestros más helados páramos— agarrotado y contraído como deseoso de aprovechar el último destello de calor de su propio cuerpo. (Ignotus, 1923)

Tampoco tuvo muy buena crítica el tríptico sobre la Campaña Libertadora (3,48 × 6,34 m), encargado a Santamaría en 1926 por el Gobierno de Pedro Nel Ospina. Se trata de una versión moderna de la pintura de historia, que sin dejar de responder a la exigencia del planteamiento figurativo, renuncia a la mirada idealizante, suprime los detalles accesorios y destaca valores puramente pictóricos. Se rechazó la falta de concepción épica del conjunto,

su sencillez, su poca verosimilitud, la fatiga de los héroes, características que, en opinión de los críticos, eran inaceptables en una obra destinada al salón elíptico del Capitolio Nacional.

El escritor Max Grillo escribió una nota en defensa de la obra de Santamaría, argumentando, contra otras opiniones, su fidelidad a la verdadera historia de nuestra campaña libertadora: los soldados patriotas van descalzos y mal vestidos, hombres y bestias expresan en sus actitudes la tremenda fatiga de meses de marcha por llanos ardientes y páramos helados, tal como nos cuentan las crónicas de la independencia. Además, en el momento que representa el cuadro, Bolívar no es todavía el héroe triunfante, sino solamente un cansado combatiente:

Si Santamaría hubiese pintado un Bolívar y unos soldados de Boyacá, jinetes en caballos magníficos de fuerza y salud, con uniformes de oro los generales, y ricamente enjaezados los brutos, quizá se hallaría hermoso su tríptico. Mas procedió el artista de acuerdo con la verdad histórica y psicológica, si así puedo expresarme [...]. Dicen algunos que no hay derecho a pintar a los héroes en sus horas de melancolía y desaliento, sino en las de exaltación y gloria. Muchos hubieran querido que Santamaría pintase un Bolívar no empenachado, pero sí Libertador. El artista ha podido ejecutar una obra de proporciones clásicas, de acuerdo con los principios de orden griego, [...]. Prefirió seguir otro procedimiento, si más de acuerdo con la verdad histórica, menos exaltante. (Grillo, 1927, s. p.)

En 1946, el tríptico de Santamaría fue trasladado al palacio presidencial, y reemplazado en el Capitolio por un mural de Santiago Martínez Delgado.

La pintura religiosa

Aunque, si se compara con la época de la Colonia, es claro que el interés en este tema ha disminuido en el período que nos ocupa, los artistas siguen pintando cuadros religiosos para responder a la demanda que ellos tienen de parte de la Iglesia católica y también de la población laica. Las reseñas de las exposiciones de finales del siglo XIX y principios del XX dan cuenta de un número grande de obras de carácter religioso —entre copias y originales— que va disminuyendo a medida que avanza el siglo.

Las discusiones en torno a la obra de Gregorio Vásquez Ceballos son motivo para las reflexiones sobre la pintura religiosa, en las décadas finales del siglo XIX. Pedro Carlos Manrique, por ejemplo, señala que existe un gran contraste entre las obras del neogranadino y las que han sido elaboradas recientemente, pues en las de su época no encuentra la gracia, la dulzura, la elevación y el misticismo que caracterizan los cuadros de nuestro pintor del siglo XVII:

Era que Vásquez amaba, era que Vásquez creía, y en ese amor y en esa fe ardía cuando hacía surgir de sus lienzos la madre del divino Dios, o uno de esos evangelistas en actitud de meditar, a cuya mirada se ve levantar un nuevo mundo moral! (Manrique, 1886, p. 151)

En una carta que el escritor Ángel Cuervo escribe desde París, y que se publica días antes de la exposición de 1886, hace una crítica a la pintura religiosa hecha sin fe y sin “espíritu católico”, a propósito de una *Virgen consoladora*, nada convincente, del pintor francés Bouguereau:

La Virgen levanta las manos como pidiendo al cielo un alivio para quien se acoge a ella, pero la fisonomía, y en especial la mirada, está tan lejos de lo que el artista quiso decir, que no solamente no la oír el cielo, sino que rechazará su ruego, como que sale de unos labios que nada tienen de celestiales. ¡Cuán engañados están los artistas que, sin fe en el corazón, pretenden representar las facciones de los seres divinos con la cara de la primera pecadora que encuentran en la calle! (Cuervo, en Medina, 1978)

El mismo rechazo merece, en el texto mencionado, un crucifijo, de tamaño mayor que el natural, presentado recientemente por Aimé Morot, “en donde con un realismo tabernario convirtió en renegado criminal a la más santa y resignada de las víctimas!” (Cuervo, en Medina, 1978). Cuervo recuerda, a los artistas interesados en hacer pintura religiosa, el caso del pintor Fra Angélico, que cuando trabajaba en un cuadro donde debía representar a la Virgen María o a Jesús, “ayunaba y se disciplinaba para penetrar con inspiración mística en las grandezas celestiales” (Cuervo, en Medina, 1978).

El problema que señala Cuervo a finales del siglo XIX no afecta solamente al arte religioso europeo, pues la creciente secularización del pensamiento y de la vida social es una consecuencia de la moderna cultura ilustrada, presente ya en los países hispanoamericanos. Es una situación que ya desde principios del siglo había señalado el filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cuando observaba que las obras religiosas no producen en el hombre moderno e ilustrado el entusiasmo sagrado, sino únicamente un sentimiento estético (Hegel, 1989).

En el arte religioso que se realiza en Colombia a fines del siglo XIX y comienzos del XX, se hace evidente esa creciente desacralización de la cultura. Este fenómeno fue tema de críticas y polémicas, muy especialmente en torno a la obra de Acevedo Bernal, el pintor que más se destacó por sus obras de carácter religioso. El poeta Eduardo Castillo se refiere con entusiasmo a su cuadro *El bautismo de Cristo*, elaborado para la catedral de Bogotá, y defiende, frente a otros críticos, su belleza un tanto “pagana”:

Tanto la figura de Juan, como la de Jesús, son de una euritmia que recuerda las imágenes de los pintores del Renacimiento, devotos de la belleza pagana. Miradas las cosas desde el punto de vista del ideal religioso, acaso podría reprochársele a nuestro grande artista ese intenso amor de la forma en un cuadro místico. ¿Mas Qué? Acevedo Bernal es ante todo un artista, y, como tal, siempre pondrá la hermosura sobre todas las cosas divinas y humanas. (Castillo, 1965, p. 141)

El siguiente comentario del maestro Guillermo Valencia señala igualmente, y de manera muy encomiástica, la relación de la pintura religiosa de Acevedo Bernal con los ideales paganos de algunos pintores renacentistas:

Tiene ese culto por la forma perfecta que hizo el encanto del Renacimiento italiano. Como los artistas de esa época, Acevedo siente las figuras al modo pagano para ponerles luego el sagrado arrebató que raya en la embriaguez divina de que habla la Sagrada Escritura, o esa sonrisa indefinible que imprimió el Vinci en sus Madonas de sexo indescifrable. El famoso cuadro La Virgen del Carmen condensa el summum del temperamento de Acevedo. Debajo de la túnica de María palpita el cadáver de Niobe. Dijérase que por mística y originalísima manera, la Madre de Dios, realizando el símbolo de Galatea, surge de los abismos azules rodeada de geniecillos divinos y alegres que en vez de empuñar caracoles marinos baten incensarios. (Valencia, 1928, p. 313)

Otro pintor, cuyas obras religiosas se destacaron en la época de la academia, fue el sacerdote jesuita Santiago Páramo (1841-1915). En los frescos, óleos y dibujos que hizo, se ha podido observar el estricto cumplimiento de los cánones académicos aplicados a la representación de temas místicos. La crítica de la época siempre tuvo para su obra expresiones de respeto y admiración.

El antioqueño Francisco Antonio Cano realizó también obra religiosa para las ciudades de Bogotá y Medellín. En esta última ciudad es muy apreciado su cuadro *El Cristo del perdón*, que se conserva en la Catedral de Villanueva, y en el cual Horacio Marino Rodríguez destaca

[...] las emanaciones de sentimientos que animan a los diferentes grupos, hábilmente interpretados sin esfuerzo de arte; la indiferencia de los soldados, el odio y la conmiseración de la muchedumbre. Cuatro notas de color realzan la riqueza del dibujo en este cuadro: el azul de un cielo oriental, el pálido amarillo de la piedra y el gris violeta de la muchedumbre, perfectamente definidos por toques maestros. (Horacio Marino Rodríguez, "F. A. Cano, El Cristo del Perdón", citado en: Londoño Vélez, 2002, p. 104)

La pintura de paisaje

El tema del paisaje tiene antecedentes en Colombia desde el siglo xvii. En una rápida mirada retrospectiva, podemos recordar algunos paisajes —inspirados más en el arte barroco europeo que en nuestro entorno natural— del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), así como los paisajes de Ramón Torres Méndez y de la Comisión Corográfica (siglo xix), elaborados más con un objetivo científico-documental que por un interés eminentemente artístico. Pero el paisaje como tema autónomo de la pintura, destinado a la contemplación y al placer estético, surge apenas a finales del siglo xix, a partir de la cátedra de paisaje que dictan en la Escuela de Bellas Artes los pintores Luis de Llanos, Andrés de Santamaría y Francisco Recio y Gil.

El trabajo de los paisajistas, como han recordado nuestros historiadores, era muy poco apreciado en Colombia a comienzos del período académico: “y es que la academia no desconocía el paisajismo, pero lo consideraba un mero entretenimiento o, a lo más, como un ejercicio que podría llegar a complementar por medio de *agregados* la escena central de una pintura seria” (Fernández, 1994, p. 34). Mientras la pintura de historia merecía todo el reconocimiento y la admiración de la crítica y del público culto, por ser un arte que requería “profundos estudios”, la pintura de paisaje era valorada como un género menor, por cuanto para su realización el pintor necesitaba “sólo imaginación” (Fernández, 1994).

En la exposición de 1886, el paisaje tiene escasa presencia. Pero la situación comienza a cambiar pocos años después, y a ello debió contribuir, quizás tanto como la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes, el texto que desde París escribió Ángel Cuervo por esa misma época, en el cual invita a los escritores y a los pintores colombianos a seguir el ejemplo de Eugenio Díaz, para que aprendan a admirar “la lozana diafanidad de nuestra naturaleza” (Cuervo, en Medina, 1978) y puedan llevarla al arte.

Cuervo se refiere también a la obra del francés Jean-François Millet, a quien admira por su sensibilidad frente a la vida campesina, y propone a los paisajistas que tomen de él el espíritu y la inspiración, no la técnica, que juzgaba descuidada. Piensa que los pintores de paisaje deben buscar la belleza en lo simple, no en lo exótico o complicado, porque “la sencillez es el mejor ornamento de la verdad”:

Es común creer que el paisaje no debe tomarse sino de los fenómenos extraordinarios de la naturaleza, de una catarata, de un volcán, de una roca que se desprende en el abismo, cuando es todo lo contrario; los grandes paisajistas han tomado lo que cualquier profano mira como vulgar, y han hecho de ello una maravilla. El talento del artista está en descubrir la belleza en un simple

grupo de árboles, en un arroyo que se desliza por entre la maleza o en el molino por donde pasamos todos los días. Querer buscar por modelo lo sorprendente, lo que es más bien un capricho de la naturaleza, es como estudiar el cuerpo humano en los gigantes o buscar una melodía en los bramidos de un volcán. (Cuervo, en Medina, 1978, p. 267)

En la exposición de 1899, se detecta ya un cambio notable respecto a la pintura, cuyo rasgo más destacado es quizás el surgimiento de un grupo de paisajistas:

Ve uno por todas partes, en encantadora confusión, caras, flores, animales, lagunas, desiertos, crepúsculos, soledades, ríos, tempestades; un juego de colores delicioso, que produce en la fantasía un cambio de panoramas, una variedad riquísima de impresiones, sentimientos que se levantan en el alma... [...] Más allá un alma tempestuosa creó ese horizonte oscuro, lleno de nubes, y el rayo cayendo sobre una pampa abandonada y triste. (Albarracín, 1899, p. 2)

La exposición de 1904 refuerza aún más la presencia del paisaje: “Abundan los paisajistas, entre los cuales Santamaría, Cano y Zamora nos presentan varias interpretaciones de la naturaleza, verdaderamente bellas”, escribe un comentarista del diario *La Fusión* (Uribe, 1904). Refiriéndose a un cuadro de Santamaría, el mismo cronista anota lo siguiente:

[...] los caballos, que parecieran lo primordial del cuadro, no tienen tanta importancia y sólo realzan el paisaje, hoy intensamente sentido por los modernos que le dan grande importancia, a diferencia de los antiguos, que, como los pintores del Renacimiento, no lo sentían de la misma manera y lo consideraban como recurso decorativo para realzar la figura. (Uribe, 1904)

En un recordado debate que se impulsa en 1904 en la *Revista Contemporánea*, Sanín Cano apoya decididamente la obra del pintor Santamaría y las ideas de la nueva estética. Haciendo una enfática defensa de las libertades que puede tomarse el pintor en lo que se refiere a las formas, las proporciones y el color, el crítico responde, a quienes se aferran a la imitación fiel del mundo exterior, que “lo que importa, en materia de arte, no es hacer verdadero o real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso” (Sanín Cano, 1904, p. 153).

En la misma exposición, Sanín Cano da cuenta de la influencia que, a través de su pintura y su trabajo como profesor de paisaje, ha ejercido Santamaría sobre los jóvenes de Bogotá:

En la exposición hubo más de un cuadro en que la intención manifiesta era seguir al maestro en la interpretación del color [...]. Por todas partes hay señales de una nueva orientación. El influjo sobre los legos es ya irremediable.

Con su ayuda el arco iris nos ha brindado sus secretos cariñosamente [...]. Él nos ha enseñado a apreciar con ojos ávidos de emociones y de arte el verde fluido de los horizontes sin nubes, el verde con que se tiñe la luz quebrada por vidrios aparentemente incoloros: el morado que vibra dentro de los negros... (Sanín Cano, 1905, p. 354)

Y aunque las transgresiones pictóricas de esa primera década del siglo resultaron inaceptables para los más tradicionalistas y las pautas de la academia se imponen de nuevo después del año 1911, en que Santamaría abandona definitivamente el país, su influencia y la de las vanguardias de la pintura europea, que él dio a conocer a los jóvenes, se dejan ver en varios de nuestros pintores académicos, sin que se dé todavía una ruptura definitiva con la tradición.

El paisaje, en efecto, se asume como signo de modernidad dentro de la academia, y llega a ser, en las dos primeras décadas del siglo xx, el tema dominante de nuestra pintura. Jesús María Zamora, Ricardo Borrero Álvarez, Eugenio Zerda, Roberto Páramo, Ricardo Moros Urbina y Eugenio Peña fueron los paisajistas más reconocidos.

En un artículo publicado en *El Nuevo Tiempo Literario* en 1906, José Nogales insiste en la idea de que la emoción del paisaje es un elemento moderno, que identifica la sensibilidad de los artistas contemporáneos:

En la pintura moderna, ahíta de imponentes escenas de una historia enteramente teatral, de representaciones de un mundo convencional y miserable, ya se alza, por fortuna, el triunfo ingenuo y justo de la naturaleza. Decimos que, en un paisaje, en un árbol, en un trozo de cielo, en una ola de mar, hay alma. Es verdad. (Nogales, 1903, p. 380)

La pintura de paisaje se impuso definitivamente en Colombia en las dos primeras décadas del siglo xx. No obstante, son escasas las obras que se destacan por su calidad, y no se puede hablar de un gran aporte creativo, desde el punto de vista formal, en los paisajistas colombianos de esa época. Algunos de nuestros críticos manifestaron su descontento por la mediocridad que reinaba entre los paisajistas colombianos:

[...] la pintura colombiana, salvo rarísimas excepciones, va por los fáciles caminos de la mediocridad; cuando unos cuantos pintores a quienes el gusto primitivo de nuestro público juzga indiscutibles, van pintando un cuadro tras otro sin que se note siquiera el anhelo de hacer una obra original. Esta falta de dignidad artística se observa sobre todo en los paisajistas, cuya única aspiración es la de halagar el gusto de los posibles compradores, sin importarles que para conseguirlo necesiten llenar sus cuadros de detalles de mal gusto, ni que tengan que hacer paisajes con minuciosidades de calígrafo. (Olivera, 1921)

Seis años después, el mismo crítico describe con ironía la pintura colombiana de paisaje realizada en el pasado cercano, pero se muestra más optimista respecto al presente y el futuro del paisajismo en nuestro país:

Hubo un tiempo en que el paisaje nacional fue un ranchito de paredes carcomidas, mientras más viejas y ruinosas mejor, con unos geranios: a veces un burro paciendo en un ángulo del cuadro; y sobre la techumbre se desflataba el humo azuloso, ligero y patriarcal. Este paisaje banal e ingenuo, adornó los salones de las casas bogotanas cerca de la copia de una fotografía hecha al “crayón”. Las exposiciones de entonces se vieron llenas de ranchitos que hoy han ido a parar al cuarto de costura de las niñas. (Olivera, 1927)

En contraste con esa situación anterior, Olivera señala que los nuevos paisajistas colombianos han asimilado sin saber, y a veces sin querer, las enseñanzas de los impresionistas, y que eso se hace evidente en su afán de descubrir los más finos matices, de aprisionar el fugitivo encanto de una hora. En su opinión, la nueva generación de pintores tiene “un sentido de adivinación que los une espiritualmente a los maestros del viejo continente, sin que haya podido existir la influencia de sus obras cuidadosamente estudiadas” (Olivera, 1927). Este crítico concluye que el paisaje nacional se está despojando cada vez más de lo anecdótico y de lo accesorio, y se está alejando de los temas triviales.

Las copias

Copiar obras originales de los grandes maestros era una costumbre extendida en el mundo occidental a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se suponía un ejercicio obligado para quienes aspiraban a ser artistas; se pensaba que la copia era un método excelente para desarrollar las habilidades del pintor, para aprender los secretos del oficio y para comprender las ideas del autor.

En el caso de los artistas latinoamericanos, había en el ejercicio de las copias una justificación adicional: una buena copia de alguno de los artistas europeos reconocidos por la historia del arte era una fuente valiosísima de información visual para todas aquellas personas interesadas en el arte que no tenían la oportunidad de viajar fuera de su país. Así lo confirma un comentario del periódico *El Orden* en relación con la Exposición de Bellas Artes de 1886:

Allí puede el visitante, en vista de buenas copias, formar idea de los estilos del *divino* Rafael, inspirado retratista de la Virgen; de Murillo, el sublime intérprete de las fisonomías maternas, a quien un soplo celeste inspiró el cuadro de “La Concepción”; del Dominiquino, el mejor discípulo de la escuela de los Carraccios; del Guido, pintor lleno de gracia y de coquetería, cuya

paleta tuvo los tintes de la aurora; de Rembrant [sic], el artista sombrío; y de muchos otros cuya fama, como una inundación, llega hasta los más remotos rincones del mundo. (“Exposición de Bellas Artes”, 1887, p. 21)

Tanto en las grandes exposiciones de carácter nacional como en las exposiciones individuales se exhibían las copias que los artistas habían realizado, y no era raro —tal como sucedió en la exposición de 1886— que aparecieran en un evento varias copias del mismo cuadro, elaboradas por distintos pintores. En la hoja de vida y en las biografías de los pintores, se tenían en cuenta las obras que el artista había copiado.

Pero no todos estaban de acuerdo respecto a la bondad de las copias en la formación del artista. Cano recoge, en un ensayo sobre la obra de Garay, algunas de estas opiniones, que evaluaban la copia como un ejercicio mecánico, sin ninguna utilidad para el artista, o como algo falso, un engaño al público. No obstante, Cano agradece a quienes tienen la abnegación o el buen gusto de traducir en una tela la obra que un maestro nos legara, y expresa su admiración especial por la copia que, del *Entierro de Cristo* de José de Ribera, hizo Garay en París:

Ese cuadro, que se ve en el Louvre, obra maestra de uno de los más grandes maestros españoles, está vaciado completamente en la copia de Garay; no hay en ella una pincelada más, ni falta en ella un solo golpe de los vigorosos y calientes del atrevido Españolito. Ver esta copia es ver el original; es casi un robo hecho al museo de Francia. ¿Cómo llegar a producir una obra tan perfecta, copiando simplemente? Con un medio sólo: ser maestro. (Cano, 1987)

La costumbre de enviar copias a las exposiciones de pintura desapareció a partir de 1910, cuando el reglamento de la exposición del centenario exigió que todas las obras que participaran en la muestra debían ser originales del artista. La práctica de copiar a los maestros seguirá vigente por años en los talleres y en las escuelas, pero su resultado ya no se exhibirá públicamente.

La escultura

La documentación relacionada con la exposición de 1886 pone en evidencia el precario estado de la escultura en Colombia. Así lo reconoce el mismo organizador del evento cuando afirma que es la escultura “el arte más atrasado entre nosotros” (“Exposición de Bellas Artes”, 1887, p. 21). Frente a una gran cantidad de pinturas elaboradas por artistas nacionales, la mayoría de las esculturas que se presentan son obras traídas de Europa por los viajeros. Se destacan, entre ellas, un busto de Napoleón realizado por Antonio Canova, y tres de Bolívar y uno del virrey Ezpeleta, del italiano

Pietro Tenerani. Las obras nacionales de escultura en la exposición de 1886 no pasan de ser bustos en yeso o imágenes religiosas talladas en madera.

Pese a la fundación de la Escuela de Escultura, bajo la dirección del escultor italiano César Sighinolfi, la situación parece no haber cambiado mucho 13 años después, en la exposición de 1899:

Podría llamarse más bien exposición de pintura no más, pues, a decir verdad, es lo único en esta exposición que reviste la belleza y el brillo a que *resplendia formae*, de que habla Santo Tomás. Los pocos ensayos que hay de escultura, de litografía, de fototipia, etc., nos parecieron esfuerzos laudables —el rayo de luz que se abre camino por entre las tinieblas— pero todavía no exhiben la corona del triunfo. (“La exposición de Bellas Artes de 1899”, 1899, p. 2)

A propósito de un trabajo de escultura en madera que el antioqueño Eladio Montoya ha enviado a la exposición nacional de 1899, una crónica del periódico *El Autonomista* habla de las dificultades particulares que tiene que afrontar el escultor, porque “no es la escultura género, así como se quiera, ni de fácil adquisición. Para moldear o esculpir de modo perfecto, son menester grandes cualidades y especial disposición” (Becerra, 1899, p. 5). Además de dominar el arte del dibujo, el escultor debe poseer talento natural y rica fantasía, y desarrollar la habilidad de componer con dignidad, “dando a la escultura la forma adecuada, y sintiendo hondamente, para que la obra que salga de sus manos tenga carácter propio” (Becerra, 1899, p. 5).

El *San Antonio* de Montoya dio mucho que hablar a los comentaristas de la prensa; se hicieron reiterados elogios del colorido y los acabados que le aportaban mayor verosimilitud a la obra; pero el crítico Jacinto Albarracín rechazó rotundamente esa costumbre de colorear las esculturas, como evidencia de un barroquismo decadente que, “con sus alas embejucadas”, ahoga el espíritu de la Belleza:

Una escultura pintada como el San Antonio de Montoya, bonita de carmín y rosadas mejillas, alba la frente, de labios húmedos de color, ojos azules y pelo ensortijado como salido de la mejor barbería [...] manifiestan al que, con ingenio, pone colores, pule y repule a fuerza de aceites sus estatuas; pero al escultor verdadero y franco de la línea y del cincel, no se le encuentra en aquel afeminado procedimiento. La escultura es incolora: sus líneas se desenvuelven sobre el bloque limpias de barnices, sin trazados, al decir palpables no más por el contorno. (Albarracín, 1899, p. 46)

Albarracín asume la defensa de la escultura clásica, con su belleza clara, perfecta e inmutable, en la cual resultan inaceptables los añadidos, los adornos, lo que es puramente decorativo:

Buonarroti abismado en la Estética, para expresar la vejez de su Moisés, le hubiera pintado grises la barba y el cabello? ¡Nunca! Porque a su ingenio le repugnaban los colorines, impropios de su carácter recto, dirigido por la Belleza, que no contemporiza con el oropel. (Albarracín, 1899, p. 46)

Pero el tiempo de la escultura religiosa también había pasado ya en Colombia; el mayor interés de las élites, aquí como en el resto de Latinoamérica, estaba enfocado en las obras de carácter conmemorativo. La instauración de un Estado fuerte y centralista, enmarcado en los planes de la Regeneración, requería de símbolos que les dieran un sentido claro a los valores y las acciones del Gobierno; y los monumentos patrióticos se convirtieron en la mejor manera de transmitir a los ciudadanos los ideales cívicos y estéticos de esa nueva sociedad.

Las obras de la escultura conmemorativa tenían altos costos e implicaban conocimientos y esfuerzos colectivos; las informaciones sobre el personaje, su vida, el contexto social en el que vivió, sus ideas, sus hazañas, se unían a la investigación sobre su aspecto físico, y todas ellas debían aportarse al escultor. El artista debía tener en cuenta las premisas de la academia para la escultura: lograr el equilibrio entre belleza y parecido, y representar al personaje en actitud digna, pues en él se encarnaban los ideales de la comunidad. El monumento en su totalidad debía transmitir un mensaje claro, asociado a los valores ciudadanos que ese personaje representó en su vida. A ello contribuían, en gran medida, el diseño del pedestal, las figuras alegóricas que acompañaban a los personajes, los objetos simbólicos y los textos que aparecían en las placas laterales.

La escultura conmemorativa, coherente con la estética neoclásica, dignificaba los espacios, presidía las ceremonias patrióticas, congregaba multitudes, recordaba la historia a los ciudadanos, ponía en evidencia el poder y la presencia del Estado. La estatua de Bolívar, elaborada por el italiano Pietro Tenerani, e inaugurada en 1846, se constituyó en el modelo por excelencia de la escultura que debía realizarse en el país; artistas críticos, historiadores y la comunidad en general estuvieron siempre de acuerdo con que en esa estatua se materializaron al mismo tiempo los valores cívicos e históricos, y el ideal artístico de la época. Sin renunciar al parecido con el personaje histórico, pauta fundamental del retrato, la estatua de Tenerani logró representar, de manera convincente para todos, el modelo por excelencia de héroe, y concentrar, para ejemplo perenne de las generaciones futuras, los mejores valores del individuo, de la raza, de la cultura.

No obstante, la técnica de fundición de estatuas en bronce planteó a los escultores colombianos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX dificultades insuperables. Las esculturas de Cristóbal Colón e Isabel de Castilla, modeladas por César Sighinolfi, director de la Escuela de Escultura,

se enviaron a Italia para su fundición. Apenas en la segunda mitad del año 1905, y bajo la dirección de Andrés de Santamaría, la Escuela de Bellas Artes hizo un primer ensayo de fundición en bronce, copiando una *Venus de Milo*, que se envió de regalo al presidente Rafael Reyes.⁴ Pero la primera escultura conmemorativa fundida en Colombia parece haber sido el busto de Atanasio Girardot, tallado por el pintor Francisco Antonio Cano en 1911. Las efusivas felicitaciones que le envió el maestro Guillermo Valencia nos pueden dar una idea de la importancia de ese logro:

Por telégrafo le comuniqué a Ud. mi regocijo al saber el éxito que había tenido para fundir, por primera vez, bronce en Colombia [...]. Difícil me parece expresar con más belleza y vigor el momento gloriosamente trágico del héroe antioqueño [...]. El busto, que parecía aspirar solo como forma escultórica a insinuarnos la noble majestad de la ataraxia estoica, con sus ojos sin luz y su inmovilidad eterna, toma en la obra de usted un rumbo extraño. Su busto es una estatua que, por instantes, me parece mutilada y por instantes completa y en plenitud de vida. ¿Quién no ve la espada vibrante en el extremo de la diestra que sube? Díjérase que usted se propuso probar que un busto puede llevar en sí mismo toda la fuerza de una estatua entera y casi de un grupo. (Valencia, 1911)

Además del maestro Cano, quien solo ocasionalmente asumió el oficio de la escultura, es preciso mencionar a Marco Tobón Mejía (1876-1933), Dionisio Cortés (1863-1934), Roberto Henao Buriticá (1898-1964) y Gustavo Arcila Uribe (1895-1963) entre los escultores colombianos que tuvieron algún renombre en las dos primeras décadas del siglo xx.

El antioqueño Tobón Mejía fue, sin duda alguna, el mejor escultor colombiano de la época de la academia. Y aunque en la capital de la república no se aprovechó su talento para la escultura conmemorativa, de la calidad de su trabajo dan testimonio hoy varias obras que se encuentran en Medellín, Santa Rosa de Osos y Barranquilla, como las estatuas de José María Córdoba, Francisco Javier Cisneros y Pedro Justo Berrío, y el *Monumento a la bandera*,⁵ así como sus relieves y medallones que dejan ver la influencia del *art nouveau*.

En lo que se refiere a la escultura conmemorativa, el predominio de los escultores extranjeros fue total en la capital de la república y en las principales ciudades de Colombia. Junto a los nombres de Tenerani y Sighinolfi, ya mencionados, encontramos entre muchos otros los de Verlet, Greber,

4 El escultor colombiano Dionisio Cortés dirigió esta primera fundición en la Escuela de Bellas Artes ("Suelos. Bellas Artes", 1905).

5 Del escultor Marco Tobón Mejía se conservan en Medellín las estatuas de Córdoba, Cisneros, Francisco Antonio Zea, y los monumentos funerarios a Jorge Isaacs y a Pedro Justo Berrío; en Barranquilla se encuentra el *Monumento a la bandera*, y en Santa Rosa de Osos, su tierra natal, la estatua de Berrío (Cárdenas, 1987).

Renart, von Miller, Fremiet, Pourquet, Lambardi, Anderlini, Mascagnani, Ricci, Desprey, Del Villar, De Pereda (Ortega Ricaurte, 1938). Las estatuas de bronce de cuerpo entero realizadas por colombianos en esta época son muy escasas: la estatua del presidente Núñez, modelada por Francisco Antonio Cano, es un caso excepcional en Bogotá. Se encargó su fundición al artista Tobón Mejía, quien tenía en París su taller de escultura, y fue inaugurada oficialmente por el presidente Pedro Nel Ospina el 6 de agosto de 1922.

El escultor francés Raúl Carlos Verlet (Cfr. Ortega Ricaurte, 1938) fue, sin duda, el gran favorecido por la fiebre estatuaria que se apoderó de Bogotá a comienzos del siglo xx; pero, al mismo tiempo, fue uno de los artistas más duramente juzgados; obras suyas son las estatuas de Santander, Francisco José de Caldas, Antonio José de Sucre y Rufino J. Cuervo, entre otras. Los críticos rechazaron, en más de una ocasión, la teatralidad de sus personajes:

[...] ayer fue un Sucre de opereta, fanfarrón y ridículo, que hace equilibrio en medio de cestos de papeles y fragmentos de cañones, y hoy es un Santander afeminado que en una posición de baile se adelanta con la espada inútil en la diestra, provocando más de un comentario jocoso y malévolos [...] porque Verlet no puede concebir una figura que valga por sí sola, sino que ha de rodearla con placer infantil de cachivaches inútiles. (Olivera, 1922)

Antonio José Restrepo escribía así en 1914 sobre la estatua recién inaugurada de Rufino José Cuervo:

[...] es pésima como todos los moharrachos que artistas adocenados franceses confeccionan sobre medidas y por el precio de tanto para estos países. Si el arte nacional no se estimula, que se encarguen nuestros bronces y mármoles a la tierra de ellos, Italia. (Restrepo, 1954, p. 456)

La precariedad de la escultura conmemorativa nacional se convirtió finalmente en una circunstancia favorable a la ruptura con la academia por parte de los escultores, quienes en ese aspecto se adelantaron a los pintores en casi una década, respondiendo con sus obras a las ideas nacionalistas promulgadas por varios escritores notables. En la segunda mitad de la década de los veinte, revistas de avanzada como *Universidad* acogen con entusiasmo las propuestas indigenistas que el escultor boyacense Rómulo Rozo hace desde París:

Rómulo Rozo ha sido el más exaltado propagandista del arte indígena. No solamente descuella en este sentido entre los jóvenes, sino que emprende esa valorización antes que ninguno, porque mirando hacia atrás no encontramos, entre los artistas de las viejas generaciones, quien se halle dispuesto a darle un sentido estético a la obra escultórica de los primitivos pobladores

de nuestro territorio. En este sentido los nuevos reparan una injusticia tradicional. (L. D. D., 1929)

Las obras de Rozo y las de José Domingo Rodríguez, Ramón Barba y Josefina Albarracín son reconocidas desde finales de los años veinte como una nueva propuesta que transformará definitivamente el arte colombiano. El historiador Germán Arciniegas es uno de los primeros en reconocer los valores que surgen:

La nueva generación ha traído al arte en general un sentido nuevo [...]. Dentro del campo destinado a la escultura posiblemente ya se ha insinuado, de manera definitiva, la nueva tendencia. Ese es el significado que tienen las obras de José Domingo Rodríguez. (Arciniegas, 1933, p. 8)

En 1930, cuando la academia está todavía en plena vigencia para la pintura, ya existe en Colombia una escultura realizada totalmente por fuera de los cánones neoclásicos.

El dibujo y el grabado

En la tradición clasicista, el dibujo tiene un papel muy especial: no es un arte en sí mismo, pero es “el padre de las artes”, el fundamento de todas ellas. En Colombia, los esfuerzos por implantar las artes plásticas de la academia comienzan por hacer enérgicas defensas sobre la necesidad de la enseñanza del dibujo en una sociedad civilizada y sobre las ventajas que derivan de su aprendizaje personas de cualquier edad, sexo o condición.

Con los ejercicios de dibujo, el futuro artista educa su mano, aprende a ver realmente —que es mucho más que mirar— el mundo que lo rodea. El ojo educado, escribía Urdaneta en 1881, podrá “apreciar las luces, medias tintas y sombras, donde la generalidad de las gentes no ve sino una masa informe” (1881). Y Cano insistía en sus clases y conferencias sobre la importancia del dibujo:

La forma, la línea, he aquí lo primero, lo más rudimentario [...]. Es tarea, y tarea perdida, de algunos impresionistas, obstinarse en prescindir de la forma, del dibujo. Ya lo saben ellos: la silueta los persigue, los acomete, los vence siempre. La marina más sencilla, la que acusa un cielo tranquilo y un mar en calma, necesita del dibujo. Bien es cierto que no hay propiamente contornos, sino el límite que separa los cuerpos del espacio, que los rodea; pero ese límite se impone al artista, con el imperio de lo necesario. (1987, p. 87)

La convicción sobre la importancia del aprendizaje amplio del dibujo sigue vigente todavía a finales de la década de los veinte del siglo xx, y es defendida aún por críticos que, como Arciniegas, son solidarios con las nuevas inquietudes artísticas. El dibujo, piensa Arciniegas, es necesario aun para quien pretenda liberarse de él:

Y quien no se forme en esta disciplina, quien no haga del dibujo el eje de su arte, jamás llegará a hacer obra perdurable, porque el dibujo es la fisonomía de la vida. El dibujo es una cualidad viril; es el criterio para distinguir las siluetas de la comedia humana, es el arte que jamás conocieron los caracteres opacos e indecisos. Para ser pintor hay que empezar por ser dibujante, hay que apreciar los perfiles para que cuando llegue el instante de los contornos vagos sea la discreción y no la impotencia la que impere, sea la conciencia y nunca la ignorancia la que gué la mano del artista. (1923, p. 295)

Pero al mismo tiempo que en torno a la academia se estimulaba el dibujo como aprendizaje, disciplina de la visión, preparación de la obra, boceto, sin que se valorara el lenguaje de la línea por sí mismo, algunos caricaturistas, dibujantes aficionados e ilustradores de revistas como José Félix Mejía Arango (Pepe Mexía), Jorge Franklin, Gustavo Lince, Rinaldo Scandroglio, José Restrepo Rivera y Ricardo Rendón, entre otros, proponían desde comienzos de la década de los veinte del siglo xx, y casi sin saberlo, opciones de dibujo muy creativas y muy cercanas al arte de las vanguardias europeas. No obstante, como su trabajo se consideraba arte menor, juego intrascendente, actividad no relacionada con las bellas artes, no afectó para nada la estabilidad de la academia.

Tampoco la práctica del grabado abrió opciones creativas en la academia colombiana. La escuela de grabado, organizada en torno a la Casa de La Moneda en 1837, fue el antecedente de la más conocida institución que a finales del siglo xix organizó Urdaneta, con el fin de formar aquellos artistas que debían proveer de imágenes a su periódico *Papel Periódico Ilustrado*. Urdaneta trajo de París al grabador Antonio Rodríguez para que dirigiera la escuela, y lo hizo socio del periódico. Más que una modalidad artística, fue el grabado en Colombia en esta época un oficio, una técnica que atendía al desarrollo del periodismo:

Las ilustraciones grabadas en madera han venido a ser tan indispensables, que realmente hoy todo periódico que no sea político las exige perentoriamente. Y esta necesidad se siente aun más en las obras que se publican en forma de volumen; las didácticas, sobre todo, que para ser más comprensibles deben ir acompañadas de figuras ilustrativas. (Urdaneta, 1886, p. 55)

Había, sin embargo, grados de desarrollo en este saber, que acercaban al grabador al trabajo artístico propiamente dicho, según la opinión de Urdaneta, quien hace una diferenciación entre los grabados que implican solamente “habilidad de ejecución” —cuando se copia un grabado ya realizado— y lo que toca a “la parte pensante, al sentimiento íntimo, al genio, en fin, del artista”, vale decir, cuando el grabador debe interpretar un dibujo o una pintura de su autoría o de otro artista, y debe, por lo tanto, traducir al lenguaje del grabado lo que está hecho en otro lenguaje (Urdaneta, 1886, p. 55).

No obstante, podemos hoy asegurar que Urdaneta exageraba cuando hablaba de “genio”. Las posibilidades de invención que esta interpretación de dibujos, pinturas y fotografías ofrecía a los artistas eran mínimas, y su reto fundamental era lograr, mediante la técnica adecuada, una imagen limpia y correcta, acorde con la verosimilitud que exigía la academia.

Desde que se fundó la escuela de grabado para atender a las necesidades del *Papel Periódico Ilustrado*, los grabadores utilizaban la fotografía como herramienta auxiliar; buena parte de los grabados se hacían a partir de fotografías, cuyo asunto y características estaban previamente determinados por la dirección del periódico:

La aplicación de la fotografía al grabado sobre madera, exige conocimientos especiales, grande delicadeza y precisión en la ejecución de la obra y gusto artístico en la elección de la faz y posición del objeto, y en este punto de vista era Urdaneta hábil fotógrafo-artista, y sus insinuaciones y opiniones las ponía en práctica el señor Racines con inteligencia y cariño. Del laboratorio fotográfico pasaba la obra al taller del grabador y allí se repetía la misma o semejante escena: el artista atendía con igual interés y cariño las exigencias y observaciones de Urdaneta. (Zerda, 1888, p. 290)

Pese a que, durante la época de la academia, el grabado no llegó a ser en Colombia un arte autónomo, pues estuvo siempre al servicio del periodismo, de la actividad editorial y de la publicidad, es preciso resaltar la notable contribución que los grabadores hicieron a la difusión de las imágenes artísticas en general. Gentes de todo el país que no tenían acceso directo a las obras originales de la pintura o la escultura, pudieron conocerlas a través de las interpretaciones que hacían los grabadores de las revistas. Francisco Antonio Cano, por ejemplo, reprodujo para la revista *Lectura y Arte*, en su número de noviembre de 1903, el cuadro *Recreación*, de Garay —ganador de un premio en el Salón de París de 1887— y en el número de noviembre del año siguiente presentó *Los dragoneantes de la guardia inglesa*, de Santamaría.

La ilustración de periódicos, revistas y libros, a partir de grabados, fue remplazada, en los últimos años del siglo XIX, por el fotograbado y otras

técnicas derivadas de la fotografía, cuyo rápido avance precipitó la decadencia del tradicional oficio del grabador, tan valorado en épocas anteriores. Años más tarde, el grabado será retomado como una técnica al servicio de la creación artística.

Aportes de la academia en Colombia

Pese al tono despectivo que percibimos en los textos de arte colombiano que tienen que ver con la academia, es preciso reconocer los aspectos positivos del período académico en Colombia, durante las cinco décadas en las que se suele ubicar este fenómeno histórico (1870-1930). Con el patrocinio del Estado que implica la academia, se promovió en el país la profesionalización de los artistas; se crearon las escuelas de arte que abrieron las puertas a los jóvenes de todas las clases sociales; se organizaron exposiciones que convocaron un amplio público; un buen número de artistas lograron viajar al exterior y conocer los grandes museos de Europa; otros, incluso, pudieron estudiar en alguna de las grandes escuelas de otros países, como Francia y España.

Un objetivo fundamental de la generación de artistas académicos fue superar definitivamente el ingenuismo y el tipismo característicos de los herederos de la Comisión Corográfica. El arte académico introdujo nuevos temas y propuso una visión más universal de las artes. Se establecieron más claramente las diferencias entre el trabajo artesanal y el trabajo artístico, y se reglamentaron las técnicas que tienen valor en el trabajo profesional.

Con la instauración de las ideas y los métodos de la academia, la producción artística se va depurando. La selección que se hace en las exposiciones conduce poco a poco a la desaparición de algunas técnicas que se enviaban a estos eventos, como los cuadros bordados, las miniaturas de acuarela sobre marfil, las fotografías coloreadas o impresas sobre vidrio o porcelana. También desaparecen las acuarelas costumbristas, que fueron abundantes a mediados del siglo XIX. Los cuadros en óleo sobre tela se imponen poco a poco como la técnica por excelencia de la pintura académica, que aplica a todos los temas del arte. A partir de la Exposición Nacional de 1899, se prohíben las copias en estos eventos y se delimitan con mayor rigor las técnicas que pueden ser aceptadas en las exposiciones de bellas artes.

Los géneros de las obras que se promueven y se valoran en las exposiciones van cambiando también en relación con las transformaciones del gusto del público. La pintura religiosa comienza a decaer a medida que avanza el siglo XX, lo mismo que la pintura de historia, para darle paso a un auge del paisaje. Asimismo, se va depurando el lenguaje y se van enriqueciendo

las ideas y los conocimientos sobre los asuntos del arte, como se puede observar en los textos que hemos citado en este trabajo. En torno a la observación de las obras de los artistas, los intelectuales se sienten motivados por el estudio de la historia del arte y por la participación en las contiendas; se afinan las tesis y los argumentos, y nace la crítica de arte en Colombia.

El trabajo de los paisajistas pasa de ser un mero entretenimiento, un género menor en los primeros años de la academia, para convertirse en el tema preferido por los artistas en la segunda década del siglo xx. Las enseñanzas del pintor Andrés de Santamaría, rechazadas en los primeros años del siglo, recuperan su vigencia en las obras de los nuevos paisajistas, que ya se atreven a experimentar con el color, la luz y la pincelada.

De esta manera, a través de la práctica de la pintura de paisaje, influenciada por las enseñanzas del impresionismo, los principios más sagrados de la academia comienzan a ser cuestionados por los mismos artistas académicos, preparando de esta manera el fin de este período del arte colombiano y el comienzo de la revolución de los llamados artistas “Bachué”; es esta la generación de los artistas americanistas, que no solamente cuestionaron los procedimientos técnicos de la academia, sino también los cánones de belleza y perfección, y su sometimiento a las tradiciones europeas.

Referencias

- Albarracín, J. (1899). *Los artistas y sus críticos*. Imprenta de Medardo Rivas.
- Arciniegas, G. (1923, mayo 23). Sobre Efraím Martínez. *Cromos*, (357).
- Arciniegas, G. (1933, agosto 21). El sentido de la escultura nacional. *Lecturas Dominicales El Tiempo*.
- Barney Cabrera, E. (1970). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Universidad Nacional.
- Barney Cabrera, E. (1977). Arte documental e ilustración gráfica. En: E. Barney Cabrera (Dir.), *Historia del arte colombiano* (Tomo 6, pp. 1283-1293). Salvat.
- Becerra, J. A. (1899, octubre 8). La estatua de San Antonio. *El Autonomista*, (302), p. 5.
- Caicedo Rojas, J. (1888, abril 29). Alberto Urdaneta. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(114).
- Calderón Schrader, C. (2004). La pintura histórica en Colombia. *Revista Credencial Historia*, (170).

- Cano, F. A. (1903a). Suelos. Andrés Santamaría. *Lectura y Arte*, (1).
- Cano, F. A. (1903b). Epifanio Garay. *Lectura y Arte*, (4).
- Cano, F. A. (1987). *Notas artísticas*. En M. Escobar Calle (Ed.), *Autores antioqueños*. Extensión Cultural Departamental.
- Cárdenas, J. (1987). *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*. Museo de Antioquia.
- Castillo, E. (1965). La Catedral de Bogotá. En *Obras completas* (pp. 139-141). Ministerio de Educación Nacional.
- Espinosa Guzmán, R. (1887, enero 13). Crónica bogotana. *El Semanario*, (24).
- Espinosa Guzmán, R. (1899, agosto 23). La exposición de Bellas Artes. *El Conservador*, (18).
- Fernández, C. A. (1994). El despertar de la conciencia artística en Colombia. *Revista Universidad de Antioquia*, (237).
- “Gabinete de pintura”. (1872, enero 19). *Diario de Cundinamarca*.
- Grillo, M. (1927, marzo 5). Gregorio Vásquez Ceballos, pintor colombiano del siglo xvii. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, 23(547).
- Groot, J. M. (1859). *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo xvii*. Imprenta de Francisco Torres Amaya.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Hinestroza Daza, R. (1905). El impresionismo en Bogotá. *Revista Contemporánea*, 2(3). <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1088036#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-419%2C-1%2C3037%2C1700>
- Ignotus. (1923, noviembre 11). La Exposición de Bellas Artes. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, (366), 86-88.
- L. D. D. (1929). Los que llegan: Rómulo Roza. *Universidad*, (133).
- “La Exposición de Bellas Artes”. (1887, enero 18). *El Orden*, (3).
- “La exposición de Bellas Artes de 1899”. (1899, agosto 23). *El Conservador*, (18).
- Londoño Vélez, S. (2002). *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Universidad EAFIT.
- Manrique, P. C. (1886, diciembre 15). La exposición de pintura. *Papel Periódico Ilustrado*.

- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Colcultura.
- Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Colcultura.
- Mejía Restrepo, L. (1886, diciembre 15). Vásquez y su obra. *Papel Periódico Ilustrado*, (106).
- Nogales, J. (1903, septiembre 16). La emoción del paisaje. *El Nuevo Tiempo Literario*, 4(24).
- Olivera, A. (1921). Artistas jóvenes. Félix M. Otálora. *Universidad*, (15).
- Olivera, A. (1922). El escultor Verlet. *Universidad*, (29).
- Olivera, A. (1927). José Domingo Rodríguez. *Universidad*, (51).
- Ortega Ricaurte, D. (1938, agosto). Estatuas, monumentos y bustos. *Viajes*, 3(22).
- Pizano, R. (1923, julio 19). Epifanio Garay. La obra. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, (316).
- Pombo, R. (1874, agosto 4). Exposición de Bellas Artes. *La América*.
- Restrepo, A. J. (1954). *Ají pique. Epístolas y estampas del ingenioso hidalgo Antonio José Restrepo*. Bedout.
- “Retratos y paisajes”. (1899, agosto 18). *La Crónica*, (634).
- Sanín Cano, B. (1904). El impresionismo en Bogotá. *Revista Contemporánea*, 1(2).
- Sanín Cano, B. (1905). El impresionismo en Bogotá. *Revista Contemporánea*, 1(4).
- Scarpeta, M. L. y Vergara, S. (1871). Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871. *Diario de Cundinamarca* (530).
- Suárez, R. (1931, agosto 29). Meditaciones sobre el Salón de Artistas. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, 22, (777).
- “Suelos. Bellas Artes”. (1905, agosto 18). *El Nuevo Tiempo*, (1050).
- Urdaneta, A. (1881). *Conferencias sobre perspectiva y otros asuntos de dibujo*. Imprenta Silvestre y Compañía.
- Urdaneta, A. (1886, septiembre 20). Escuela de Bellas Artes de Colombia. Sección de Grabado en Madera. *Papel Periódico Ilustrado*, (100).

Uribe, D. (1904, junio 20). Escuela de Bellas Artes. *La Fusión*, (28).

Valencia, G. (1911). Carta del 4 de abril de 1911 a Francisco A. Cano. *Alpha*, 6 (63).

Valencia, G. (1928). Ricardo Acevedo Bernal. *Universidad*, (77).

Varela, J. P. (1930, mayo 18). Monografía del Bachué. *Suplemento Dominical de El Tiempo*, (345).

Zerda, L. (1888, abril 29). In Memoriam. *Papel Periódico Ilustrado*, (5).

Para citar este artículo: Gutiérrez Gómez, A. C. (2021). Temas, formas e ideas en el arte académico colombiano (1870-1930). *Artes La Revista*, 20(27), 46-79.

Título: *Naturalezas móviles 3*

Autor: Yosman Botero

Año: 2010

Técnica: Dibujo con reloj de arena de 1 minuto en 1 minuto.
Dimensiones variables



HERRAMIENTAS PARA PENSAR LA POLÍTICA DE LA POESÍA*

Tools to think the politics of poetry

Joshua Peter Montaña Paredes

Máster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Salamanca. Estudiante

idu025376@usal.es

<https://orcid.org/0000-0003-0009-7300>

Resumen

Este artículo aporta a la discusión sobre el carácter político que atraviesa a fenómenos poéticos y artísticos, para lo cual presenta una selección de conceptos de James C. Scott, Jacques Rancière y Howard Becker y los integra como herramientas teóricas encaminadas a ese fin. Los autores seleccionados están en las tradiciones teóricas del movimiento social, como lo es la teoría de la movilización de recursos, la filosofía posestructuralista y la teoría sociológica estructuralista del arte. Como conclusión, esta comunión teórica sugiere que las artes y específicamente la literatura, determinan tanto el acontecer político como la repartición de lo sensible en la subjetividad del mismo sujeto potencialmente político.

Palabras clave: discursos, logos, mundos del arte, política, subjetividad.

Abstract

This article adds to the discussion on the inherent politics in the poetic and artistic phenomena. To achieve this, it will present a selection of concepts from certain authors to integrate them as theoretical tools relevant to the study. The selected authors are involved in various theoretical paradigms: resource mobilization in social movement theory; poststructuralist philosophy; and sociological structuralist theory of art. The theoretical foundation of the current paper can be found in the works of James C. Scott, Jacques Rancière and Howard

* Un texto resumido del presente trabajo es parte de la tesis de licenciatura del autor. Véase Montaña Paredes (2018, pp. 15-25).

Becker. As a conclusion, this theoretical communion will suggest that arts, and specifically literature, determine both the political event and the distribution of the sensible in the subjectivity of that potentially political subject.

Keywords: art worlds, discourses, logos, politics, subjectivity.

Esbozo de paradigmas del entendimiento del arte en las ciencias sociales

Para efectuar un trabajo teórico sobre el arte desde las ciencias sociales hay que situar al arte dentro de los paradigmas que lo han delimitado históricamente. En el estudio teórico del arte básicamente se hallan dos tradiciones de pensamientos bien definidas: la de la construcción social y política del arte, y la de la autonomía del arte.

La primera tradición asegura que una obra artística está compuesta socialmente tanto en su contenido y forma como en su recepción. Es preciso que la obra esté constituida por símbolos compartidos en una comunidad para que esta reconozca, en sus significados, un valor estético y así legitimarse en el mundo del arte. Pero en dicho mundo hay luchas por lograr el reconocimiento de un valor estético. La pugna por el establecimiento o la mera existencia de un determinado tipo de gusto o estilo artístico puede ser considerada una pugna política. En este pensar, el arte es política en el sentido de debatirse órdenes de vida en el mundo del arte; estas incluyen creaciones, percepciones, expresiones, el orden de la imaginación y del pensarse a sí mismos los sujetos. Siguiendo esta línea de pensamiento, la legitimación artística se da por condiciones políticas, en la medida en que estas dan un orden estético a los sujetos del mundo del arte, orden y sujetos que deciden la constitución y el valor de una obra artística.

En la segunda tradición, hay otras formas de pensamiento en donde se defiende la autonomía del arte por sobre las condiciones, al menos, políticas. Aquí se entiende que la obra de arte no requiere ni de la política ni de la sociedad para existir. Se puede llegar a decir que con el simple hecho de que la obra de arte exista, aquella se legitima a sí misma. Los fundamentos de esta posición se hallan en la idea de la belleza como un ente en sí mismo, como una existencia autosuficiente, universal e indiferente a su estado de legitimación en un otro.

Con respecto a este postulado, la teoría sociológica ha respondido cosas como que una obra nunca es autosuficiente, siempre es para un otro, que la idea de belleza o valor estético nace en el proceso de creación y de juicio, ambos efectuados por una entidad externa a la obra de arte (González Blanco, 2014; Quintanilla Obregón, 2013).

Una cosa fundamental para contradecir la posición de la idea de belleza como autosuficiente es que toda idea debe surgir de un sujeto cognitivo; la autosuficiencia de la belleza es una falacia, ya que se precisa de un sujeto que la piense, que la inserte en el orden del pensar. En cuanto a la autonomía del arte por sobre las condiciones políticas, es otra falacia, en la medida en que se entienda a la política como un régimen de orden tanto colectivo como subjetivo. En este sentido, no importa si una obra de arte es valorada estéticamente tan solo por una persona, ya que dicha persona fue introducida a un orden que configuró esa decisión de legitimar tal cosa como arte. De esta manera, el arte es una acción estética, ontológica y política.

Los puntos expuestos en estos párrafos son relevantes para la reflexión a efectuarse, porque la línea de pensamiento que entiende al arte ligado a la política explica, en sus diversos aspectos, el proceso que una obra de arte tiene que pasar en el contexto político para lograr su legitimación, su reconocimiento como tal. En este sentido, dicha línea de pensamiento puede responder óptimamente a la pregunta tratada en el presente artículo: ¿depende la legitimación artística de las condiciones políticas y hay una (otra) formación política a partir de ellas?

En cuanto a la tradición teórica detractora de esta posición, es insuficiente para tratar el tema propuesto, además que puede llegar a ser muy cuestionable en sus postulados básicos, como se lo ha enunciado en este escrito. Con esto, se escoge la posición de defender una relación irremediable entre el arte y la política, vertiente teórica a la cual este trabajo pretende aportar como objetivo principal.

De esta manera, dejando asentados los principios por los cuales se rige este artículo, queda por decir que este se divide en tres apartados dedicados a las teorías de James C. Scott, Jacques Rancière y Howard Becker, para finalizar con un diálogo entre los postulados de los autores mencionados, que responda a la pregunta sobre la política de la poesía. Esta última, entendida tanto en su raíz etimológica más amplia de *poiesis* o creación, así como en su especificidad, es decir, como una forma literaria. Este último aspecto será ejemplificado con tres convenciones poéticas diferentes: el dadaísmo, la negritud y la antipoesía.

El discurso oculto

De la lectura de James C. Scott se pueden identificar al menos cuatro conceptos ejes de su esquema de pensamiento: *hegemonía*, *discurso público*, *discurso oculto* e *infrapolítica*. En una suerte de resumen, la hegemonía y sus relaciones de poder son productoras de (y, a su vez, producidas por)

un discurso público y de los discursos ocultos en los límites del anterior. Según la magnitud de represión hegemónica de los discursos ocultos dentro del discurso público, se idean formas de infrapolítica para insertar uno o varios discursos ocultos en el público, sin repercusiones perjudiciales para el primero, probando así los límites perpetuamente móviles del segundo. En todas las esferas, se entenderían las acciones desde una perspectiva performativa. A continuación se da una explicación más detallada de cada uno de los conceptos apuntados.

Scott comienza criticando la idea de hegemonía que ha mantenido la escuela gramsciana. En dicha tradición, se la piensa como una dominación, explotación, coerción y represión ideológica, simbólica y material, todas sostenidas entre sí, una dominación casi total por parte de un grupo dominador, por medio de dispositivos de vigilancia, apropiación y el alto modernismo o ingeniería social en los ámbitos ya mencionados, y por los cuales se tiene el consentimiento o la pasividad de los grupos dominados (Roca Martínez, 2017; Scott, 2003).

La réplica que el antropólogo halla para esta tesis es que es un esquema incompleto, ya que solo toma en cuenta lo producido por los grupos dominadores e invisibiliza la gran variedad de producciones de los grupos subordinados para resistir la dominación misma y hasta modificarla. Con esto, Scott pretende sacar a los grupos dominados de un imaginario de pasividad y hasta de deseo de la dominación, y ponerlos en el plano de la agencia táctica de acuerdo con la contingencia. Al pensarlo desde la posición subordinada, él encuentra una constante: mientras haya una estructura similar o compartida de dominación, habrá también una similar estructura y formas de resistencia en diferentes contextos.

Un concepto retocado con esta aclaración entendería a la hegemonía como

[...] la institucionalización de un sistema para apropiarse del trabajo, los bienes y los servicios de una población subordinada. En un nivel formal, los grupos subordinados en estos tipos de dominación carecen de derechos políticos y civiles, y su posición social queda definida al nacer. Si no en la práctica, sí en principio, está excluida la movilidad social. Las ideologías que justifican estas formas de dominación reconocen las posiciones de inferioridad y superioridad, las cuales a su vez se traducen en ritos o procedimientos que regulan los contactos públicos entre los distintos rangos. (Scott, 2003, p. 19)

En el pasaje citado son cruciales las palabras que tratan cuidadosamente el carácter totalizador idealista de la hegemonía; queda claro que nunca es totalizadora, aunque pretenda serlo. Siempre hay espacio para la provocación de contrarios, que se mantienen marginados, escondidos, o que pueden

llegar a una expresión frontal; estas deben ser borradas o reprimidas de la historia oficial, porque se convierten en desestabilizaciones potenciales.

Se recuerda que hay varias características por las cuales los subordinados pueden sujetarse de la hegemonía misma como creadora de agencia: el aprovecharse de los valores hegemónicos para cuestionar sus principios y sistemas y, por ende, llegar a modificarlo dentro de sus propias reglas y lograr mantener un convencimiento de dominación; los principios jerárquicos de los sistemas de dominación pueden crear una relación cortesana y paternalista, cuya responsabilidad es velar por el bienestar de los subordinados y atender a sus pedidos bajo los valores hegemónicos; las varias modalidades de humillaciones ideadas por los subordinados que alimentan una respuesta, escondida la mayoría de las veces, o dependiendo del grado de represión, para reponer su soslayada dignidad, que tiene un rango muy diverso de formas; la misma lógica de segregación, que crea espacios no vigilados; las contingencias de un grado de represión “bajo” que fomentan la posibilidad de crítica y de reformas. De igual manera, Scott establece escenarios en los que hay una afirmación hegemónica por parte de los subordinados: cuando un grupo de ellos ocupa una posición de poder, o cuando hay represión y vigilancia excesiva; pero, inclusive, en este último caso, se crean otras formas de comunicación marginal, como resistencia efectiva a la coerción simbólica.

Después de un proceso efectivo del establecimiento hegemónico, este mismo “produce una conducta pública hegemónica y un discurso tras bambalinas, que consiste en lo que no se le puede decir directamente al poder” (Scott, 2003, p. 19). Aquí ya entramos a los campos creados con base en las relaciones de poder dentro de una hegemonía, denominados “discurso público” y “discurso oculto”. Cabe recalcar acá que son los discursos los que sostienen las acciones, en cuanto son regímenes simbólicos que las piensan, y dichos discursos son resultados tanto de la creación simbólica e ideológica como material.

Los *discursos públicos* son los espacios comunes en donde se relacionan los grupos dominantes y los grupos subordinados, espacios en los cuales la hegemonía ejerce las relaciones de poder sobre los subordinados. Según el grado de represión, de vigilancia, de coerción, en el discurso público se encuentran expresiones más diferentes, ritualistas, estereotipadas que las emitidas en espacios privados. Es el campo de comunicación entre las dos esferas sociales ya mencionadas, bajo una jerarquía institucionalizada por la hegemonía y sus formas de gobierno; define el relacionamiento de los subordinados con sus mandantes, así como una compleja dialéctica que forma tanto los discursos ocultos de estas dos partes, la hegemónica y la subordinada, y a su vez estos discursos ocultos también van formando, en cada interacción, al discurso público.

Pero al ser un ámbito público, se sigue aplicando la lógica performativa desde los valores de las élites, que establecen “formas de opresión” que “les niegan a los dominados este lujo nada extraordinario de la reciprocidad negativa” (Scott, 2003, p. 20). Un deseo de reciprocidad negativa generado por las ofensas, la represión, la injusticia, los valores creados en la marginalidad contrapuesta a la de sus opresores, el carácter de la subordinación misma; al ser reprimido, se constituye una fantasía en el discurso marginado, de la cual se hablará más adelante al referirnos al el discurso oculto.

El discurso público es

[...] una descripción abreviada de las relaciones explícitas entre los subordinados y los detentadores del poder. El discurso público, cuando no es claramente engañoso, difícilmente da cuenta de todo lo que sucede en las relaciones de poder. A menudo, ambas partes consideran conveniente fraguar en forma tácita una imagen falsa. (Scott, 2003, pp. 24-25)

Una imagen que es, a la vez, una imagen performativa, al haber una lógica de acto teatral en las acciones de esta esfera, en las cuales *pretender* es un acto prudente táctico y ritualista que se muestra en muchos casos en actos zalameros, deferentes, cortesanos, la aplicación de una semántica del poder, y en este discurso es imposible una explicación total de la sociedad, si no de lo permisible tanto por los grupos dominadores como de los dominados (ya sea por táctica o por represión).

El discurso público es, para decirlo sin rodeos, el autorretrato de las élites dominantes donde éstas aparecen como quieren verse a sí mismas. Tomando en cuenta el conocido poder que tienen para imponer a los otros un modo de comportarse, el lenguaje del discurso público está definitivamente desequilibrado. [...] [La construcción discursiva del discurso público] Está hecha para impresionar, para afirmar y naturalizar el poder de las élites dominantes y para esconder o eufemizar la ropa sucia del ejercicio de su poder. (Scott, 2003, p. 42)

La dramaturgia social de la que se habla sirve para legitimar simbólicamente la hegemonía tanto en actos de gran magnitud, espectáculos, como en ritos y ceremonias mínimas con normativas, una afirmación discursiva que expresa “relaciones de rango y poder” (Scott, 2003, p. 72). Las impresiones legitiman, son su propaganda. Y esta actuación es tomada como una táctica, para no echar a perder la lógica performativa de la representación pública.

Además de la producción de diferenciación por marginalización y restricciones, en el discurso público de la hegemonía los subordinados tienen oportunidad de participación política, ya sea por el acto prudente y táctico

de adoptar el autorretrato que se hacen las élites de sí mismas en el discurso público, que

[...] ofrece un terreno sorprendentemente amplio para los conflictos políticos que recurren a esas (sus) concesiones y que aprovechan el espacio que toda ideología deja a la interpretación [...] algunos de sus intereses se incorporan a la ideología dominante sin dar la apariencia de ser subversivos (Scott, 2003, pp. 42-43);

o ya sea de otro modo, que usa “una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores”, en donde se usa “buena parte de la cultura popular de los subordinados” (Scott, 2003, p. 43), introducidos de manera ambigua en el discurso público. Con esto se aprovechan tanto los usos de lenguajes diversos como las sujeciones que producen los discursos públicos a los grupos sociales en disputa, aunque no es una sujeción limitante por igual.

Según sean los grados de represión, se puede llegar tanto a un cuestionamiento, una crítica, una parodia, una deslegitimación pública y frontal que se convierten en antecedentes de una desestabilización estructural, como a una diferenciación tajante de lenguajes y culturas y hasta de discursos ampliamente reconocidos, pero que, por ser reprimidos, no alcanzan a pensarse como públicos desde la hegemonía, en un mismo espacio social, con

[...] su propia historia, su propia literatura, su propia poesía, su incisivo dialecto, su propia música, su propio humor, su propio conocimiento de los problemas de escasez, corrupción y desigualdades que, de nuevo, pueden ser muy conocidos pero no por ello se deben introducir en el discurso público. (Scott, 2003, p. 78)

Aunque haya una participación política de los grupos dominados dentro del discurso público hegemónico, son excepcionales sus participaciones protagónicas descritas en documentos históricos oficiales y engañosas las interpretaciones sobre las mismas.

Salvo en caso de una verdadera rebelión, el discurso oficial ocupa la mayor parte de los actos públicos, y por lo tanto la mayor parte de los archivos. E incluso en las ocasiones en que los grupos subordinados se hacen presentes, sus motivos y su conducta estará mediatizada por la interpretación de las élites dominantes. (Scott, 2003, p. 113)

Sea cual sea el grado de represión, siempre hay una actividad política contingente por parte de los dominadores y los dominados. Pero, así mismo,

siempre habrá límites para el discurso público de acuerdo con la contingencia hegemónica.

Siendo este un principio para la existencia del discurso público, hay una diferenciación de este con otros tipos de discursos marginados; estos son los *discursos ocultos*. En estos hay una participación más activa y menos represiva de ambas partes que en el discurso público, por el hecho de tener públicos diferentes, privados. Y son estos los que prueban constantemente los límites siempre móviles del discurso público, al intentar introducirse en el de una u otra forma. “Podemos considerar el discurso dominante como un lenguaje flexible o un dialecto que es capaz de contener una variedad enorme de sentidos, incluso aquellos que subvierten el uso mismo que los dominadores le asignaron” (Scott, 2003, p. 130). Lo que harán efectivamente los subordinados con esto es “aprovechar creativamente esa distancia social y lingüística que las élites adrede establecen con ellos” (Scott, 2003, p. 164).

Al ser el discurso público fácilmente percibido por su carácter público, aquello que deja en la marginalidad es menos perceptible y, por ende, más complejo. De acuerdo con Scott, las ciencias sociales no han prestado suficiente atención a los discursos ocultos por su misma complejidad de investigación, tanto al ser escurridiza como al tener muchos velos culturales creados por las instituciones hegemónicas, así como por la organización de los grupos subordinados.

Es en el interés por los discursos ocultos que Scott construye su teoría. Estos discursos son un espacio donde

[...] los subordinados que pertenecen a esas estructuras de dominación en gran escala tienen, no obstante, una vida social bastante variada fuera de los límites inmediatos establecidos por el amo. En principio, es aquí, en este tipo de aislamiento, donde se puede desarrollar una crítica común de la dominación. (Scott, 2003, p. 19)

El discurso oculto suele expresarse en reuniones no autorizadas, no vigiladas y pocas veces controladas, con un público productor, difusor y receptor reducido, empático y de confianza, solidario con base en una identidad común de carácter subordinado creada por las mismas relaciones de poder, y siempre con la potencialidad de ser resignificada.

Por ser uno de los pocos, sino el único espacio donde se les permite expresarse con un grado muy bajo de represión, los subordinados se encargan de crear, apropiarse y defender el espacio social marginal con respecto a la intromisión de la esfera oficial, pública, hegemónica, y de este modo mantener un espacio seguro, y hasta privilegiado, en cuanto restringido a públicos no iniciados, para una discusión fluida y poco vigilada sobre sus

condiciones de vida, sus fantasías vengativas, la creación de sentidos, sus estrategias, la socialización y coordinación de las mismas, su creación simbólica que responde críticamente a la hegemonía.

El combustible histórico de los discursos ocultos han sido las ofensas y los despojos sobre los cuales se legitima un sistema jerárquico simbólica, ideológica y materialmente, con diferentes formas de opresión y diferentes modos de resistencia, que dependen tanto de los grupos dominantes como de los dominados, de sus posibilidades materiales, ideológicas y simbólicas.

Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador. El poderoso, por su lado, también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no pueden expresar abiertamente. (Scott, 2003, p. 21)

En estos espacios, la conducta que se reprime bajo la vigilancia pública sale a la luz, y los discursos ocultos de ambos grupos sociales casi nunca se llegan a conocer recíproca, explícita y completamente, ya sea por deslegitimación de los poderosos o por peligro en los subordinados.

El discurso oculto es, pues, secundario en el sentido de que está constituido por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público. [...] se producen en función de un público diferente y en circunstancias de poder muy diferentes a las del discurso público. Al evaluar las discrepancias entre el discurso oculto y el público estaremos quizá comenzando a juzgar el impacto de la dominación en el comportamiento público. (Scott, 2003, p. 28)

Un discurso oculto se convierte en relevante para una colectividad al volverse común en una esfera. Lo común que crea un lazo social en el caso de los grupos subordinados es el sistema de dominación al cual están sujetos, y mientras más extenso y homogéneo sea el sistema de dominación, de igual manera más común será un discurso oculto, sus métodos y sus producciones, aunque siempre tendrán que estar sujetas a sus respectivos contextos específicos.

Las producciones del discurso oculto también parten, como el discurso público, de una serie de valores producidos en las relaciones de poder. Siguiendo este punto, la idea de verdad producida en el discurso oculto, de ámbito privado, no necesariamente debe entenderse como única o general, sino como un intento de sustentar una ideología que contradiga a otra hegemónica, presente en el discurso público.

El reconocimiento de valores comunes, de un discurso oculto colectivo y de una ruptura frontal en el discurso público, ya sea esta reprimida o no, da cabida a la formación del *carisma*, esto es

[...] una relación en la cual unos observadores interesados reconocen (y pueden incluso ayudar a producir) una cualidad que ellos admiran. [...] Propongo que la comprensión de este acto carismático, y de otros parecidos, depende de que se reconozca cómo su gesto representaba un discurso oculto común que hasta entonces nadie había tenido el valor de expresarle al poder en su cara. (Scott, 2003, p. 45)

Las demostraciones y rupturas públicas y la unión bajo el carisma son cimientos para una consolidación de un movimiento político con un gran potencial desestabilizador. Las formas que toma la presentación del discurso oculto son ubicuas, móviles. Su producción simbólica “no contiene sólo actos de lenguaje sino también una extensa gama de prácticas” (Scott, 2003, p. 38), todas sujetas a la contingencia.

Por la variedad de contextos y de participantes, en el discurso oculto se crea una rica y compleja cultura política de los subordinados, con una gran cantidad de producción y aplicación tanto material como simbólica e ideológica, variante constantemente. Una de las variantes más comunes es el grado de represión que se les impone o el grado de oportunismo que adquieren estas expresiones. De acuerdo con esto, la filtración más usada del discurso oculto hacia el discurso público es la modalidad llamada “infrapolítica”. En esta apariencia táctica, hecha de gestos, tonos, frases, códigos, rumores, relatos, artes, vestimentas, apropiaciones, rituales, acciones sigilosas y demás formas de expresión indirecta de crítica,

[...] el discurso oculto termina manifestándose abiertamente, aunque disfrazado [...] [en formas] como vehículos que sirven, entre otras cosas para que los desvalidos insinúen sus críticas al poder al tiempo que se protegen en el anonimato o tras explicaciones inocentes de su conducta. (Scott, 2003, pp. 21-22)

La infrapolítica adquiere sentidos tanto en el pensar del discurso oculto como en su práctica en el discurso público.

Al mostrarse en espacios vigilados como reuniones públicas y autorizadas, en el peor de los casos, el ejercicio de la infrapolítica recibe castigos al ser percibida por las clases dominantes y desata reacciones violentas frontales en ambas partes; y en el más suave, se obtiene desde una mofa, una humillación frontal imperceptible para el objeto de burla o hasta una reconfiguración de las condiciones de dominación con un método tanto paternalista

como picaresco que legitima superficialmente la dominación. Pero ambos casos construyen ejercicios importantes de negación del orden establecido, que devienen en sustitutos, ensayos en casos de peligro y antecedentes a una negación desestabilizadora, en donde el discurso oculto que la prepara ya no existe como tal, sino como una crítica frontal, perceptible, con menor grado de represión en el discurso público, por su deslegitimación simbólica e ideológica o material, con una urgencia de supervivencia ante circunstancias deplorables.

Una de las formas de ello, relevantes para el presente trabajo, es la *cultura popular*. Sobre esta, Scott dice que tiene la misma lógica simbólica del discurso oculto y puede ser el vehículo más efectivo para infiltrarla al discurso público sin recibir represalias —idealmente, al menos no en la mayoría de los casos dentro de una democracia moderna—, siguiendo sus reglas, pero manipulándolas, y con esto, manipulando sus límites, por el juego ambiguo de su polisemia, a partir de la misma división simbólica que impone las relaciones de poder, pero con una fuerte participación en un campo común: el arte, la cultura, lo simbólico.

Las inversiones de este tipo son importantes, aunque sea únicamente por la función imaginativa que cumplen. Al menos crean, en el nivel del pensamiento, un espacio de libertad imaginativa en el cual las categorías normales de orden y jerarquía no parecen tan abrumadoramente inevitables (Scott, 2003, p. 200),

y esta es la fuente de toda acción material disidente.

Cuando las condiciones [del discurso público hegemónico] que determinan esa evasiva cultura popular se debilitan, como a veces sucede, podemos esperar que los disfraces se vuelvan menos impenetrables a medida que el discurso oculto avanza hacia la escena pública y hacia la acción directa. (Scott, 2003, p. 204),

Por ser el lugar de producción de la resistencia y del pensar autónomo (en la medida de lo posible), el discurso oculto es la fuente en la cual se generan las modalidades y los sentidos de las resistencias cotidianas y de las insurrecciones frontales.

Los limitantes de la autonomía se encuentran en la sujeción inherente a los discursos mismos. Desde una sujeción a los símbolos, a los sentidos y a la expresión lingüística, hasta la creación de dispositivos y tecnologías de control colectivo —organizacionales unas y humillantes otras—, tanto física como simbólicamente, hay métodos usados en el discurso oculto que establecen relaciones de poder para mantener una cohesión y lealtad de sus participantes, con el fin de conseguir el objetivo sin divisiones. La mayoría

de las veces, las culturas que se crean aquí “quedaban excluidas de la escena oficial, la cual no aceptaba ninguna acción de los subordinados que no tuviera su origen en la voluntad de los superiores” (Scott, 2003, p. 89); se pretende borrar sus rastros de la historia “oficial”, aunque siempre queden filtraciones y remanentes en constante mutación, al ser pensada como “cultura popular”, “historia otra” o llegar a resonar por un alto grado de represión física.

Al ser un lugar del ordenamiento y el pensar propios negadores del orden hegemónico, se puede percibir

[...] el lado social del discurso oculto como un terreno político que lucha por imponer, superando grandes obstáculos, ciertas formas de conducta y resistencia en las relaciones con los dominadores. En resumen, sería más exacto concebir el discurso oculto como una condición de la resistencia práctica que como un sustituto de ella. (Scott, 2003, p. 226)

Y al ser este un lugar ambivalente, Scott ve en él un germen de la resistencia máxima, la frontera imperceptible entre lo central y lo periférico. Un germen que al demostrar la gran capacidad imaginativa de los subordinados al poner en cuestionamiento el régimen de opresión en el que se encuentran, son capaces también de introducirse en un régimen simbólico de la igualdad, un ejercicio del poder a partir de la palabra apropiada y de la creación de sentidos, una oportunidad de creación imaginativa altamente explorada, que pone en desacuerdo el orden hegemónico por la participación de los subordinados en el pensar del orden común, público; en última instancia, la creación de posibilidades diferentes. Con lo que se va teniendo nociones puente con el pensamiento de Jacques Rancière.

Logos y política

El filósofo francés Jacques Rancière basa su esquema de pensamiento en tres conceptos claves: *policía*, *desacuerdo* y *política*. De manera muy sucinta, se puede presentar dicho esquema de la siguiente manera: la policía aparece una vez que se construye y establece un orden social determinado, que impone acciones, lugares, vidas a los sujetos; pero hay un lugar común en el que participan todos los sujetos para construirlo y desmontarlo, que es el lenguaje, el *logos*, siendo este un concepto eje de los tres anteriores.

Una vez que, dentro del lenguaje, se establece una crítica deslegitimadora del orden policial, se inicia el proceso del desacuerdo, en donde se pretende discutir la idea fija de un orden policial al pensar tanto sus falencias como sus potencialidades. Es en el momento de los conflictos y en la desconfiguración

del orden policial en donde aparece la *política*: el acto perpetuo de ir en contra de una estabilidad, en búsqueda de “perfeccionar” lo común.

Desde ya se pueden notar similitudes con el pensamiento de Scott: la hegemonía y los discursos como ordenes policiales, y el confrontamiento de dichos discursos bajo un terreno común que es el lenguaje, como un lugar del desacuerdo, y la política. Para entenderlo un poco más, hay que hacer una explicación más amplia de dichos conceptos.

Dado que el concepto base para el desarrollo del pensamiento de Rancière es el de *logos*, empezar por la explicación de este es lo óptimo. El autor regresa hasta la fundación filosófica occidental aristotélica para establecer una máxima de esta tradición:

El destino supremamente político del hombre queda atestiguado por un indicio: la posesión del logos, es decir de la palabra, que manifiesta, en tanto la voz simplemente indica. Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. (Rancière, 1996, p. 14)

La palabra viene a ser ordenadora de las cosas. Y es este mismo dispositivo el que divide el régimen de lo sensible, del pensamiento. Y vendría a dividir a los sujetos en dos animales: el del *logos* y el del *phonos*; el primero, el de la articulación racional y reconocida de la palabra impuesta o legitimada con base en la idea de un consenso de lo público; el segundo, el del quejido oral desordenado y ruidoso que no entra en el lenguaje legitimado y reconocido, sino en una irracionalidad, o racionalidad otra. Sustentado en esta división de lo sensible aplicada a los sujetos, se legitimaría un orden de dominación. Es el logos el que permite la aparición de instituciones pensadas como universales para el establecimiento de los órdenes de manera material. Se tiene así la oportunidad de fundación de la policía.

La *policía* la entiende Rancière como todo aparato institucional destinado a imponer un orden con ansias de universalidad, ya sea este coercitivo o por medio de procesos de agregación con consentimiento, lo cual crea y refuerza su legitimidad. Toma el orden central actual como ejemplo para sustentar su punto: el Estado y la democracia. “El demos es lo múltiple idéntico al todo: lo múltiple como uno, la parte como todo”, que si bien es común, es una “imposible igualdad de lo múltiple” (Rancière, 1996, p. 24), porque siempre en ella habrán excluidos al ser imposible abarcarlo todo, al tener como inherente su legitimación por la distinción. Este orden impone una

[...] distribución simbólica de los cuerpos que los divide en dos categorías: aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un logos —una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene—

y aquellos de quienes no hay un logos, quienes hablan verdaderamente y aquellos cuya voz, para expresar placer y pena, sólo imita la voz articulada. (Rancière, 1996, p. 37)

Al menos supuestamente, en cuanto se recuerde siempre que el lenguaje es un ámbito de la igualdad. Esta división establece “el espacio de su visibilidad o su invisibilidad y pone en concordancia los modos del ser, los modos del hacer y los modos del decir que convienen a cada uno” (Rancière, 1996, p. 42).

La policía vendría a ser el orden creado por aquellos que se han hecho del logos que lo ha forjado y las personas que son integradas a dicho orden sin aparente participación.

La distribución de los lugares y las funciones que define un orden policial depende tanto de la espontaneidad supuesta de las relaciones sociales como de la rigidez de las funciones estatales. La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. [...] la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (Rancière, 1996, pp. 44-45)

Al igual que Scott, Rancière entiende al orden policial de una manera performativa, la cual decide su ignorancia de saberse tal, de saberse una mentira o una ficción contingente, y deviene cínica. Lo que va a poner a prueba esto es el desacuerdo y el tiempo de la política. Es aquí donde se pretende resignificar esta última palabra. Es en el encuentro de la lógica policial con “otra lógica, la que suspende esta armonía por el simple hecho de actualizar la contingencia de la [idea de] igualdad” (Rancière, 1996, p. 42). Para esto, dicha otra lógica debe recurrir de igual manera al logos.

Se necesita, primero, de un logos que legitima el orden y lo efectúa, para crear un logos que lo discute y lo falsea. Pero para discutirlo y falsearlo hay que primero entenderlo. Este punto es clave para que Rancière sustente la idea de *igualdad* en la política. La igualdad es basada en el logos, porque es el lugar en el cual se legitima el orden en cuanto mandato/formulación y acato/entendimiento; el lenguaje es el lugar de realización de la igualdad y de formación del orden (su comprensión) y su crítica (su posesión).

El lenguaje tiene como axioma ser el lugar de lo común. No porque todos participen de un mismo lenguaje, ya que hay diferencias simbólicas dentro de un mismo lenguaje que puede dividirlo culturalmente y llegar a crear

muchos nichos. Sino en el hecho de todos pertenecer al orden simbólico que implica el uso del lenguaje.

En esta fuente común hay dos lógicas del logos en una disputa interna que se exterioriza en dos momentos: en el desacuerdo y en la política. En estos dos tiempos, el lenguaje es clave, porque permite el litigio que les da paso a dichos tiempos. El

[...] litigio se refiere a la existencia de las partes como partes, a la existencia de una relación que las constituyen como tales. Y el doble sentido del logos, como palabra y como cuenta, es el lugar donde se juega ese conflicto. (Rancière, 1996, pp. 40-41)

La palabra viene a ser el escenario de la polémica por excelencia, ya que de esta se valen las partes que están implicadas en la política y aquellas que no tienen parte en la misma medida de agencia dentro de ella y cuya única forma de participación es la del acato.

Someter los enunciados a las condiciones de su validez es poner en litigio el modo en el cual cada una de las partes participa en el logos. Una situación de argumentación política siempre debe extenderse a la partición preexistente y constantemente reproducida de una lengua de los problemas y una lengua de las órdenes. [...] la diferencia entre lengua de las órdenes y lengua de los problemas que es también la diferencia interior del logos: la que separa la comprensión de un enunciado y la comprensión de la cuenta de la palabra de cada uno que implica. (Rancière, 1996, p. 64)

En este punto, Rancière deja claro que se entiende al logos en su sentido metafórico y, por ende, contingente, nunca verdadero. Es la contingencia del lenguaje y de los sentidos la que define las particiones de lo sensible en los modos de ser-juntos que organizan cuerpos, espacios, lugares, tiempos, funciones, modos, propiedades, valores. Y del lenguaje es la posibilidad de falsear dichos sentidos, por la propiedad heterogénea de sus propios juegos, y también le pertenece la universalidad que reclama el orden simbólico, las cuales dan paso a la negación del reconocimiento por parte de los sujetos de uno o más “de sus elementos (su lugar, su objeto, sus sujetos...). En ellas [las falsaciones, las polémicas del lenguaje], lo universal siempre está en juego de manera singular, en la forma de casos en los que su existencia y su pertinencia están en litigio” (Rancière, 1996, p. 76). Aparece aquí la ideología como verdad, en la medida en que demuestra lo falso/contingente de una ideología otra (en el sentido de logos, orden sensible, sentido). Se encuentra el desacuerdo entre los sujetos.

El *desacuerdo* es un desfase en el orden simbólico, en el lenguaje, por la disputa de sentidos.

Por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura. [...] El desacuerdo no es el desconocimiento [...]. Tampoco es el malentendido que descansa en la imprecisión de las palabras (Rancière, 1996, p. 8),

sino un cuestionamiento de sus sentidos y usos.

Y al hablar de sentidos y usos, el desacuerdo no solamente es un desfase en el lenguaje, sino también en su aplicación: la situación y las formas como se enuncian y quienes lo hacen. El desacuerdo del sujeto puede llegar a ser un universal, en la medida en que exista un singular universal asociativo, un mundo opresivo en común —diría Scott— reconocido por la colectividad y su pertenencia a la situación puesta en disputa. Por esta razón, el desacuerdo entra aun en la lógica performativa, porque la “afirmación de un mundo común se realiza así en una puesta en escena paradójica que reúne a la comunidad y la no comunidad” (Rancière, 1996, p. 75). Una vez establecido explícitamente el desacuerdo en el campo simbólico común, se crea el momento de la política.

Para definir a la *política*, Rancière recurre tanto a la idea ya explicada del desacuerdo y el logos como a la filosofía occidental clásica. Se la define como un principio de igualdad que distribuye partes en la comunidad. Pero por ser parte del logos y de la filosofía, la partición es una especie de “aprieto” perpetuo, entendido como el carácter filosófico de la pregunta por la misma repartición y comunidad. Esto explica la permanencia del desacuerdo y su carácter político. Este último se debe a su carácter filosófico, cuyo principio es cuestionar el equilibrio de la justicia propuesta con base en determinados valores, y una respuesta a este cuestionamiento se halla en el planteamiento de la repartición de lo común. Lo común pensado desde la filosofía clásica son virtudes de libertad e igualdad (pero bajo un orden común).

Una vez ya clarificada la relación del desacuerdo con la política, dirá Rancière que esta última existe “cuando hay una parte de los que no tienen parte, una parte o un partido de los pobres”, que se oponga material, ideológica y simbólicamente a la dominación —de los ricos, por ejemplo—. “La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 1996, p. 25).

La institución de lo común (lenguaje en Rancière; y el Estado, en la filosofía occidental clásica).

Las instituciones materiales, con bases simbólicas e ideológicas, son las que se encargarían de falsear el orden policial que pretende naturalizarse.

El fundamento de la política, en efecto, no es más la convención que la naturaleza: es la ausencia de fundamento, la pura contingencia de todo orden social. Hay política simplemente porque ningún orden social se funda en la naturaleza, ninguna ley divina ordena las sociedades humanas. (Rancière, 1996, pp. 30-31)

Con esto se quiere decir que el orden policial de lo sensible no es verdadero en su sentido natural, ya que carece de este, sino que es una mentira, en la medida en que es creación del logos, y como tal creación está sujeto al cuestionamiento y al cambio por el mismo principio. Los cuerpos distribuidos van pensando cambios de estados (lugares, valores, funciones, sujetos) y en esta fase los efectúan.

La palabra por la cual hay política es la que mide la distancia misma de la palabra y su cuenta. Y la *esthesis* [apropiación por medio de formulación] que se manifiesta en esta palabra es la disputa misma acerca de la constitución de la *esthesis*, acerca de la partición de lo sensible por la que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. [...] La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él. (Rancière, 1996, p. 41)

Mientras más común sea un desacuerdo, más universalizado sea una disputa singular y local, mayor será la comunidad creada que se apropia del logos para hacerse contar ella misma como parte de otra comunidad más grande que la reconozca como existente y se legitimen las formas de su existencia. Con esta creación e introducción periférica se

[...] rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. [...] la actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es

heterogéneo, el de una parte de los que no tienen parte, la que, en última instancia, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante. Hay política cuando hay un lugar y unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos [el de la policía y el de la igualdad comprobable como seres con lenguaje]. (Rancière, 1996, pp. 45-46)

Al introducir y poner en práctica material y simbólicamente el desacuerdo, la política siempre modifica el orden policial, el lugar de lo común, introduciendo en grados, tiempos y formas diferentes la lógica de la igualdad en el orden sensible y de los cuerpos. Su destino irremediable es la policía (ya sea como exigencia de participación o por necesidad de asimilación para la dominación), pero siempre existe al margen de ella como política, y dentro de ella como posdemocracia, como un acuerdo posterior. Es la lucha y la fundición de sentidos por excelencia, porque estos ordenan cuerpos y vidas, sus formas. Estos forman subjetivaciones políticas, como resultado de los momentos del desacuerdo y la política.

La *subjetivación* es la salida de los sujetos del orden policial hegemónico, por medio de la producción “propia”, que la niega mediante la apropiación del logos; pero luego de negarla, la distorsiona y reconfigura su orden sensible, terminando por ser asimilada por el orden policial.

La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial. [...] Toda subjetivación es una desidentificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados, de una puesta en relación de una parte y una ausencia de parte. (Rancière, 1996, pp. 52-53)

Las comillas en la palabra “propia” están porque en la política también hay un orden colectivo, el logos viene a producir una baja policía en la periferia de la misma policía, en la política, porque precisa del mismo logos para su existencia y del colectivo para definir su sentido, porque es política en la medida en que exista un otro y su lugar común: la palabra. Entre la identidad y la subjetivación, Rancière encuentra una especie de esquizofrenia del sujeto, forzado a vivir

[...] dos formas de vida: de un lado los hombres activos, los hombres capaces de concebir su acción según un esquema de causalidad; del otro, los hombres pasivos, sometidos al simple ritmo de la reproducción, día a día, de los medios de existencia. Esta jerarquía de la actividad era doblada por una jerarquía de la inactividad. Los hombres pasivos no conocen otra forma

de inactividad que la pausa que separa dos tiempos de gasto de energía; los hombres activos gozan de su esparcimiento que es el tiempo libre de aquellos que no están sometidos a esta necesidad. (Rancière, 2014, p. 22)

Rancière va encontrando el espacio de la apropiación del logos y de la subjetivación política en el breve tiempo que el sujeto explotado tiene libre: su tiempo de ocio. Tiempo en el cual los sujetos explotados potencialmente deciden, en vez de ocuparlo en su valor de uso pasivo, pensarse activamente a sí mismos, organizarse, crear sentidos, construir una intelectualidad en la cual se basarían sus acciones políticas materiales.

Pues la política comienza precisamente cuando [...] esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común, y no animales furiosos o doloridos. (Rancière, 2011, p. 16)

El eje del logos le permite a Rancière no solo pensar el grado común que justifica la idea de igualdad en la política, sino también encontrar un lugar común altamente político con el arte, y más específicamente con la literatura. “Allí donde la filosofía encuentra al mismo tiempo a la política y la poesía, el desacuerdo se refiere a lo que es ser un ser que se sirve de la palabra para discutir” (Rancière, 1996, p. 10).

La política es estética en el sentido de las formas de su manifestación, que es otra partición más del orden de lo sensible; pero es una manifestación que va más allá del logos, llega al sentido de lo indecible. Este último sería una esfera común más de regímenes de expresión distintos, que buscan

[...] la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del como si que incluye a quienes no están incluidos haciendo ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes. No hubo por lo tanto “estetización” de la política en la edad moderna, porque en su principio ésta es estética. (Rancière, 1996, pp. 78-79)

Y la política era estética por estar dentro de regímenes de sensibilidad o ser creadores y cuestionadores de los mismos. La *literatura* no es solo síntoma del proceso del orden de lo sensible, sino una formuladora e interventora del mismo, ya sea legitimando el orden policial o creando política. La literatura viene a ser una manifestación estética sustraída, devuelta y recreada permanente y constantemente al autor por la participación de otros; participación en el logos como logos mismo. Son “momentos poéticos en los que los creadores forman nuevos lenguajes que permiten la redescrición de la experiencia común, inventan nuevas metáforas, llamadas más tarde

a entrar en el dominio de las herramientas lingüísticas comunes y de la racionalidad consensual” (Rancière, 1996, p. 81). La literatura es el epítome de la disputa simbólica política, en cuanto “los escritores tratan con significados. Utilizan las palabras como instrumentos de comunicación y así se ven comprometidos, quieranlo o no, en las tareas de la construcción de un mundo común” (Rancière, 2011, p. 18).

Tal como hay división y disputas de sentidos internas al logos común, hay una división entre el logos anterior y el logos del arte. Ambos comunican y significan, pero en el primero hay acuerdos y desacuerdos, mientras que en el segundo siempre hay enigmas a ser interpretados, a ser trabajados.

Como sistemas, el arte y la literatura también estructuran un orden policial de visibilidades, cuerpos, y el reparto de lo sensible, pero esto tan solo como base de operatividad. Ya que les son inherentes la problemática disputa del “modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre el” (Rancière, 2011, pp. 20-21), ya sean estos en la arquitectura de las obras, o en su sitio y usos en la estructura social del arte.

Y vuelve la idea de la igualdad en el logos, al ser el lugar o la herramienta común:

La democracia de la escritura es el régimen de la letra en libertad, que cada uno puede retomar por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe o la heroína de la novela, para hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión sobre los asuntos en común. [...] un nuevo reparto de lo sensible, de una relación nueva entre el acto de la palabra, el mundo que este configura y las capacidades de aquellos que pueblan este mundo. (Rancière, 2011, p. 29)

La función de la literatura sería

[...] desplegar un nuevo régimen de adecuación entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas, el de hacer aparecer el universo de la realidad prosaica como un inmenso tejido de signos que lleva escrita la historia de una era, de una civilización o de una sociedad (Rancière, 2011, p. 32),

de las cosas y de las subjetivaciones, los singulares universalizables.

Y a pesar de que se pretendía separar funciones en el proyecto moderno (tal como Platón vetó a las artes de la república en la época clásica), Rancière reintroduce a la literatura, a la poesía, al arte nuevamente en su función ordenadora de vidas y de lógicas, al ser productora de sentidos y de cantos comunales.

Es tiempo de ver esta relación comunal de manera sociológica, para lo cual será útil remitirse a las ideas de Howard Becker.

Los mundos del arte

Howard Becker construye su teoría sociológica del trabajo artístico a partir de dos conceptos fundamentales: los *mundos del arte* y sus *convenciones* materializadas en las obras de arte. La relación de ambas se puede resumir de la siguiente manera: los mundos del arte son redes de cooperación entre varias personas para lograr un objetivo, que es la formación simbólica y material de la obra. Esta red está sostenida mediante una o varias convenciones que comparten los sujetos, con base en la cual ordenan la selección de sus actos.

El concepto *mundos del arte* parte de la premisa que ningún trabajo está aislado del proceso social. Para organizarlo por sujetos, Becker propone pensarlo desde la obra como eje central y objetivo final de los mundos del arte, y en torno a esta se encuentran varios sujetos que participaron en su creación (tanto material como de sentidos). Mientras más se vaya acercando el sujeto a la obra de arte, más relevante y necesario se vuelve para la existencia de la misma tal y como es, sin ninguna variante o con la menor de las variantes posibles, siendo así que el que está más próximo a la obra “de todas esas personas es el artista, mientras que los demás son sólo personal auxiliar” (Becker, 2008, p. 11).

De esto resulta que “Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (Becker, 2008, p. 54).

Esta relación genera patrones y redes de actividades, valores compartidos, juicios estéticos, métodos, entre otras acciones en torno a la obra; hay producción de la idea, fabricación, distribución y adquisición de cosas necesarias (materiales y simbólicas), su ejecución, su juicio, apreciación (sentidos adquiridos), formación, educación, etc. Es por esto por lo que las obras de arte son “productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar estos trabajos” (Becker, 2008, pp. 54-55).

Aquí la tarea sociológica es identificar los participantes y sus funciones, así como los grados de relevancia que van delimitando la autodefinición de los mundos del arte y su circulación. A esta estructura se la entiende como arbitraria, pero muy rígida, de tiempos, espacios y funciones, jerarquías, estatus, prestigio, dependiendo de la proximidad a la obra como de los valores de su contexto y el conocimiento de las convenciones, siempre situado.

Así como la relación entre sujetos, los mundos del arte se relacionan, en diferenciación, competencia, apoyo/interés y retroalimentación, con otros mundos, tanto internos al arte como externos, como marcos de referencia. Estos marcos se transfieren y concretan en los mundos del arte por medio de sus convenciones. “Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente” (Becker, 2008, p. 54), esto, en una esfera interna al arte mismo, de formalidad. Se podría decir que “la difusión de [...] estandarización constituye los límites de un mundo de arte” (Becker, 2008, p. 84), entendida esta última como las convenciones que establecen parámetros para la ejecución de la obra.

Siguiendo con lo mencionando, las *convenciones* son parte fundamental de los mundos del arte, ya que los cohesionan, los sostienen y son la fuente de creación de otras convenciones. Estas son entendidas como los moldes, “medios regulares de llevar a cabo actividades de apoyo [que] limitan de manera sustancial lo que puede hacerse” (Becker, 2008, p. 23). Son límites físicos, económicos, ideológicos, políticos, estéticos, valorativos, formales y de cualquier índole que van coartando las posibilidades de elección que tienen las personas en los mundos del arte para elegir sus acciones para llevar a cabo una obra. Son, estos, telones de fondo básicos y compartidos para la creación de obras que asimilen o rompan convenciones, como también para que estas sean juzgadas por un público.

En caso de asimilar las convenciones, los artistas y sus obras tienen más cabida en los mundos del arte y más facilidades para su inserción por procesos familiarizados e internalizados, y mientras no asimilen las mismas, se dificulta más su inserción amplia en los mundos del arte, llevándolos a un estado de marginalidad, hasta que logren algún tipo de negociación o disputas con las convenciones establecidas y vayan cambiando los valores compartidos y las funciones dentro de un mundo de arte. Es decir, las convenciones son una base social del mundo del arte que permite comprender la obra y que esta se posicione en el ámbito social dotado de diferentes significados:

La obra de arte produce un efecto emocional sólo porque el artista y el público comparten el conocimiento y la experiencia de las convenciones invocadas. [...] la posibilidad de la experiencia artística surge de la existencia de un cuerpo de convenciones al que artistas y público pueden referirse al dar sentido al trabajo. [...] Si bien las convenciones están estandarizadas, rara vez son rígidas e inmutables. No especifican una serie inalterable de reglas a las que todos deben referirse para zanjar las cuestiones de qué hacer. (Becker, 2008, p. 50)

Quedan definidos los mundos del arte, al percibirse cómo

[...] la interacción de todas las partes involucradas produce un sentido compartido del valor de lo que producen de manera colectiva. La mutua apreciación de las convenciones que comparten, así como el apoyo mutuo que se brindan, las convence de que lo que hacen tiene valor. Si actúan en el marco de la definición de “arte”, su interacción las convence de que lo que producen son obras de arte legítimas. (Becker, 2008, p. 59)

La importancia específica del quehacer artístico basado en las convenciones de los mundos del arte, ligada a los objetivos del presente escrito, tiene que ver con delimitaciones convencionales que asocian los caracteres económicos y políticos con los estéticos. Al ser las convenciones las herramientas de la definición de los mundos del arte, sus participantes luchan por la creación y la significación de dichas convenciones, que llevan a legitimar lo vivido en su subjetividad y materializado en su sublimación estética, es decir, la obra bajo los parámetros de dichas convenciones. Y como se sabe sociológicamente, la subjetividad está estructurada por estructuras económicas y políticas, entre otras múltiples que la complejizan y superan los fines de este trabajo. Para explicar esto es preciso un ejemplo.

Se puede retomar la constante concepción artística de las élites contrapuesta a la comprometida socialmente. Esta se vivió de manera patente con la aparición de vanguardias artísticas en los periodos de entreguerras y posguerra en la primera mitad del siglo xx. De la expulsión de los poetas de la república platónica se pasó a la expulsión de la poesía ante la barbarie vivida del nazismo y el fascismo, según Theodor Adorno (1962). Pero esa última idea no anula la posibilidad de una poesía de manera universal, sino la nulidad de la poesía creada hasta entonces. Una poesía de élites y que apelaba a la belleza desasociada de la realidad humana sumida en el caos de ese periodo. Ante la crisis de esa convención estética tradicional de la belleza negada, emerge la resignificación de lo poético a partir de las vanguardias artísticas de la época referida. Es así como Tristán Tzara, miembro del dadaísmo, establecería que “La poesía está sumergida en la historia hasta el cuello” y que por ello hay una “interdependencia entre lo político y lo literario” (2014, pp. 14-15).

Esta interdependencia tiene un fin común: el lograr la liberación de la humanidad ante la crisis de la civilización occidental —y su arte tradicional—, encarnada en las guerras mundiales.

[...] la poesía no es una actividad de “magia” sino una actividad humana, una actividad particular de la necesidad de expresión, que se sitúa en el orden de todas las demás preocupaciones. La objetivación de la poesía se encuentra sobre el terreno de la vida. [...] la poesía debe ser hecha por todos, no por uno. En efecto, la poesía está en todas partes, está, en estado latente, esparcida

sobre la superficie de las cosas y de los seres. [...] La poesía es, ante todo, antes de llegar a ser poema, un sentimiento, una cualidad de las cosas, una condición de la existencia. [...] La poesía no tiene una realidad que expresar. Ella es en sí misma una realidad. Ella se expresa a sí misma. Pero para ser válida, debe estar incluida en una realidad más amplia, la del mundo de los vivos. Ella es una creación subjetiva del poeta, un mundo específico, un universo particular que el poeta anima, según un modo de pensamiento. (Tzara, 2014, pp. 22, 34, 45)

El dadaísmo, entonces, buscaba un compromiso social del arte, al tener conciencia del carácter político de la poesía en cuanto perseguir efectivamente la belleza humana, la vida digna, la colectivización del arte, la palabra y la vida; y en falsear las convenciones estéticas que le precedían y que predicaban la belleza para un determinado círculo social, mientras que en la realidad se cultivaba la miseria humana. Esta toma de conciencia social poética llega a tal punto que confluye con la teoría materialista dialéctica:

Todos estos cambios en las diferentes corrientes de la poesía están ligados a formas sociales, también resultantes de nuevas estructuras económicas y sobre todo de la evolución de esas estructuras. La poesía solo expresa una de las formas de la cultura humana que, en sí, es una superestructura de la sociedad. [...] el poeta se enrola en el movimiento de la vida. Toma parte de ella o la rechaza. Su poesía no tiene razón de ser si el poeta no toma posición ante la sociedad. Él se sitúa, sea fuera de ella, y rechaza todo lo que esta le propone, sea en el centro mismo de su actividad, para descomponerla y destruir sus marcos. (Tzara, 2014, pp. 74, 76-77)

La concepción poética de esta vanguardia literaria, en la cual “la poesía reviste un carácter de utilidad, de necesidad, y no de goce” (Tzara, 2014, p. 68), resonó en otras latitudes y subjetividades que veían en la crisis de la civilización occidental, la modernidad, y sus convenciones estéticas, las posibilidades de estructuración de nuevos mundos, incluyendo mundos del arte. Tal como el dadaísmo se batió ante convenciones estéticas tradicionales, también lo hizo en América Latina —junto a otras que le antecedieron y precedieron— la antipoesía de Nicanor Parra:

Señoras y señores
 Ésta es nuestra última palabra.
 —Nuestra primera y última palabra—
 Los poetas bajaron del Olimpo.
 Para nuestros mayores
 La poesía fue un objeto de lujo
 Pero para nosotros
 Es un artículo de primera necesidad:
 No podemos vivir sin poesía. (2014, p. 218)

Y la diáspora afrodescendiente hizo lo propio con la negritud de Aimé Césaire —de igual manera, junto a otras que le antecedieron y precedieron—:

El hecho es que la civilización llamada “europea”, la civilización “occidental”, tal como ha sido moldeada por dos siglos de régimen burgués, es incapaz de resolver los dos principales problemas que su existencia ha originado: el problema del proletariado y el problema colonial.

[...]

la negritud en un primer grado puede definirse en primer lugar como toma de conciencia de la diferencia, como memoria, como fidelidad y como solidaridad.

Pero la negritud no es únicamente pasiva. No pertenece al orden de padecer y sufrir.

No es ni un patetismo ni un dolorismo.

La negritud resulta de una actividad activa y ofensiva del espíritu.

Es sobresalto, y sobresalto de dignidad.

Es rechazo, quiero decir rechazo de la opresión.

Es combate, es decir, combate contra la desigualdad.

Es también revuelta. (Césaire, 2006, pp. 13, 87)

En ese sentido, se hace explícita la lucha de las convencionalidades literarias por resignificar palabras como “literatura” y “poesía”, ya que la misma práctica social de estas convenciones estructuran su razón legítima de ser y les permiten ser inteligibles ante el público:

Las formas de arte verbales utilizan una mezcla de convenciones que forman parte de la cultura, independientemente del medio artístico en sí, y convenciones del arte tan conocidas que también son parte de la cultura que toda persona socializada conoce. La poesía y otras artes verbales se basan en buena medida en los materiales evocadores y asociadores arraigados en el lenguaje tal como se lo usa en el discurso habitual y en la literatura. (Becker, 2008, p. 64)

Considerando lo dicho, un mundo del arte se puede llegar a complejizar desde su contexto contemporáneo hasta la participación de gente en el pasado que se necesitó para crear una convención que diera cabida a la existencia de una obra. Becker (2008) pone a la poesía como ejemplo de esto: desde la necesidad material de los poetas, como son un lápiz y un papel, hasta la génesis de la concepción misma de poesía como una tradición oral, sus varias escuelas y géneros, hasta la sujeción al mercado con impresores y editores, e internamente, el poeta comparte una serie de valores de una cultura en común con su medio más próximo, además del lenguaje compartido. Es casi el mismo proceso que Scott describe en la formación de la cultura popular

y Rancière en la formación de la literatura: la importancia de los símbolos compartidos y contruidos históricamente para la ejecución de la obra material, y el posicionamiento que cada una ocupa dentro de la dinámica social. He ahí la razón explícita y universal de la política de la poesía y de toda obra artística en cuanto asume un principio poético.

Un diálogo como conclusión

De esta manera se da por logrado un objetivo de este trabajo que es la exposición teórica de los autores tratados desde la antropología, la filosofía y la sociología. Estos autores confirman, mediante sus estudios, el carácter social y, por ende, inherentemente político del arte y la literatura. Ellos siguen la tradición teórica de la construcción social y política del arte y la literatura que pretende falsear las pretensiones autonomistas de estas.

Como conclusión de este aspecto se tiene que el carácter político de la literatura —a la par de cualquier producto estético— está en el reconocimiento y la legitimación que busca la creación subjetiva —en cuanto construcción social con estructuración política entre otras— que se pone en debate ante el mundo. Un primer momento político es la disputa entre convenciones del propio mundo literario, que pasan a momentos políticos ulteriores con la homologación de estas convenciones en otros mundos sociales donde se disputa políticamente el poder o, siquiera, la existencia.

Aclarado el primer objetivo del artículo, se tiene que pasar a otro, que es el diálogo de puntos comunes entre las teorías de Scott, Rancière y Becker. La base clave de estos autores, que permite llegar a la política de la poesía, es la conciencia del orden simbólico —esto es, los discursos, el logos, las convenciones— para la existencia de partes que se confrontan. Las partes son los participantes sociales, ya sean hegemónicos, policiales, públicos, o dominados, marginales, ocultos; las identidades que se pretenden rígidas, en confrontación con las subjetivaciones que las cuestionan al nombrarse a sí mismas. Y esa confrontación, ese desacuerdo, da cabida al momento político, ya sea desde un tiempo marginal, oculto, infrapolítico, hasta uno que se filtra a lo público y que se disputa frontalmente en el orden simbólico, los significados y las convenciones compartidas socialmente.

El diálogo común teórico que llega a ese punto de encuentro es llevado por la conexión de concepciones homologables en cada teoría. Mientras Scott habla de una hegemonía que estructura un discurso público, se puede encontrar la homologación de esto en Rancière, al hablar sobre el orden policial que se encarga de la repartición de lo sensible y la estructuración de identidades a través de su uso del logos. De igual forma, en Becker se

puede ver una convención tradicional en un determinado mundo del arte que lo define, de esta manera ejerciendo un poder de carácter estético que podría ser llevado a otros ámbitos incluido el político, como ya se lo mencionó en el párrafo anterior.

Ante esto, en la teoría del antropólogo aparece una respuesta subalterna desde un discurso oculto basado en la creación simbólica que se filtra por maneras infrapolíticas, hasta llegar a una confrontación frontal desestabilizadora o retroalimentadora del discurso público. El filósofo establece que el proceso de subjetivación del ser llega a estar en desacuerdo con el orden policial y hace uso primero del *phonos* y luego del *logos* para afrontarlo, llegando al punto de la política en esta relación. Lo cual deja, en el orden simbólico, un enfrentamiento político entre lo oculto y lo público, lo visible y lo no visible, lo lógico y una lógica otra, un logos de orden policial y un logos del desacuerdo que lo falsea o cuestiona.

Esto podría entenderse, desde la teoría sociológica tratada, como la disputa de convenciones dentro de los mundos del arte, como un momento político que va desde las filtraciones infrapolíticas de este discurso oculto, entendido como convenciones marginales y vanguardistas, hasta un combate frontal, en el discurso público, contra la hegemonía de determinada concepción de arte que delimita a ese mundo. Convenciones que, a su vez, por responder a una división social del trabajo jerarquizada, están dotadas de posicionamientos subjetivados que reclaman un logos, una parte de los que no tienen parte, que conduce a redefinir los mundos del arte y a sus mundos homologados en el ámbito político, en este caso. Y no solo eso, sino que induce a pensar esa misma acción dentro del mundo del arte y del mundo literario como un acto inherentemente político.

Luego, hay que ordenar concepciones no homologables de cada teoría para encontrar una cohesión coherente de las mismas. En este propósito se halla que la subjetivación en desacuerdo de lo policial disputa su singularidad universal desde varios ámbitos, encontrándola desde su configuración en el discurso oculto, hasta su explicitación dentro del discurso público, a través de su atención y cuestionamiento, en este caso, a las convenciones estéticas y literarias dentro de los mundos del arte.

Encontrada de manera preliminar esta única diferencia, la cual es clave para establecer el carácter político de la poesía como axioma en cuanto inherente al proceso de subjetivación y creación, se puede proseguir con otras cuestiones comunes y homologables dentro de las teorías tratadas.

Es el caso de los conceptos de Scott de *contrahegemonía comunal* cristalizada en lo *carismático*, lo cual está próximo al proceso de legitimación del *phonos* en *logos* en Rancière, y el proceso de confrontación de una

convención estética vanguardista con una tradicional en Becker en su lucha por el reconocimiento dentro de los mundos del arte. Así como la importancia que en cada teoría toma el carácter contingente y variable de los usos y establecimientos de los órdenes simbólicos, que sería el encuentro tanto material —en cuanto social, político, económico, histórico, etc.— como metafísico —en cuanto simbólico—, base para el desarrollo de los fenómenos descritos a lo largo de este trabajo.

Las últimas líneas desembocan en la gran conclusión común que afirma la inherencia del carácter político en la poesía —o, por extensión, en la creación estética—: el lenguaje y el orden simbólico como lugar de disputa de relaciones de poder, de luchas por el entendimiento y la reestructuración del orden material, de igualdad en cuanto constante potencialidad de entendimiento común y pertenencia universal a dicho orden simbólico para posibilitar la comunicación. En este sentido, la cultura popular, la literatura y la poesía efectúan el uso del lenguaje y el orden simbólico para insertar un desacuerdo mediante la creación de otro orden de lo sensible que estructura el mundo común. Esto, siguiendo las reglas básicas comunes establecidas por las convenciones del mundo del arte, ya sea para reconocerlas y valerse de ellas, o para cuestionarlas, transformarlas, cambiarlas según sus objetivos de forma y fondo.

Esta dinámica se la ejemplificó de manera sucinta con las vanguardias poéticas de la primera mitad del siglo xx, como lo fueron el dadaísmo, la antipoesía y la negritud. La brevedad de su trato sirve a este artículo no para tomarlas como fenómenos de estudio, sino para afirmar que, a pesar de perseguir diferentes fines políticos y *ethos*, las une lo común de estructurar un marco convencional estético —un logos, un discurso— que combate un desacuerdo tanto estético como político, tanto ético como una falsación de una lógica hegemónica determinada.

Pero el tomar estos ejemplos no debería cerrar la potencialidad de complejización del carácter político de la poesía. Esta constante creación de sentidos y “contrasentidos” busca una legitimación, esto es, una cohesión comunal reconocida. En este sentido, el peso del carácter social de los mundos del arte permite descentralizar el carácter político de la poesía o del arte de la obra y su autor, llegando así a permear a todo ese mundo del arte junto a los sujetos que participan en ella, cada uno con subjetividades y discursos, en cuanto estos tomen decisiones conscientes que tengan afectación en las obras, sus sentidos, sus convenciones y, por ende, los mundos.

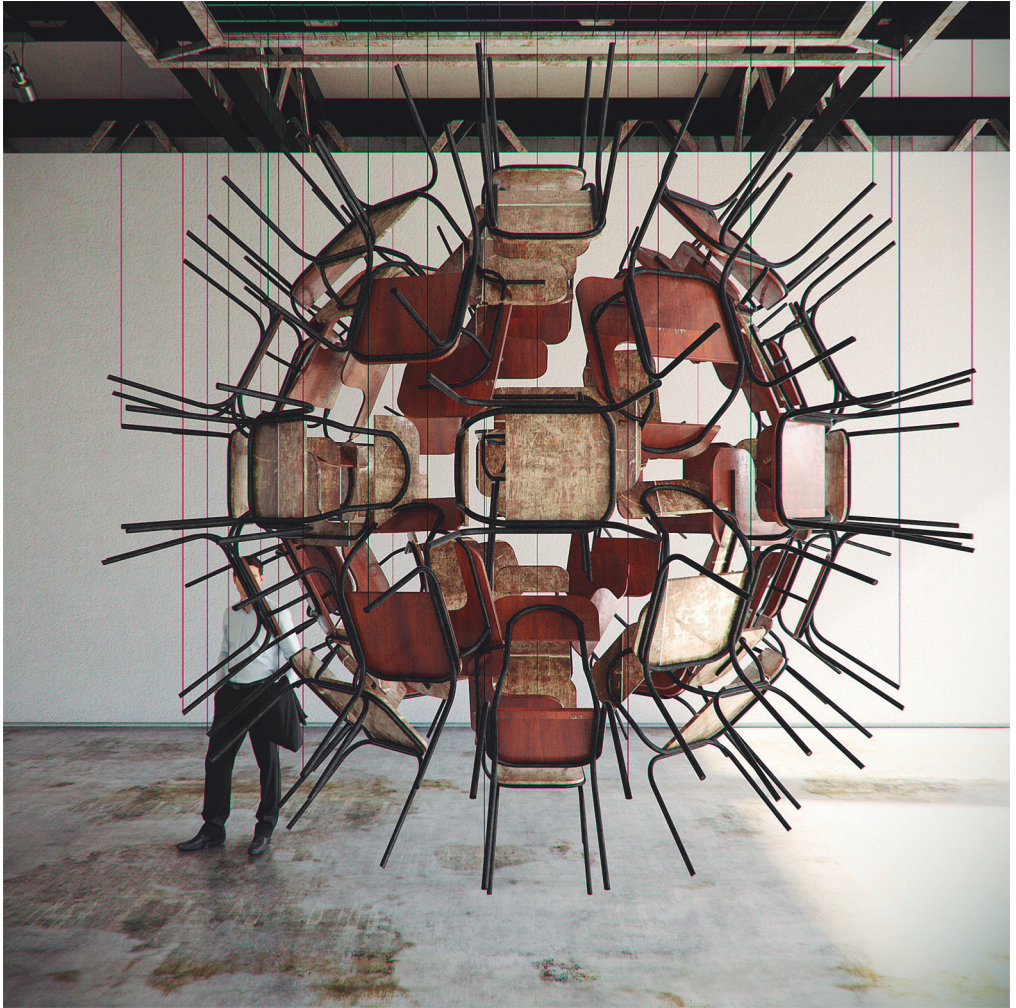
En otras palabras, el gran propósito por integrar las teorías tratadas como herramientas para pensar la política de la poesía es hacer una extensión de lo político en las artes y la literatura, que va desde su fenómeno infrapolítico marginal, pasando por la estructuración de subjetivaciones disidentes del

orden policial, hasta los mundos del arte, en donde la disputa política ya no es de autores y obras, sino lo representado socialmente, por lo que los miembros de dichos mundos también entran en una disputa por entender qué es poesía, arte, y en un devenir mayor, cuáles son las posibilidades de existencia a definir mediante de ese orden simbólico.

Referencias

- Adorno, T. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Ediciones Ariel.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Akal.
- González Blanco, A. (2014). Estética política y teoría de la literatura: un diálogo abierto. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 17(2), 453-462. https://doi.org/10.5209/rev_RPUB.2014.v17.n2.46701
- Montaño Paredes, J. P. (2018). *Arte y política en el grupo literario Vanguardia de Cultura Popular de Quinindé, década de 1970* [Trabajo de grado]. Universidad del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/17851/1/T-UCE-0013-CSH-060.pdf>
- Parra, N. (2014). *Obra gruesa*. Universidad Diego Portales.
- Quintanilla Obregón, L. (2013). Arte y política. *Estudios Políticos*, (15), 157-167. <http://revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37158>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2014). ¿Ha pasado el tiempo de la emancipación? *Calle 14*, 9(13), 14-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5226039>
- Roca Martínez, B. (2017). Pensar con James Scott: dominación, conocimiento, resistencia. *Araucaria*, 19(37), 91-113. <https://www.redalyc.org/pdf/282/28250843005.pdf>
- Scott, J. C. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.
- Tzara, T. (2014). *El surrealismo de hoy*. Ediciones Godot.
- Para citar este artículo:** Montaño Paredes, J. P. (2021). Herramientas para pensar la política de la poesía. *Artes La Revista*, 20(27), 82-110.

Título: *Módulo 2*
Autor: Yosman Botero
Año: 2019-2024
Técnica: Render para proyecto de instalación
250 × 250 × 250 cm.



EL OFICIO DE LA CERÁMICA, UN PORTAL CÓSMICO PARA EL ESPÍRITU

Ceramics, a cosmic portal for the spirit

Juan Pablo Jaramillo Gutiérrez

Maestro en Artes Plásticas, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

juanp91@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-9038-5639>

Resumen

Este texto es un conjunto de reflexiones propiciadas por la experiencia de residencia artística enfocada en la fenomenología y en los fundamentos científicos y poéticos de la cerámica con la ingeniera Claudia Silva como tutora y directora del laboratorio de creación artística Arte+Ingeniería en Medellín, Colombia, programa orientado en investigación/creación, en el campo de las artes plásticas, completamente personalizado. Las reflexiones parten de establecer una relación entre los procesos planetarios que dan como resultado la obtención de materiales arcillosos y el trabajo en el taller del ceramista, con la filosofía poética de Gaston Bachelard, lo cual me permite identificar y exponer el paralelo existente entre los fenómenos cosmológicos y las experiencias vivenciadas con los materiales en el proceso de la cerámica. El acto creativo a través del barro abre la posibilidad para ensoñar activamente nuestra relación íntima con el cosmos, pudiendo así, desde nuestro trabajo, reconocernos como materia de universo en medio de nuestro cosmos pulsante y activo.

Palabras clave: arte, cerámica, fenomenología, Gaston Bachelard.

Abstract

Within this text I portray a set of reflections based on my experiences during an artistic residency focused in the phenomenological research of the scientific and poetic fundaments of ceramics. The course was led by the engineer Claudia Silva, director of Arte+Ingeniería

production studio in Medellín, Colombia. This was a research/creation-oriented program in the field of visual arts, completely tailored to my specific interests. Beginning from the planetary processes that result in the formation of clay materials and the work in the ceramist's studio, I further explore and find a strong relation with the poetic philosophy of Gaston Bachelard. This allows me to identify and expose the parallels between the cosmological processes and the experiences with the materials during the production of ceramics. The creative process through clay allows us the possibility to actively explore our intimate relationship with the cosmos, where we recognize ourselves as matter in the midst of our active universe.

Keywords: art, ceramics, phenomenology, Gaston Bachelard.

El Sol está alto en el cénit y las nubes no se encuentran en el cielo esta tarde. El poder de este astro está siendo condensado y dirigido a un pequeño punto, gracias al gran lente que sostengo en mis manos. Las gafas de soldadura me permiten contemplar esta diminuta pero poderosa estrella. Mi piel no está al alcance de la luz solar; guantes, vestimenta completa, sombrero, un traje improvisado pero necesario, me protegen de la inclemencia de este cuerpo celeste al mediodía, con un cielo despejado.

Una esfera de barro que contiene trozos de diferentes metales y óxidos metálicos es el nuevo objetivo de este rayo que incinera todo lo que encuentra en su paso. Escucho a la superficie de la arcilla estremecerse ante tanta energía, una serie de estallidos surgen a continuación. Cada uno de ellos deja tras de sí una huella, un impacto, un cráter. Volatiliza partículas a su entorno, funde los metales presentes. Un pequeño meteoro, un microasteroide, un nanoplaneta, un nuevo mundo empieza a cobrar a vida. Esta cascada energética invita a las moléculas a “abandonar los aspectos exteriores, para ver *otra cosa*, ver más allá, ver por dentro [...]” (Bachelard, 2006, p. 20), les permite interactuar mucho más íntimamente.

Este encuentro con la materia, este fenómeno que propicio y percibo por primera vez, detona en mí un fuerte interés por la cerámica como medio técnico, creativo y expresivo; creo que hay un enorme potencial de creación resguardado en los fenómenos físico-químicos presentes en estos materiales y procesos. También surgen cuestionamientos en torno a los medios, a través de los cuales obtenemos conocimiento, al igual que a la relación que tienen los diferentes tipos de saberes con nuestra condición humana.

Empiezo a preguntarme por la relevancia o función de ciertos conocimientos conceptuales, los percibo habitando en un mundo ideal, alejados de mi percepción inmediata, de mi realidad humana. Descubro que sumergido en el fenómeno que es la creación de estas obras solares, me acerco a un conocimiento que está más conectado con mi condición terrícola: “Una potencia aclaradora subjetiva realza las luces del mundo” (Bachelard, 1982, p. 275). Edmund Husserl, en *La idea de la fenomenología*, plantea: “La realidad no

es un hecho bruto separado de nuestro contexto de experiencias, sino que precisa de la subjetividad para articularse conceptual y comprensivamente” (Husserl, 2011, p. 166). Encuentro aquí una síntesis de nuestra realidad, que me lleva por el camino de buscar el conocimiento de un modo cada vez más fenoménico: “Uno debería mirar solo a los fenómenos mismos, en lugar de hablar de ellos desde *arriba* y desde ahí hacer construcciones sobre ellos” (Husserl, 2011, p. 119).

En medio de esta búsqueda por profundizar en el campo de cerámica, y de consolidar mi entendimiento de las posturas fenomenológicas en cuanto a la realidad y a los fenómenos que en ella ocurren, e intuyendo un deseo de “Volver a las cosas mismas [...] volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre...” (Merleau Ponty, 1975, p. 9), llevo al encuentro del laboratorio de creación Arte+Ingeniería en Medellín, Colombia, liderado por la ingeniera Claudia Silva, como tutora y directora del programa “Residencias artísticas en investigación, creación y producción”. Este tuvo una duración de tres meses y estuvo dividido en dos secciones:

1. “Fenomenología: el encuentro de una mirada con sentido”. En esta primera sección realizamos lecturas y conversatorios en torno a la bibliografía primaria y secundaria de Edmund Husserl y Maurice Merleau Ponty.

También fue de particular interés estudiar el método fenomenológico y se llevaron a cabo diferentes ejercicios prácticos, incluyendo a los demás residentes, con el fin de comprender mejor y afianzar la utilización de dicho método para la investigación/creación en el proceso artístico.

2. “Fundamentos científicos y poéticos de la cerámica”. Esta segunda fase la iniciamos con el estudio de los principales fundamentos químicos y mineralógicos de la cerámica.

En las salidas de campo a una mina de arcilla ubicada en el sector Cabeceras, en el oriente antioqueño, y durante una caminata para caracterizar y conocer los diferentes minerales, suelos y procesos geológicos presentes en el corregimiento de Santa Elena, Antioquia, recolectamos una amplia variedad de materia prima cerámica. Con estos insumos, procedimos a realizar una serie de pruebas técnicas, buscando catalogar estas tierras según sus límites de plasticidad, coeficientes de contracción-expansión y de absorción, color y textura de la pasta quemada, y pérdidas por ignición.

Una vez terminada esta fase técnica, usamos estas arcillas para plantear ejercicios y juegos de gramática visual, que nos permitieron

fortalecer nuestra comprensión del lazo que existe entre el lenguaje y este medio expresivo.

Paralelamente, nos introdujimos en la bibliografía primaria de Gaston Bachelard, buscando un aliado para adentrarnos en el camino de la aprehensión de las esencias poéticas y simbólicas de los *elementos* en nuestra imaginación.

Para culminar el proceso de residencia, hicimos salidas de campo al Taller Girona, de la ceramista Vicky Girón, ubicado en Envigado, Antioquia, y al Taller Kandil, de la ceramista Eugenia Flórez, ubicado a las afueras del Carmen del Viboral, Antioquia. También efectuamos un recorrido por diferentes talleres y por la ruta de la cerámica de dicho municipio. Con estas salidas, pudimos contextualizarnos frente a la realidad del campo de la cerámica artesanal en la actualidad e identificar las dificultades y los aciertos con las que contamos en la región.

Gracias a esta experiencia de residencia artística y entendiendo que “la conciencia no se concibe como un contenedor vacío en que se depositan los objetos de conocimiento o sus representaciones, sino que responde a una compleja síntesis temporal de constitución de esos mismos objetos” (Husserl, 2011, p. 17), obtengo la capacidad y la confianza para adentrarme en el rico y amplio mundo de la cerámica como medio expresivo. Ello me permite acercarme a cada proceso de creación con la intencionalidad clara de vivenciar el fenómeno que es en sí cada encuentro entre la materia y mi conciencia en el terreno de la creación: “La fenomenología de la imagen nos pide que activemos la participación en la imaginación creadora” (Bachelard, 1982, p. 16).

El presente ensayo es, pues, una serie de reflexiones motivadas por los encuentros anteriormente planteados, en donde busco hacer una aproximación a estos campos del conocimiento desde el descubrirme a mí mismo por medio de los fenómenos que develo y vivencio en mi proceso creativo: “Cuando investigamos la manifestación de los objetos, también nos descubrimos a nosotros mismos como aquellos a quienes el objeto se manifiesta” (Husserl, 2011, p. 30).

La mina de arcilla en la batalla milenaria

Rocas ancestrales, verdaderos documentos históricos de nuestro planeta; seres que por milenios han creado para sí —y para todos los terrícolas— el mismo mundo en el cual vivimos, desdibujan la frontera entre los conceptos de *contenedor/contenido*, minerales que poseen una doble cualidad

en su ser: son, y habitan en, las entrañas de la Tierra. Vivenciándola, son parte de su contracción y expansión constantes, soportando las presiones compresoras de esta gran esfera flotante. Estremeciéndose por el calor del fuego vital bajo nuestros pies y por el frío que de los cielos viene a acariciar el suelo, resisten las sacudidas tempestuosas del planeta: “a diferencia de los otros tres elementos, la *tierra* tiene, como primera característica, una *resistencia*” (Bachelard, 1991, p. 17).

Sin embargo, todo acto de resistencia siempre será finito. Las fuerzas universales llevan existiendo más tiempo que el ser más antiguo y lo seguirán haciendo después de que ya no existan seres para percibirlos. No existe tal cosa como resistir eternamente —no obstante, Atlas aún resiste, los cielos todavía no se han caído sobre nosotros—.

La vitalidad se desvanece, aparece un fallo, una debilidad, a causa de llevar tanto tiempo tal carga a sus espaldas: una grieta, múltiples grietas. Se lleva a cabo una subdivisión exponencial; las presiones planetarias estaban esperando pacientemente este momento. Los volcanes, únicos mensajeros desde tiempos inmemorables entre el *inframundo* y el *supramundo*, también jugaron sus cartas en esta disputa.

El acto de resistencia va llegando a su fin, las rocas son forzadas a la superficie. La atmósfera no les da una bienvenida pacífica, no tenían cómo imaginarse lo que sería estar por fuera del cobijo de las profundidades: “La atmósfera entera es respirada por la tierra en una respiración cósmica” (Bachelard, 1982, p. 270).

Inclementes, los vientos, las lluvias, los diversos fenómenos atmosféricos caen con todo su poder sobre estas ya extenuadas rocas, cuya batalla milenaria está por llegar a un final. Grano a grano, partícula por partícula, son desintegradas y mezcladas con otras rocas cuyo destino no fue diferente del suyo. La destrucción por la que pasaron fue tan eficiente que ahora son las partículas más finas que se encuentran en el suelo terrestre. Son tan pequeñas que, cuando el agua viene a jugar con ellas, se constituyen en una masa plástica que es en sí *la tierra* misma como elemento: son rocas maleables. Bachelard nos dice: “en el sueño cósmico del alfarero, la mina de arcilla es una inmensa amasadera en que las tierras diversas se baten y se mezclan [...]” (Bachelard, 1991, p. 104). Mi conciencia onírica me lleva a decir que tenía razón.

La roca, para ser destruida, exige ser dividida en las mismas partículas que la constituyen; hasta que no haya una desintegración total de la roca, esta sigue siendo una roca. Sin embargo, su esencia mineral no se ve modificada... su esencia pétreo jamás le será arrebatada. Es a causa de esta única manera posible de ser destruida que los restos de las rocas vencidas, con

un poco de asistencia del agua y del fuego, renacen, triunfantes, preparadas para una nueva contienda con el cosmos.

El ser humano y su ensoñación ante la materia

El ser humano se inmiscuye en este proceso. Se descubre a sí mismo como aliado. En un principio, el barro le ayuda como herramienta para construir objetos y almacenar recursos, solucionando necesidades básicas. El ser humano asiste y cuida al barro en su camino transformativo de ser *materia blanda* para convertirse en *materia dura*, en su devenir materia pétreo.

No tarda el ser humano en descubrir que aquella pasta quemada conserva en sí todo su pasado; en comenzar a sensibilizarse frente al potencial de ensoñación que alberga la existencia de aquel material: “Es suficiente con que a solas se les ofrezca una masa a nuestros dedos para que entonces estemos en aptitud de echarnos a soñar” (Bachelard, 1982, p. 254); en anhelar la sensación de la arcilla en sus dedos cuando, para él, se encuentra en el punto ideal para ser tocada: “En la imaginación de cada uno de nosotros existe la imagen material de una *pasta ideal*, una perfecta síntesis de resistencia y de flexibilidad, un maravilloso equilibrio de las fuerzas que aceptan y de las fuerzas que rechazan” (Bachelard, 1991, p. 92).

El ser humano se da cuenta que su relación con este material va más allá de una utilización funcional; se permite percibirlo como manifestación de su propia conciencia: “existe en toda toma de conciencia un crecimiento del ser” (Bachelard, 1982, p. 15).

Estando ya habitado por esta materia, el ser humano descubre que quizá una de las lecciones que tiene por aprender de este aliado es lograr acceder a un hermoso lugar dentro de su propia conciencia del cual hay demasiado que aprender y aún más por disfrutar. Bachelard lo describe como “la belleza íntima de las materias [...] todo ese espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas” (Bachelard, 1991, p. 15).

A medida que se profundiza en la labor con el barro, de trabajar largamente, de ir desarrollando el proceso requerido y finalmente encontrar los resultados que tantos esfuerzos reunidos han logrado crear, empieza a existir una conciencia de que la esencia del hacer representa más que la existencia tangible de un objeto en el mundo. El objeto terminado es importante y su nueva presencia viene cargada de infinitas interpretaciones; sin embargo, me atrevería a decir que el placer de terminar una creación se concentra, principalmente, en que se crea la posibilidad de soñar nueva y libremente por medio de otro —aún no resuelto— plan de trabajo. Y es que “El trabajo pone al trabajador en el centro de un universo [...]”

(Bachelard, 1991, p. 41), de un cosmos donde todo lo que en él habita lo hace a modo de energía potencial. Es un espacio en el que la creación está vinculada a cada acto, a cada pensamiento, donde no está nada creado aún, pero no existe tal cosa como un imposible. “[...] toda materia imaginada, toda materia meditada, es inmediatamente la imagen de una intimidad” (Bachelard, 2006, p. 14): nos aislamos en nuestro taller, cerramos la puerta a nuestras espaldas. Abrimos las compuertas de un universo paralelo que nos es más propio, nuestro universo de intimidad.

El universo de intimidad y el taller del ceramista

El universo es demasiado hermoso para no ser vivenciado por alguien, y tranquiliza el hecho de que por lo menos todos los terrícolas estamos aquí presentes para vivenciarlo. ¿Y nuestro universo de intimidad... está ahí porque lo vivenciamos o lo vivenciamos porque está ahí? “El hombre de la ensoñación y el mundo de su ensoñación están muy próximos, se tocan, se compenetran. Están en el mismo plano del ser [...]” (Bachelard, 1982, p. 238).

De lo que sí puedo estar seguro es que ahí está, y de que la única persona que lo puede vivenciar es cada uno de nosotros, desde nosotros mismos. Es imposible compartirle a otro, en su totalidad, la gran imagen poética que es nuestro universo; sin embargo, “la imaginación no es otra cosa que el sujeto transportado dentro de las cosas. Las imágenes llevan entonces la marca del sujeto” (Bachelard, 2006, p. 13). Es por esto por lo que en ocasiones creo que lo que buscamos con el arte es poder transmitir, así sea solo una pequeña parte, cómo se configura nuestro cosmos personal.

Este es un espacio que se vive y se sueña en soledad, pero es esta una soledad creadora. “La ensoñación cósmica, tal cual la estudiamos, es un fenómeno de la soledad, un fenómeno que tiene su raíz en el alma del soñador” (Bachelard, 1982, p. 29). Bachelard la llama *la soledad activa* y en ella “el hombre quiere escarbar la tierra, perforar la piedra, tallar la madera. Quiere trabajar la materia, quiere transformarla. El hombre ya no es un simple filósofo *ante* el universo” (Bachelard, 1991, p. 39). Y esto es quizá lo que más disfruto de poder habitar en el taller un espacio como estos: nuestro universo paralelo nos obliga a salir de un estado contemplativo, para tomar acción desde la consciencia como cocreadores de un mundo donde no hay una línea temporal entre la génesis y la vivencia... en este espacio, el acto de creación y el acto de percepción son simultáneos:

[...] queda claro que la conciencia es esencialmente apertura al mundo. Luego, en un proceso de reflexión sobre sí misma, esta se descubre como autoconciencia y, por último, en este ejercicio de autorreflexión, se hace visible la función constitutiva del yo como condición de posibilidad de manifestación de las cosas. (Husserl, 2011, p. 28)

Los sueños que se viven en activa comunicación con el taller no solo se limitan al espacio físico que ocupa: “La ensoñación de un soñador alcanza para hacer soñar a todo un universo” (Bachelard, 1982, p. 102). Es este un lugar en el cual podemos ver reflejado el universo entero y es nuestro taller un espacio que vemos reflejado en todos los rincones del cosmos: “una meditación del taller se agranda hasta dar una meditación del universo” (Bachelard, 1991, p. 74). Creo que esta frase de Bachelard es un consejo en vez de una afirmación: permitámonos presenciar lo infinito en medio de nuestras acciones finitas.

Imaginando mundos

Cuando estamos frente al barro, no es posible desligar su presencia de las nociones del *afuera*, de *la Tierra*, del *paisaje*. Su existencia nos hace preguntar: ¿de qué lugar viene? ¿Cómo era su hogar? ¿Cómo ha sido su vida, su historia... qué vivencias ha tenido previo a estar en nuestras manos? ¿Cómo fue modificado el paisaje al que pertenecía —y creaba— debido a su obtención? En la concepción de la idea de paisaje no solamente queda en evidencia cómo se percibe el afuera; nosotros, nuestra subjetividad, está intrínsecamente unida a ese afuera percibido, quedando expuesto quienes somos cada uno en la manera en que concebimos la realidad a la cual tenemos acceso: “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro” (Bachelard, 1982, p. 20). Podríamos decir, entonces, que, por medio del barro, el *paisaje del afuera* nos ayuda a descubrir y edificar nuestro propio *paisaje interior*, y es este mismo mundo interno lo que construimos haciendo uso del barro que desde su esencia hace que nos soñemos a nosotros mismos en relación con el mundo: “Las imágenes tienen entonces una raíz. Siguiéndolas, nos adherimos al mundo, nos enraizamos en él” (Bachelard, 1982, p. 295).

Y por esto me parece relevante el construir, plástica y conceptualmente, mundos imaginarios. Cuando me encuentro trabajando en mi taller, siempre mi “imaginación imaginante en su búsqueda de imágenes imaginadas” (Bachelard, 1991, p. 10) se halla a sí misma imaginando mundos —distantes, cercanos, *macromundos*, *micromundos*—: “imaginar un cosmos es el destino más natural de la ensoñación” (Bachelard, 1982, p. 44).

Habiendo un universo completo al alcance de nuestra imaginación, me parece fundamental que nos preguntemos por nosotros mismos en medio de este gran sistema, no solo limitándonos a la percepción de la realidad que conocemos y a la cual tenemos acceso físico, sino trascendiendo nuestra condición de habitantes de un planeta específico a ser habitantes de un universo completo, activo y vivo. Soy simpatizante de las palabras de Bachelard cuando

dice: “el paisaje se hace carácter. Solo se le comprende dinámicamente cuando la voluntad participa en su construcción [...]” (Bachelard, 1991, p. 85).

El oficio del alfarero y sus ensoñaciones cósmicas

El oficio del alfarero, esa labor de conocer profunda e intencionalmente al elemento *tierra* y su participación en el planeta, de permitir la aparición de una empatía pura y constante con él, enriquece en gran medida la relación entre lo cósmico y la unidad indivisible del artista y su taller, y la idea de lo astral como presencia activa en lo terrenal.

La salida de campo del alfarero, a través de la cual fortalece el lazo afectivo con su entorno geológico, esas largas caminatas llevando una pequeña pala y decenas de recipientes para la recolección de insumos, con la mirada clavada al suelo y a todo lo que allí ocurre, comunicándose mutuamente, maravillándose por cada encuentro que realiza, es un acto de aprendizaje universal: “los lazos del alma humana y del mundo son fuertes. En ese caso lo que vive en nosotros no es una memoria de la historia sino una, memoria del cosmos [sic]” (Bachelard, 1982, p. 182).

En esta cita con la Tierra, el ser humano llega a conocer el mundo bajo sus pies y el mundo arriba de sus ojos. Al hacerlo, se hace consciente de que ocupa un lugar privilegiado entre lo macro y lo micro, y se da cuenta —conscientemente— de que, en sus propias dimensiones, él es un mundo con la capacidad de soñar otros mundos: “El hombre solitario posee directamente los mundos que sueña” (Bachelard, 1982, p. 238). Y de esta forma aprende a conocerse a sí mismo como mundo: “el descenso en las entrañas de la tierra es uno de los símbolos más activos para estudiar el inconsciente” (Bachelard, 1991, p. 288).

Los astrofísicos nos han permitido entender que toda la infinitud del universo está constituida por los mismos elementos y átomos fundamentales. Resulta, así, que esta mirada a las *profundidades* tiene el mismo potencial que la mirada puesta arriba en los astros para trascendernos a través del cosmos. Vivimos en —y somos— el resultado de un evento cósmico/estelar. La bóveda celeste se ilumina con el espectáculo de millones de estos eventos. Hay tanto arriba como lo hay abajo. A fin de cuentas, absolutamente todo es universo; la primera condición de existir es primero ser universo.

Con estos diversos suelos en su poder, con estos fragmentos de fenómenos universales en sus recipientes, este artesano de la tierra regresa a su taller, con una sonrisa en su rostro por el regalo preciado que lleva entre sus manos. Comienza a procesar estas diferentes tierras con su mente fija en múltiples metas. Con su conocimiento y experiencia se acerca respetuosamente a

los minerales que ya reposan sobre su lugar de trabajo, pensando: ¿qué diálogos entre estas tierras puedo propiciar? Su deseo por conocer profundamente a la materia, a estos elementos con tanta vitalidad en sí como cualquier partícula del universo, es inagotable. La riqueza de sus ensoñaciones se ve nutrida por cada aprendizaje descubierto en su interacción con los minerales: “Aparece una unidad más estable cuando un soñador sueña con materia, cuando en sus sueños llega ‘hasta el fondo de las cosas’” (Bachelard, 1982, p. 264). Por encima de todo, “La materia es un centro de sueños” (Bachelard, 1991, p. 82). Tal vez uno de los aprendizajes que la materia alberga para nosotros sea lograr soñar activamente mientras se crea y tener la creación como centro de nuestros sueños; poder dinamizarnos hacia un ensueño cósmico a través del acto creativo.

A medida que nos permitimos soñar a través del barro, la *tierra* sedienta, que en su interacción con el *aire* es incapaz de contener el *agua* que tanto anhela, va lentamente secándose, encogiéndose un poco, cambiando de color, de textura, frágilmente conteniendo aquellos sueños que en ella depositamos; ya no es aquella masa plástica que convertimos en nuestras ideas y que retiene nuestras huellas. Su fragilidad es implacable, el más mínimo descuido vencerá la débil unión entre estas partículas de rocas. La transformación se detiene, el aire ha cumplido su trabajo. Es necesario recurrir a las cualidades del *fuego* para que el cambio no cese, para que el devenir de esta materia sea permanente.

En nuestro interés y necesidad por comprender más íntimamente a la materia, a través del tiempo hemos ingeniado un gran número de herramientas que nos permitan alcanzar altas temperaturas. Cuando miramos este ejercicio desde una perspectiva cósmica, podemos deducir que lo que hemos intentado hacer es recrear las condiciones extremas del cosmos de una manera controlada aquí en la tierra, con el fin de poder propiciar el desarrollo de diversos fenómenos universales. “[...] la materia nos da el sentido de una profundidad oculta, nos ordena desenmascarar al ser superficial” (Bachelard, 1991, p. 132). Y esta idea de llegar a una profundidad absoluta, de no quedarnos solo en la superficie de la realidad, es lo que intentamos hacer con la materia a través del horno: llevarla a sus extremos, forzarla un poco más allá.

Las estrellas son las fábricas de mundos que se encuentran en todo el universo. En ellas son las extremas temperaturas y presiones lo que lleva a que los diferentes elementos interactúen entre sí y generen nuevos elementos y moléculas, permitiendo la creación de mundos nuevos y siempre cambiantes. En el proceso cerámico se decide qué materiales serán puestos a merced del horno, en donde —al igual que en los eventos estelares— las reacciones físico-químicas crearán nuevos y sorprendentes resultados. El horno es entonces nuestro propio sol en la tierra.

Este encuentro entre el fuego y el barro es una danza armónica propiciada y cuidada por el alfarero; es un diálogo entre estas sustancias que requiere una duración prolongada y un cuidado meticuloso para llegar al hallazgo de verdaderas intimidades: “Una ensoñación de intimidad —de una intimidad siempre humana— se abre para quien entra en los misterios de la materia” (Bachelard, 1982, p. 117). Las diferentes rocas pulverizadas se ayudan entre sí para vivenciar armónicamente el fuego, para fluir apropiadamente; para encontrar en su fusión la génesis de una nueva roca, de un nuevo fragmento de materia que ahora petrifica nuestros sueños más profundos. El cambio ocurrido en la arcilla es definitivo, no hay vuelta atrás; la batalla cósmica de una roca es milenaria.

Le entregamos el barro al fuego. Nos absorbe por completo el poder hipnótico del barro resplandeciente dentro del horno, recuerda al universo; una vista que quisiéramos poder contemplar por más tiempo: “El calor está en nosotros y nosotros estamos en él, en un calor igual a nosotros mismos” (Bachelard, 1982, p. 290). El barro cocido, en cada encuentro, nos permite ver un poco de ese calor universal resguardado en su dureza, en su timbre, en lo que sentimos cuando lo tocamos... Si nos permitimos ser ávidos soñadores, podremos escuchar, en el rompimiento de una pieza cerámica, el rugir del fuego contenido.

La cerámica es una de las herramientas que tenemos para traer a nuestro alcance, a nuestra escala, diversos eventos cósmicos. Gracias a ella, “Entramos en el reino del *yo cosmizante*” (Bachelard, 1982, p. 307). Imaginamos mundos en el taller y luego se los entregamos a las condiciones estelares del horno, permitiéndonos una sensación de ser creadores de mundos cada vez que abrimos la puerta para inspeccionar la más reciente quema.

Somos nosotros quienes entramos y salimos de ese horno; son nuestros deseos, nuestros sueños, nuestra huella, nuestra forma de acercarnos a la vida, nuestro preciado tiempo... somos nosotros, a través del barro, quienes en cada quema nos sumergimos en el fuego estelar, con la esperanza de que la antigua leyenda del ave Fénix sea más que solo una leyenda.

Cesa el destello. Se escucha el canto triunfante que incapaces de contenerlo emiten algunas de las piezas al enfriarse. Seguimos aquí. Ha sido un fuego purificador. Es momento de contemplar en qué nos hemos convertido.

Referencias

Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica.

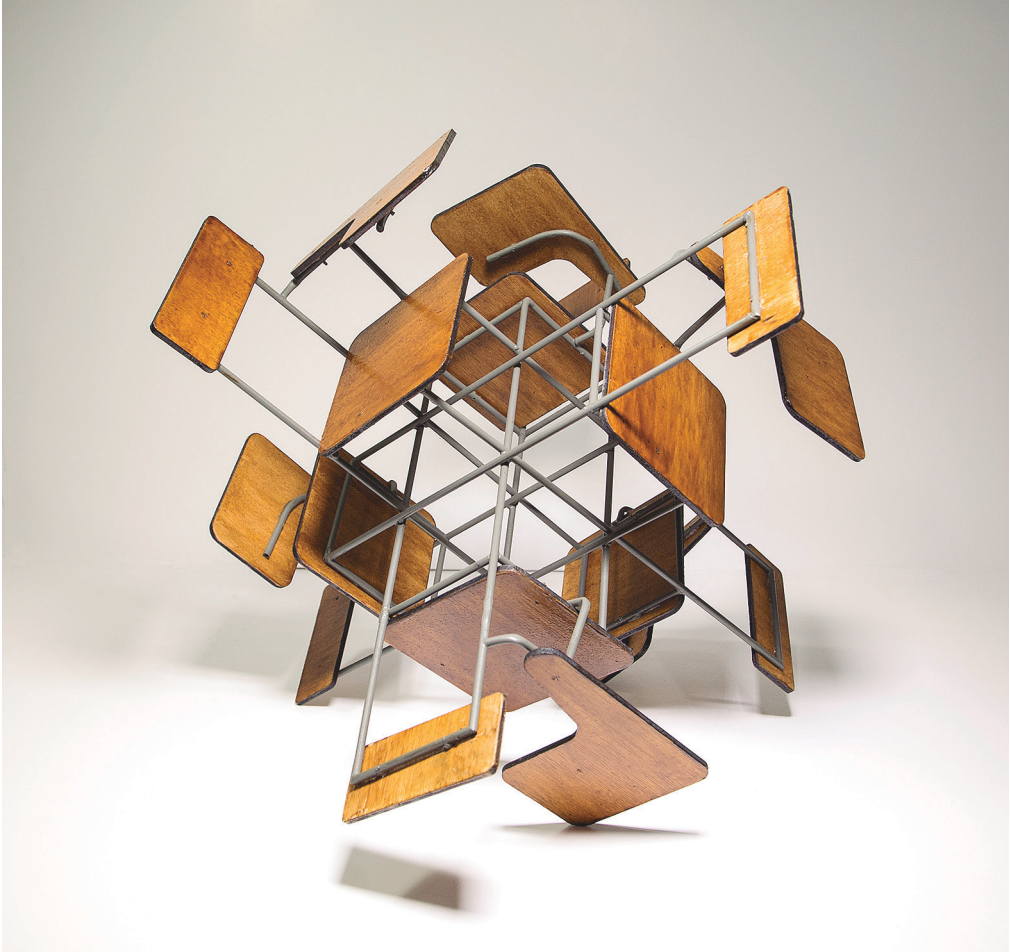
Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (2011). *La idea de la fenomenología*. Herder Editorial.

Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península.

Para citar este artículo: Jaramillo Gutiérrez, J. P. (2021). El oficio de la cerámica, un portal cósmico para el espíritu. *Artes La Revista*, 20(27), 114-125.

Título: *Módulo 1*
Autor: Yosman Botero
Año: 2019
Técnica: Escultura en madera y latón.
Dimensiones variables



**PROYECTO MUSICAL SOCIOCOMUNITARIO DEL GRUPO DE
JÓVENES DE LA RADIO COMUNITARIA FM RECONQUISTA –
ASOCIACIÓN DE MUJERES LA COLMENA.
UNA SISTEMATIZACIÓN PARA EL FORTALECIMIENTO, LA
VISIBILIZACIÓN Y LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO**

**The socio-community music project of the Youth Group of the
Community Radio FM Reconquista - La Colmena Women's Association.
A systematization for strengthening, visibility, and knowledge production.**

Lucía Farías

Operadora sociocomunitaria. Educadora y gestora cultural en Asociación de Mujeres La Colmena-FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0000-6763-9253>

María Eva Bermúdez

Licenciada en Educación. Educadora y gestora cultural en Asociación de Mujeres La Colmena-FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0008-2073-8092>

Estela Ramírez

Música. Educadora y gestora cultural en Asociación de Mujeres La Colmena - FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0002-4267-046X>

Tomás Vera Celiz

Músico. Educador y gestor cultural en Asociación de Mujeres La Colmena - FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0009-6165-2241>

Daniela Saez Feliú

Técnica en Música Popular. Educadora y gestora cultural en Asociación de Mujeres La Colmena-FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista-Escuela Popular de Música (Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Fundación Música Esperanza)

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0006-2549-1952>

Analía Antonelli

Artista visual. Educadora y gestora cultural en Asociación de Mujeres La Colmena - FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0003-3237-0196>

Alan Correa

Músico. Educador y gestor cultural en Asociación de Mujeres La Colmena - FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0005-1740-3521>

María Eugenia Manigot

Técnica en Música Popular. Educadora y gestora cultural en Asociación de Mujeres La Colmena-FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista-Escuela Popular de Música (Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Fundación Música Esperanza)

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0001-5820-0721>

Martín Gastón Fernández

Técnico en Música Popular. Educador y gestor cultural en Asociación de Mujeres La Colmena-FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista-Escuela Popular de Música (Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Fundación Música Esperanza)

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0005-7272-7748>

Daniel Zas

Técnico en Música Popular. Educador y gestor cultural en Asociación de Mujeres La Colmena-FM Reconquista-Orquesta Estable de Radio Reconquista-Escuela Popular de Música (Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Fundación Música Esperanza)

orquesta@fmreconquista.org.ar
<https://orcid.org/0009-0004-1869-6015>

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos sistematizar el proceso de formación y desarrollo del Grupo de Jóvenes de la Radio Comunitaria FM Reconquista, los talleres artísticos y musicales, y la Orquesta Estable de Radio Reconquista. Estos espacios forman parte de los programas que lleva adelante la Asociación de Mujeres La Colmena en el barrio de Villa Hidalgo, localidad de José León Suárez, partido de General San Martín, provincia de Buenos Aires, Argentina. En el marco de esta organización de fuerte anclaje territorial, con eje en la perspectiva de género y derechos humanos, pionera en la comunicación comunitaria, este Grupo de Jóvenes construye una propuesta artístico-social educativa donde la producción y el quehacer musical comunitario se constituyen como herramientas de inclusión y transformación social. A través del recorrido histórico de esta experiencia que se encuentra transitando sus primeros diez años, desde la conformación inicial hasta la producción de su primer material discográfico, nos planteamos promover la perspectiva que enmarca la sistematización de proyectos comunitarios de gestión sociocultural como una herramienta de fortalecimiento, comunicación y visibilización de los mismos.

Palabras clave: enseñanza musical, gestión sociocultural, música popular, organizaciones sociales, radio comunitaria.

Abstract

In this paper, we propose to systematize the process of formation and development of the Youth Group of the Community Radio FM Reconquista, the artistic and musical workshops, and the Stable Orchestra of Radio Reconquista. These spaces are part of the programs carried out by the Women's Association La Colmena about Villa Hidalgo, José León Suárez, district of General San Martín, province of Buenos Aires, Argentina. Within the framework of this organization of strong territorial anchorage, with a focus on gender and human rights, a pioneer in community communication, this Youth Group builds an artistic-social educational proposal where the production and community musical work are constituted as tools for social inclusion and transformation. Through the historical journey of this experience that is in its first ten years, from the initial conformation to the production of its first recording material, we propose to promote the perspective that frames the systematization of community projects of sociocultural management as a tool for their strengthening, communication, and visibilization.

Keywords: musical education, sociocultural management, popular music, social organizations, community radio.

Introducción

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas

Rodolfo Walsh (1969)

La primera dificultad que se presenta al querer desarrollar una actividad socioeducativa desde la música, dentro de organizaciones de base comunitaria que trabajan en territorios determinados, es la escasez de antecedentes registrados de experiencias similares. Dada esta situación, tendemos a replicar propuestas pensadas desde un ámbito académico que descontextualizan la producción y la enseñanza musical. La música, desde ese encuadre, se piensa como objeto y no como actividad. Esto implica que dichas propuestas se suponen replicables más allá del territorio de aplicación. En ese sentido, la dificultad de acceder a registros de trabajos sociomusicales en territorio nos presenta el desafío continuo de comenzar de cero.

Al analizar la situación planteada notamos que la dinámica vertiginosa de trabajo que se establece en las organizaciones no permite la posibilidad de contar, registrar y capitalizar ese conocimiento que se va construyendo en su quehacer cotidiano. Al no quedar registradas y, por consecuencia, poder ser accesible para otros espacios, esas acciones que intervienen en los diversos territorios se pierden.

Entre los factores que dificultan el registro de dichas experiencias se encuentra, en principio, la realidad sociopolítica que atraviesan estos territorios. El trabajo de las organizaciones de base comunitaria mantiene una dinámica que suele centrarse en tratar de cubrir las necesidades básicas (salud, educación, alimentación, entre otras) que el Estado, desde sus políticas públicas, no está resolviendo en su totalidad. Otro factor determinante, según el tipo de organización, es el de funcionar como un espacio de contención para los miembros de la comunidad, abarcando problemáticas económicas, sociales y hasta situaciones de violencia intrafamiliar y de género, entre otras.

Así, las organizaciones se perfilan como articuladoras entre las políticas públicas que se establecen desde el Estado y las necesidades de la población, ya que el acceso directo a las mismas suele ser bastante complejo y en la mayoría de los casos inaccesible.

Cuando nos planteamos sistematizar la experiencia transitada desde los talleres de la Radio Comunitaria FM Reconquista, hasta la grabación del disco *La Estable* de la Orquesta Estable Radio Reconquista, nos proponemos dar cuenta de una reflexión-producción de conocimiento de la experiencia mencionada, aportando con ello un soporte epistémico. Con este fin, comprendemos la *sistematización* como un proceso colectivo transformador, de recuperación histórica (Niremburg *et al.*, 2010), que posibilita reflexionar críticamente sobre los procesos recorridos en un contexto social y territorial determinado. Ella nos permite recabar los aprendizajes para luego transformarlos en conocimiento (Díaz Flores, 2008), lo que constituye una

herramienta para la comunicación y la visibilización de experiencias de gestión sociocultural.

Para tal fin, en este artículo primero presentamos el contexto organizacional y territorial de la propuesta; luego, hacemos el relato de la experiencia y de la construcción de categorías; después, mostramos algunos testimonios sobre el proceso de producción y grabación del CD “La Estable” y, en último lugar, enunciamos las conclusiones.

Contexto organizacional y territorial

La Asociación de Mujeres La Colmena está constituida como una asociación civil, entidad sin fines de lucro, cuya sede central se encuentra ubicada en el barrio de Villa Hidalgo, localidad de José León Suárez, partido de General San Martín, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Villa Hidalgo es un barrio de familias trabajadoras de bajos recursos económicos; posee una infraestructura precaria en cuanto a servicios públicos, desagües pluviales y edificaciones, que generan diversas y profundas dificultades de subsistencia. También se debe destacar que al encontrarse cercano a las inmediaciones de uno de los complejos de gestión de residuos de la Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE), la zona se ve afectada por variados tipos de contaminación.

La asociación nace a comienzos de los años ochenta con el advenimiento de la democracia. Su objetivo fue generar un espacio de diálogo entre los vecinos y las vecinas, con la idea de motorizar el paulatino desarrollo del barrio y que funcione además como puente y posibilitador de las relaciones interpersonales de la comunidad, para superar el miedo instalado socialmente por la última dictadura cívico-militar. Desde ese entonces, registra antecedentes de acciones comunitarias, pero fue constituida jurídicamente en el año 1990. Su desarrollo tiene como fin aportar al fortalecimiento y empoderamiento de las mujeres del barrio. De allí el eje en género que atraviesa todas las actividades que se llevan a cabo.

La asociación desarrolla un trabajo de tipo multiservicios en la comunidad, incluyendo cerca de mil personas entre niños, adolescentes, mujeres y hombres. Esto implica un trabajo de promoción integral de derechos de las mujeres y sus familias, mediante estrategias de inclusión educativa, política, cultural, económica y social.

La Colmena tiene la titularidad y gestiona la Radio Comunitaria FM Reconquista, con más de 31 años de trayectoria, donde participan alrededor de 30 instituciones de la comunidad en la Red Comunicacional y Social

Reconquista, con programas radiales, capacitaciones y jornadas de trabajo articuladas. Como propuesta educativa y de integración a través de la música y el arte, se forma en el año 2009 el Grupo de Jóvenes, que lleva adelante en la sede de la radio los talleres artísticos-musicales y el proyecto de la Orquesta Estable de Radio Reconquista, a la que hacemos referencia.

Relato de la experiencia y construcción de categorías

A continuación, mediante una serie de categorizaciones, fruto de la experiencia llevada a cabo por este proyecto en sus primeros 10 años de trabajo, establecemos una conceptualización que nos permite pensar y analizar nuestra práctica, como también organizar el proceso vivido para que su lectura aporte en la construcción de nuevas y superadoras propuestas que puedan reflejarse, constituirse o ampliarse a partir de lo así historizado.

En julio de 2009 abrieron sus puertas los “Talleres Reconquista”, que convocaban a través del “boca a boca”, a chicas y chicos de 14 años en adelante. De esta manera, los domingos por la tarde, un grupo reducido de jóvenes del barrio de Villa Hidalgo y alrededores concurría a la emisora de la radio para participar de dichos talleres.

Fue así como, en un contexto que desincentivaba las reuniones sociales por la crisis sanitaria que había dejado una epidemia de gripe H1N1, este grupo decidió comenzar —con los recaudos necesarios— a “girar la rueda”.

La propuesta inicial buscaba, en principio, establecer un espacio de encuentro e integración para las y los jóvenes del barrio. Se pretendía, a partir de diferentes propuestas artístico-educativas, potenciar el arte como modalidad de expresión y constituirse así en una alternativa para este grupo etario que solo hallaba en el barrio ofertas de capacitación laboral. Asimismo, se buscaba rescatar la dimensión cultural de Villa Hidalgo, un barrio con un amplio espectro artístico que había relegado, en los últimos años, esta condición en pos de afrontar la crisis económica generada años atrás. Además, se buscaba trabajar en línea con los fundamentos de la emisora FM Reconquista, casa madre del proyecto, con el fin de generar un espacio para las diferentes voces y expresiones de Villa Hidalgo y alrededores.

Durante ese año se presentaron talleres de canto, guitarra y percusión, y se llevaron a cabo salidas recreativas a diferentes lugares. Esta primera etapa cerró en febrero de 2010 con un viaje a las unidades turísticas sociales de la nación, ubicadas en Chapadmalal, provincia de Buenos Aires.

Las categorías resultantes se enuncian a continuación.

Categoría 1: Apertura

En el año 2009, se llevan a cabo la convocatoria y la conformación del grupo a partir de una primera actividad de referencia convocante, circulando la información de persona a persona mediante la transmisión oral o lo que se denomina coloquialmente “boca en boca”. La actividad de referencia parte de las trayectorias y fortalezas del grupo de coordinación y talleristas (por ejemplo, el equipo de trabajo concentra su experiencia en la música, la comunicación, las artes visuales, etc.)

En el año 2010, se ampliaron las propuestas de talleres y se abrió la convocatoria a más jóvenes, a través de invitaciones transmitidas también mediante el “boca a boca”. Se incorporaron talleres de arte gráfico, como fotografía y video, y además se trabajó en la articulación con otros proyectos de la emisora, como el taller de artística radial.

Una vez iniciada esta segunda etapa, con el doble de participantes, se desarrolló la idea de unir lo vivenciado en los encuentros musicales, a través de una experiencia compartida en un denominado “ensamble musical”. Se trataba de elegir, entre las y los participantes de los talleres, un repertorio común a trabajar en cada uno de estos, para luego, una vez al mes, compartir ensayos grupales en función de una producción colectiva.

En el registro de los ensambles (fotografía y video) y en la operación de sonido participaron las y los jóvenes del taller de artística radial. En cuanto al repertorio musical, se trabajó sobre tres obras: *Pensar en nada*, de León Gieco; *Siguiendo la Luna*, del grupo Los Fabulosos Cadillacs, y *La Perla* de Calle 13, con la intención de generar arreglos originales trabajados por todas y todos los participantes.

Categoría 2: Identificación

El grupo hace un reconocimiento de la raíz conceptual de la organización, su vinculación histórica, familiar y de actividades de referencia, articulaciones y trayectos previos en la organización tanto de las y los participantes como de las y los miembros de su núcleo familiar. También se establecen los intereses del grupo en cuanto a la actividad propuesta para desarrollar en el espacio.

En el año 2011, se buscó superar las propuestas iniciales y se puso en marcha la creación de un proyecto de producción de materiales de registro y difusión del ensamble grupal. Así, desde el espacio de video y fotografía, se comenzó a trabajar en la realización de un libro fotográfico y de un documental audiovisual para registrar la experiencia del ensamble. Todas estas producciones publicadas llevaron el nombre de *Los ojos de reconquista*

(Asociación de Mujeres la Colmena, 2012), surgido del texto homónimo del poeta Hugo Enrique Salerno. Dicho texto fue utilizado para la apertura y cierre de las producciones audiovisuales y musicales.

Por otro lado, en el área musical, se inició la grabación de un primer disco en los estudios de la radio, trabajando el repertorio surgido desde el ensamble.

Fue un proceso de mucho trabajo que continuó en el año 2012, cuya idea principal era generar un espacio de creación de producciones propias que intentaba superar la condición de meras y meros consumidores de arte.

Con el trabajo terminado y presentado a la comunidad, se inició un nuevo año más de talleres. En esta oportunidad, se buscaron nuevas formas de difusión, y se implementaron actividades y ensayos abiertos a la comunidad. De allí surgieron nuevos repertorios y nuevas ideas. Una vez por mes se organizaron muestras de las producciones en la puerta de la radio, invitando a todas y todos las vecinas y los vecinos del barrio a participar. Estas producciones fueron registradas y compartidas en las redes sociales institucionales.

Categoría 3: Consolidación

El grupo de jóvenes establece el arraigo con el espacio y con sus pares, como también con el equipo de coordinación/talleristas; se siente parte del espacio, y comienza a construirse una cosmovisión colectiva de interacción y desarrollo de actividades.

Con un grupo afianzado que había superado, en sus cortos años de talleres, varios obstáculos relacionados con diferentes problemáticas, surgió en el año 2014 una nueva propuesta educativa-musical, que significó para las y los participantes una apuesta superadora respecto a los proyectos anteriores: la formación de la Orquesta Estable de Radio Reconquista.

En abril de 2014, las y los participantes de los talleres tuvieron la oportunidad de integrar esta Orquesta, con el único requisito de participar de algún otro taller del espacio. La dinámica era conformar un repertorio musical popular representativo del barrio y de las familias, rescatando lo tradicional en cuanto a las canciones elegidas y al formato de Orquesta. Cabe destacar que gran parte de las familias de la comunidad ha migrado de distintas provincias y de países limítrofes, forjando diversas identidades culturales.

En una primera instancia, las y los jóvenes miembros del proyecto realizaron encuestas a sus familiares y personas conocidas respecto a qué canciones les gustaría que el grupo interpretara, con especial hincapié en aquellas que hubieran atravesado y marcado su infancia y juventud. A partir del resultado de las mismas, en cada encuentro se trabajó en torno a cada género musical

y canción, escuchando y analizando diferentes versiones, investigando sobre su producción en su contexto histórico y cultural.

En una segunda etapa se seleccionó un repertorio inicial, compuesto por los géneros más representativos de la comunidad, entre ellos la cumbia, el folclore y el *rock*.

Luego de someter a votación y seleccionar un grupo de canciones de ese repertorio inicial, se comenzaron a producir las posibles versiones para interpretar. Para esto se procede a formar comisiones de arreglos musicales. También se buscó la participación de músicas y músicos conocidos por el espacio para aportar arreglos particulares a los temas elegidos, como Nicolás Aulet —autor de uno de los temas que más tarde se incorporaría al repertorio de la Orquesta y que trabajó en una propuesta musical de *La balsa* de Litto Nebbia— y Adrián Fernández —quien elaboró una propuesta sobre el tema *Cosechero*, de Ramón Ayala—. Ambos músicos son miembros de la carrera Tecnicatura en Música Popular, de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, la Fundación Música Esperanza y la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata).¹ Desde entonces, se trabaja en articulación con la materia “Práctica Territorial de Diseño y Gestión”, perteneciente a dicha carrera.

A mediados del año, se realizó un encuentro/retiro de toda la Asociación de Mujeres La Colmena. Allí surgen las primeras versiones del repertorio que luego conformaría el disco de la Orquesta. Se plantearon roles musicales y de coordinación, y se presentó una primera muestra a las compañeras y los compañeros de la asociación. Fue en ese momento en que la Orquesta pasó al plano público y a configurarse como una de las propuestas más representativas de los “Talleres Reconquista”.

Pocas semanas después, la Orquesta recibió la primera invitación para presentarse en una fiesta del Día del Niño, llevada a cabo por varias organizaciones comunitarias de la zona. A partir de esto, fueron apareciendo más propuestas de presentaciones en distintas organizaciones de base, educativas y públicas. El año finalizó con dos presentaciones: la primera en el espacio de Música Esperanza Del Viso (taller-orquesta situado en el conurbano bonaerense norte que funciona en el marco de la Fundación Música Esperanza), y la segunda, en el marco del cierre anual de los espacios de prácticas territoriales en la Tecnicatura de Música Popular.

1 Ideada por Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y la Fundación Música Esperanza, la Tecnicatura en Música Popular se implementa en el año 2011, con la confluencia de la Universidad Nacional de La Plata, la Facultad de Bellas Artes, el Ministerio de Desarrollo Social y, posteriormente, con el Ministerio de Educación. Dicha carrera se desarrolla en el actual Espacio para la Memoria y los Derechos Humanos, donde anteriormente funcionaba la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los centros clandestinos de detención de mayor represión utilizados en la última dictadura cívico-militar en Argentina.

A partir de ese momento, comenzó a afianzarse una modalidad de decisión que el espacio llevaba a cabo de modo informal: discutir y decidir, de manera colectiva, las participaciones en los diferentes espacios.

Al finalizar el año, también se realizó otro viaje a las unidades turísticas de Chapadmalal, donde la Orquesta llevó a cabo intervenciones artísticas en espacios públicos en esa ciudad, como también en Mar del Plata y en Miramar.

Ya en el año 2015, en el sexto año del espacio y comenzando el segundo año de la Orquesta, se sumaron nuevas y nuevos integrantes y las personas mayores, que habían formado parte de los talleres desde un comienzo, toman roles de co-coordinación de los espacios.

El 2015 fue un año de afianzamiento, de ensayos y presentaciones. Igualmente, se puso en marcha un programa radial en FM Reconquista, llamado “La Estable”, en el cual se realizaban entrevistas a las familias, a referentes barriales, a participantes de instituciones y músicos y músicas populares. Allí también el arte estaba presente desde la música en vivo y la lectura de poesías. Este programa fue filmado y subido a las redes sociales (véase FM Reconquista, s. f. 1).

El repertorio de la Orquesta estaba conformado por: *Cosechero* (Ramón Ayala), *La balsa* (Lito Nebia), *La gota fría* (Emiliano Z. Baquero), y las canciones ensambladas años atrás: *La Perla* (Calle 13), *Pensar en nada* (León Gieco) y *Siguiendo la Luna* (Los Fabulosos Cadillacs).

De la comisión de arreglos surgieron aportes especiales para las canciones: a *La balsa* se le incorpora un fragmento rapeado de autoría propia; a la canción *Cosechero* se le incorporó un recitado en guaraní, traducido por la familia de una de las integrantes; en *La Perla* se adapta la versión a la realidad del barrio y se menciona a la Radio FM Reconquista.

Cada encuentro semanal fue tomando un formato no solo de ensayo, sino también de discusión y toma de decisiones. En este caso, la elección del repertorio no se realizó como resultado de las encuestas, pero sí del trabajo compartido con dos personas allegadas ocupadas en las músicas populares. Así, se empezó a trabajar con dos producciones más: una, del ya mencionado artista Nicolás Aulet, con la canción *Al margen*; y la otra, *Orillas de andén*, de Graciela Pesce, otro miembro del espacio de la Tecnicatura de Música Popular.

Asimismo, se continuó con las encuestas a familiares de las y los participantes, con el fin de terminar de seleccionar el repertorio, agregándose a este la canción *No es mi despedida*, de la cantante y compositora Gilda (Myriam Alejandra Bianchi).

En simultáneo al trabajo de selección y ensayo, se realizaron más presentaciones. Una de ellas se hace en la ciudad de Colón, provincia de Entre Ríos, en la inauguración de la Radio Comunitaria FM Sapukay, radio vinculada con el colectivo Reconquista.

Categoría 4: Proyección

Comienzan a establecerse metas y objetivos, en línea con el trabajo de base de la organización, pero desde la perspectiva de la actividad que el grupo define como prioritaria o de referencia, en este caso el arte y la música. Se desarrollan estrategias de funcionamiento, y se establecen pautas de organización y convivencia.

En el año 2016, con un repertorio sólido y con más incorporaciones a la Orquesta, se decidió producir un primer disco para este proyecto en particular, y un segundo disco para los talleres en general.

El proyecto planteaba generar el espacio y las condiciones para que las y los participantes accedieran y vivenciaran la grabación de un material musical de manera profesional.

Desde la coordinación del espacio, se gestionaron los contactos con el estudio de grabación Boedo Nómade del músico Agustín Ronconi. A partir de esto se coordinaron, para mediados del año, las jornadas de grabación.

Hasta ese momento los ensayos fueron intensivos y decisivos en cuanto a arreglos, con la particularidad de contar con nuevos integrantes, la mayoría sin experiencias musicales específicas previas. Dada esta particularidad se acordó, con los demás talleres musicales, trabajar en función del repertorio de la Orquesta.

En junio de este año se realizan tres jornadas intensivas de grabación, las dos primeras en los estudios de la Radio y una tercera en el estudio Boedo Nómade, donde también participan el autor y la autora de las canciones, Nicolás Aulet y Graciela Pesce, sumando sus voces a las versiones de su autoría.

Categoría 5: Producción

A partir del desarrollo de actividades educativas y múltiples formas de puesta en práctica de los saberes compartidos en torno a las actividades de referencia, se comienzan a establecer objetivos de construcción de propuestas, donde se ponen en valor las pautas organizativas para definir los objetivos, la división de tareas, las estrategias de producción y el recorrido de los hitos establecidos para alcanzar las metas planteadas (asamblea para

definir repertorio a grabar, serie de ensayos para producir y definir arreglos musicales, desarrollo de jornadas de grabación, etc.).

Para costear los gastos del disco, se realizaron variadas actividades, en las cuales participaron las familias, la comunidad en general y la asociación. Se organizaron ferias de ropa usada, rifas, colectas, venta de comidas, y un festival musical en el que participaron artistas populares amigas y amigos que aportaron a la causa.

Finalmente, después de la grabación y de las muchas jornadas de edición conjunta con integrantes de la coordinación, a partir de la decisión de las y los talleristas, y las y los jóvenes músicas y músicos de la Orquesta, y luego de múltiples gestiones en diferentes organismos oficiales para la formalización del disco (respecto a las versiones, a la autoría, a la producción y los permisos correspondientes) se pone en circulación la versión digital del disco. Este se difundió por medios de comunicación comunitarios, redes sociales y varios otros formatos (véase FM Reconquista, s. f. 2).

Se concluyó el año con una presentación oficial del disco en el Teatro San Martín de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el marco del cierre del encuentro nacional del programa del Ministerio de Cultura de La Nación, “Puntos de Cultura”, programa en el que participa la Radio Comunitaria FM Reconquista.

Después de un viaje recreativo a la ciudad de Embalse Río Tercero, provincia de Córdoba, y con mucha alegría y entusiasmo de tener una producción propia, se decidió seguir con las gestiones necesarias para concretar el disco en formato físico. Eso significó trabajar desde la elección del diseño de tapa, realizada por compañeras y compañeros de la asociación, hasta los trámites de inscripción y legitimidad en diferentes organismos, pasando por la gestión de la impresión y replicación.

Para esto, se siguió con los trabajos de búsqueda de recursos económicos para costear los gastos. Más ferias, más actividades, colaboraciones y una de las estrategias más importante en relación con lo económico fue la venta anticipada de los CD a personas conocidas. Fue un período de trabajo en articulación con los otros espacios de la Asociación de Mujeres La Colmena, en cuanto a la difusión del material, al trabajo en la recaudación de fondos, y al equipo de conducción de las gestiones administrativas para la formalización del proyecto.

La grabación del disco supuso una apuesta fuerte en cuanto a ensayos, trabajo, búsqueda, investigación, articulación con otras instituciones, lo que requirió de mucho esfuerzo. Todo esto en el marco de un grupo, como la Orquesta, que se formó dentro del contexto del proyecto inicial de los talleres. Esto implicaba articular la diversidad de las y los participantes, los

intereses particulares y colectivos, la disponibilidad para la participación del proyecto, y un sin fin de cuestiones que se presentan cuando se gestiona y decide en colectivo.

Así, al momento de la grabación quedó conformada una estructura de gestión del espacio compuesta por un equipo de coordinación, un equipo de talleristas educadores (formado por las y los primeros jóvenes participantes del espacio y por compañeros y compañeras que han realizado sus prácticas universitarias en el espacio y han decidido ser parte del proyecto), y un grupo de jóvenes de la comunidad que van desde los 12 años en adelante, que participan del espacio en cualquiera de sus actividades (paseos y viajes recreativos, jornadas y talleres especiales sobre sexualidad, conflictos en las relaciones y violencia institucional, entre otros).

De un tiempo a esta parte, el grupo ha crecido con respecto a la calidad artística y especialmente en la conformación de un espacio democrático de expresión para las y los jóvenes de nuestro barrio y alrededores, proceso que se afianzó con la grabación del CD que difunde gran parte de la esencia del colectivo.

Etapas en la instancia de producción del álbum

En síntesis, el proceso de producción del álbum requirió las siguientes etapas:

- Diseño del proyecto de producción del disco.
- Planteo de la propuesta, búsqueda de consenso colectivo, investigación, análisis y reflexión sobre distintas opciones.
- Definición de expectativas y objetivos.
- Conformación de una comunidad colaborativa de producción.
- Conformación y análisis colectivo de la red de contactos vinculados a las necesidades del proyecto; definición de una persona como “referente” para cada rol;² delimitación de propuestas, y coordinación de pautas y formas de participación en el proyecto.
- Definición de roles, funciones, actividades y articulaciones.
- Definición y distribución de roles musicales y de coordinación intragrupal:

² El/la referente es un/a trabajador/a que construyó un espacio en la propia comunidad a través de una tarea que desempeña en la organización y el compromiso con la misma en función del bienestar de dicha comunidad y de los proyectos que se desarrollan en la misma, por ejemplo, “Tallerista de Percusión”.

- *Músicas y músicos*: jóvenes miembros de la Orquesta.
 - *Talleristas*: coordinan las intervenciones de cada sección instrumental en la grabación.
 - *Asistentes pedagógicos*: hombres y mujeres que acompañan los diferentes procesos y actividades, dan contención emocional y afectiva al grupo y lo organizan para responder a cada uno de los momentos de la realización del proyecto.
 - *Productor enlace*: colecta la información que surge del grupo; se encarga de la articulación y la comunicación entre los diferentes roles, y entre las distintas áreas de la organización grupal, artística y administrativa.
 - *Técnico en grabación*: lleva adelante la configuración del plan de grabación (grabación, edición, mezcla y masterización).
 - *Productor artístico*: acompañamiento artístico en las sesiones de grabación y en las etapas de edición, mezcla y masterización. Aporta en arreglos musicales, y analiza y propone mejoras técnicas y de sonoridad.
- Producción ejecutiva y realización artística integral.
 - Recaudación de fondos para costear servicios técnicos: preventa de discos, peñas, venta de empanadas, ferias americanas, donaciones.
 - Grabación local y en estudio. Edición, mezcla y masterización.
 - Gestión administrativa y registros legales.
 - Pago de derechos de autor en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), registro de edición discográfica en la Dirección Nacional del Derecho de Autor (DNDA), registro como productor fonográfico en la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF).
 - Administración de fondos recaudados, pago de servicios, búsqueda y definición de proveedores. Articulación y negociación con replicadora de discos.
 - Publicaciones y difusiones: comunicado de prensa. Publicación en redes sociales de la Orquesta, de la Radio y de la asociación. Notas periodísticas en agencias de noticias, radios comunitarias y educativas. Venta de discos. Presentaciones en vivo en festivales y eventos. Giras en barrios, ciudades y provincias.

Categoría 6: Autogestión

Una vez que el grupo adquiere la dinámica de la producción de obras/contenidos en relación con su actividad de referencia, se incrementa la demanda de producciones que contemplen más aspectos en cuanto a la participación en el desarrollo de la idea y la estrategia de producción, como también en los elementos técnicos y la calidad (calidad en referencia al caudal de información acumulado por el grupo en su trayectoria, y la demanda que el propio grupo establece de que la producción planteada alcance los resultados esperados).

Para esto, se vuelven fundamentales no solo los métodos de obtención de los fondos necesarios para cubrir el equipamiento técnico requerido, la capacitación técnica, y demás elementos materiales que demanda la producción, sino también la autonomía intraorganizacional, para establecer los estándares de la producción en proceso, la significación identitaria que se busca en la obra y el desarrollo de actividades en línea en articulación con los propios intereses del grupo en el trayecto de realización de la obra (siempre con base en y alineados a criterios organizacionales que el grupo viene transitando en su recorrido histórico).

Experiencias colectivas en primera persona:

En este apartado se presentan algunos testimonios sobre el proceso de producción y grabación del CD “La Estable”.

Me incorporé en la Orquesta gracias a mi hermana; empecé en 2015, y nada, me gustó. (Ludmila Benítez, miembro de la orquesta y participante de los talleres)

Para la edad en la que yo grabé y la emoción que tenía en ese momento sobre la música, sobre grabar un disco, esa experiencia me enriqueció mucho. [...] Yo grabé en la radio, también en el estudio de Boedo, y fue muy linda experiencia. Espero que me sirva para más adelante si sigo en la línea de la música. (Matías Correa, miembro de la orquesta y participante de los talleres)

Creo que haber sacado ese CD nos da a nosotros un poco de esperanza, un poco de sentido a lo que seguimos haciendo y a lo que estamos haciendo en la Orquesta [...] que la unión y la lucha se siga prolongando colectivamente para que más chicos puedan disfrutar lo que nosotros disfrutamos cuando tuvimos la oportunidad. (Estela Ramírez, tallerista y coordinadora)

Fui dando una mano en la parte artística, en cada uno de los arreglos que los chicos ya venían tocando, darle una mano donde hiciera falta, porque, en realidad, ya tenían todo bastante resuelto. Pero bueno, siempre en el momento

de grabar surgen cosas que en la sala de ensayo a veces no se escuchan, y cuando uno empieza a ponerle la lupa a determinados momentos de la canción, surgen cosas que hay que modificar [...] y ahí es un laburo colectivo, por ahí entre lo que yo proponga y lo que a cada uno de los chicos les parezca mejor. (Agustín Ronconi, músico y productor —Arbolito / Estudio Boedo Nómade—)

Correrse del lugar de meros consumidores y crear, producir música colectivamente, una música situada y comprometida con el territorio en que se enraíza: las y los jóvenes de la Orquesta relatan este proceso hilando distintos registros, observaciones y reflexiones. La posibilidad de acceder a una experiencia de grabación, la transmisión del “boca a boca” del espacio de los talleres, la importancia de transitar prácticas vinculadas a la profesión musical, son elementos que conforman la esencia del proyecto de la Orquesta Estable y el grupo de jóvenes. De esta manera se promueve una concepción del quehacer artístico que rompe con estereotipos románticos y que no se centra en individualidades, sino en la construcción colectiva y comunitaria. También se incentiva el poder trascender los obstáculos y la escasez de recursos, buscando no solo generar espacios de inclusión, sino asimismo de proyección artística y profesional.

La articulación con otras propuestas y organizaciones es otra particularidad de este proceso, y el disco refleja esas redes comunitarias que se tejen en función de potenciar el trabajo en el campo de la cultura popular. La participación de personas vinculadas a la música y otras formas de arte, relacionadas con otros espacios (como la Fundación Música Esperanza y la Tecnicatura de Música Popular que se dicta en la ex ESMA), de alguna manera cristaliza un vínculo que se ha ido afianzando año tras año:

La experiencia me parece sumamente profunda, y enriquecedora por todo lo que implica. Nace de un trabajo territorial y comunitario de muchos años [...]. Jóvenes que se mantuvieron durante años en el proyecto y fueron ocupando distintos roles, de co-talleristas, de talleristas, jóvenes de distintas edades, participando en la elección de los temas, la creación de las canciones, todo hecho de manera colectiva, y que ese trabajo pueda quedar plasmado en un disco, en una obra discográfica, que es algo que va a quedar, como proceso me parece sumamente hermoso. (Nicolás Aulet, autor de *Al margen*, miembro de la Fundación Música Esperanza y docente de la Tecnicatura en Música Popular).

A lo que yo aspiro es que toda esta gente, todo este bello grupo muestre lo que ha sido trabajar de manera colectiva y con un propósito tan profundo que es llevar el arte desde lugares tan difíciles de que ocurra el hecho artístico. [...] No dudo que van a poder mostrar ese proyecto a través de esta y otras canciones, y van a mostrar lo que significa colectivamente un trabajo en relación a los derechos humanos. (Graciela Pesce, música y docente. Autora de *Orillas de andén*, egresada de la Tecnicatura de Música Popular)

Por último, presentamos algunos relatos sobre la elección del repertorio, instancia que ha implicado un complejo trabajo de investigación, creación y búsqueda:

Las elecciones de las canciones tienen que ver con poder hacer partícipes a todas las familias que querían sumarse, a través de las entrevistas que los chicos estuvieron haciendo, y además también aportar desde la orquesta las propias versiones. Porque no era una copia fiel, sino que a partir de las versiones conformadas por todos los vecinos y vecinas y también propias, ese repertorio tuviera una identidad. (Lucía Farías, tallerista y coordinadora; docente)

En sí, el método fue preguntar a la gente del barrio qué canciones escuchaban, qué los representa y la mayoría decía cumbia. Y nuestro público tiene que ser, siempre fue la gente del barrio. Llegar a la gente del barrio, que le guste la música que hacemos a la gente del barrio. (Matías Correa, miembro de la orquesta y participante de los talleres)

En este proyecto, con una profunda raigambre barrial/comunitaria, la participación de las vecinas y los vecinos es esencial: no solo se aporta desde la investigación y la recopilación de canciones; la comunidad es también creadora de significado musical, participa de la consolidación de una identidad común y toma la palabra para contar su historia.

Entendemos la música como un acto social y no como un objeto de consumo: desde esta perspectiva, la comunidad no recibe pasivamente un disco con cierto repertorio, sino que participa en forma activa en la elección de ese repertorio, tomando parte en ese “musicar” (Small, 1999), y proponiendo ciertas líneas estéticas y temáticas. A la vez, que las y los jóvenes de la Orquesta desarrollen estrategias y procedimientos de investigación implica teorizar sobre la práctica, para luego volver a la práctica y enriquecerla, en un proceso dialéctico que articula el conocimiento cotidiano con el académico/científico (Jara, 1984). Esa es la búsqueda que emprendemos y a la que seguimos apostando.

Conclusiones: la música y el territorio

Encarar la música como herramienta sociocultural de integración y productora de sentido (su significado, más el componente cultural) implica abordar su *praxis* (acción-reflexión) rompiendo con la concepción estética hegemónica que la define como arte autónomo, que pondera su formalidad por sobre su funcionalidad (Colombes, 2007). En este sentido de abordaje, la música trasciende sus fronteras formales estéticas y se convierte en una

herramienta social para la transformación, de comunicación, y de garantía de derechos.

Pensar en el ámbito de aplicación de una propuesta musical implica reflexionar sobre el territorio en el que se desarrollará, ya que este excede la mera referencia de espacialidad, conteniendo en su constitución un *plus* de significación. “El territorio es siempre espacio habitado, vivido; por lo tanto, histórico y cultural” (Galastegui Vega y Galea Alarcón, 2008). Es un espacio donde se forjan identidades y relaciones, donde los elementos culturales (Bonfil Batalla, 1991) que lo constituyen cobran un significado específico a través de la apropiación material y simbólica por parte de los sujetos que lo habitan (Olmos y Santillán Güemes, 2003).

Por lo tanto, desatender las características territoriales a la hora de pensar una planificación de acción musical implica desconocer la relación entre la música, su producción de sentido, y los sujetos que la significan. El territorio da sentido a la producción musical que lo atraviesa, y viceversa, por lo que nos permite pensar la música como una herramienta sociocultural transformadora y de integración.

Compartir la perspectiva que sitúa a la música como actividad y no como objeto (Small, 1999), nos permite pensarla como una experiencia intersubjetiva comunicacional, como un soporte de referencialidad al igual que el lenguaje (Mansilla y Gonnet, 2013) que se gesta en determinado contexto social, a través de sujetos históricos que se forman colectivamente construyendo su subjetividad. La música representa algo más que solo lo que suena. Por esto, y mediante su *praxis*, nos permite interpelar culturalmente diferentes problemáticas territoriales, abordar la promoción de los derechos humanos como ejercicio cotidiano, y generar un espacio de inclusión social, donde se reafirme día a día que la realidad es transformable.

La propuesta educativa de este espacio responde a la concepción del quehacer musical como colectivo, en el que se prioriza la práctica por sobre la teoría musical, y se desarrollan habilidades operativas y el trabajo cooperativo.

La Estable suena a Villa Hidalgo.

Referencias

Asociación de Mujeres La Colmena. (2012). *Los ojos de reconquista*. Editorial Asociación de Mujeres La Colmena. <http://www.fmreconquista.org.ar/losojosdereconquista/LosOjosdeReconquista/Los%20Ojos%20de%20Reconquista.pdf>

Bonfil Batalla, G. (1991). Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural. En *Pensar nuestra cultura* (pp. 49-57). Editorial Patria, s. A. de c. v.

Colombres A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Ediciones del Sol.

Díaz Flores, C. (2008). *Ideas para incorporar el pensamiento complejo en la práctica de sistematización de experiencias educativas o vivir poéticamente los procesos de sistematización*. Centro de Estudios y Publicaciones Alforja.

FM Reconquista. (s. f. 1). *FM Reconquista 89.5 Mhz*. YouTube. <https://www.youtube.com/user/reconquista895>

FM Reconquista. (s. f. 2). *Álbum La Estable* [Spotify]. <https://www.youtube.com/watch?v=NZIPzKdJiMg&list=PLyU1vqcneAdXE4DPfe9oDjiVumW4Q28IP>

Galastegui Vega, J. y Galea Alarcón, J. (2008). *El barrio como unidad operativa para el desarrollo local*. Lúmen-Humanitas.

Jara, O. La concepción metodológica dialéctica. *Pañuelos en Rebeldía*. <http://www.panuelosenrebeldia.com.ar/content/view/189/245/>

Mansilla S. y Gonnet, D. (2013). La experiencia musical desde la perspectiva de los procesos intersubjetivos. *Actas de ECCoM*, 1(1), 153-157. http://www.sacom.org.ar/actas_eccom/vol1-1_contenido/mansilla_y_gonnet.pdf

Niremberg, O., Brawerman, J. y Ruiz, V. (2010). *Programación y evaluación de proyectos sociales*. Paidós.

Olmos, H. y Santillan Güemes, R. (2003). *Educación en cultura. Ensayos para una acción integral*. Ediciones Ciccus.

Small C. (1999). El musicar. Un ritual en el espacio social. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (4). <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>

Walsh, R. (1969) Cordobazo. *Rebelión*. <https://rebellion.org/cordobazo/>

Para citar este artículo: Farías, L., Bermúdez, M. E., Ramírez, E., Vera Celiz, T., Saez Feliú, D., Antonelli, A., Correa, A., Manigot, M. E., Gastón Fernández, M. y Zas, D. (2021). Proyecto musical sociocomunitario del Grupo de Jóvenes de la Radio Comunitaria FM Reconquista – Asociación de Mujeres La Colmena. Una sistematización para el fortalecimiento, la visibilización y la producción de conocimiento. *Artes La Revista*, 20(27), 128-146.

Título: Sin título, de la serie *Naturalezas móviles*
Autor: Yosman Botero
Año: 2007
Técnica: Fragmentos de pupitre y lámpara.
Dimensiones variables



OBRA

STATEMENT

Yosman Botero Gómez

(Cúcuta-Colombia 1983)

Máster en Investigación y Producción Artística, Universidad de Barcelona.

artista@yosmanbotero.com

<https://orcid.org/0009-0000-5436-3358>

La propuesta artística de Yosman Botero Gómez aborda las relaciones de poder desde el concepto de la *ilusión*, como un elemento desencadenante de cambios mediante el aprovechamiento de su capacidad de engaño en la construcción de narrativas. La idea de lo ilusorio se conecta, a la vez, con lo siniestro, que “constituye condición y límite de lo bello” y se manifiesta como “revelación de aquello que debe permanecer oculto” (Trías, 2006, p. 33).

En su obra, explora las diversas formas en que se ejerce la violencia desde distintos ámbitos de la sociedad, creando juegos de percepción que invitan al observador a cuestionar la realidad y el *statu quo*.

Referencia

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.

Título: *NEOLIBERALISMUS MACHT FREI*
Réplica de puerta en campo de concentración de Dachau
Autor: Yosman Botero
Año: 2020
Técnica: Forja en metal
200 × 100 cm.



PANDEMIA

Carolina Grajales Acevedo

Magíster en Enseñanza de la Ciencia, Universidad Autónoma de Manizales. Docente adscrita al Departamento de Estudios Educativos Facultad de Artes y Humanidades. Integrante del grupo de investigación Mundos Simbólicos.

carolina.grajales@ucaldas.edu.co
orcid.org/0000-0002-6720-2358

Habitación; del lado izquierdo se ubica una ventana y cerca de esta, una mujer teje, sentada en una silla. Su apariencia es pálida; su edad se aproxima a los 60 años; de ojos hundidos, parece muerta. En el centro se encuentra una cama y sobre esta hay un hombre acostado en posición fetal. Al lado derecho de la cama se ubica una mesita de noche. Del lado derecho de la habitación se halla la puerta de entrada, que está abierta. La mujer habla al hombre a la vez que teje y mira a través de la ventana.

MUJER 1. —Hoy encuentro una penumbra gris, un sin sabor del aire que respiro. Mi rostro se envejece con rapidez, mis lágrimas están detenidas en la oscuridad. Siento que mi cuerpo no me pertenece, siento que el día es igual a la noche, soledad, tristeza, melancolía, una sombra persigue mi habitación.

He tomado ya tres vasos de agua, me siento pesada, escucho el silencio de la calle, huele a muerte, huele a hospital, huele a juegos que se detienen, a niños sin risas, ancianos con desesperanza. Ya la comida no me sabe a nada, baño mi cuerpo día y noche, soy cada vez más diferente a lo que fui ayer.

Sentada en mi habitación, miro las horas pasar, el frío que rodea mi cuerpo, los labios pálidos y secos, el sin sentido de la vida. Tu mirada me recuerda el retrato del doctor Paul Gachet, aquel cuadro de Van Gogh donde se refleja un hombre con la mirada perdida y melancólica. ¡Qué viejos estamos! ¡Qué frío tan espantoso! Me froto las manos, miro la ventana, ¡suspiro! Ya es hora de partir.

Anhelo aquellos días que caminaba por los senderos, hacía calor, mi cuerpo respiraba un aire acogedor, tranquilo, sin miedo. ¿Quién soy ahora? ¿Qué estoy haciendo en este lugar? ¿Quién acompaña mis noches? Huele a soledad. Tal vez si tomara un té... Ya lo dulce me espanta, lo amargo me gusta, el silencio me agrada. Tantas casas veo a través de la ventana, almas sin vida. ¿Hay alguien ahí?, repito, ¿hay alguien ahí?

Colegios vacíos, parques congelados. Es un tiempo raro, aún espero. Esto seguro pasará, mañana, pasado mañana, en un mes, un año, quizás dos años, ya es hora. De nuevo aquí en la ventana, de pronto siento un olor como a humedad, un olor a encierro que es desagradable en esta habitación. Limpio una, dos, tres, cuatro, cinco, no sé cuántas veces, lavo mis manos con mucho jabón. ¡Qué bien se siente la soledad, el silencio! Cierro mis ojos, a lo lejos puedo escuchar un sonido de pitos, muy a lo lejos hay desorden, almas sin calma. ¡Qué feo se siente afuera!

Tengo frío, ya la boca no me sabe a nada. Pasan las horas, los minutos, los segundos, siento un nudo en la garganta, esto no terminará, llueve afuera, las calles solas, ya ni dormir quiero, me siento cansada, agotada, mis piernas están débiles, mis ojos solo ven oscuridad. *(Golpean la puerta.)* Lllaman a la puerta, me quedo en silencio, silencio, silencio, el dolor de cabeza es insostenible, me quiero dormir y no despertar jamás. ¿Te conté lo que soñé? Soñaba cómo el aire penetraba mi cuerpo, tú y yo cantando aquella canción, eso nos hacía felices. *(Golpean la puerta otra vez.)* De nuevo tocan la puerta.

Esa puerta la han tocado todo el día, ¿por qué no miras quién llama? Tal vez traigan buenas noticias después de días tan amargos. *(Golpean la puerta otra vez.)* Vuelven y tocan. ¡Ya voy! Sigue durmiendo, te sienta mejor, alimenta el alma y el cuerpo.

Se levanta, deja los materiales y accesorios de tejido sobre la silla y va hacia la puerta.

¡Voy, voy!

Sale por un momento de la habitación. Al regresar, entra con una mujer, quien se encuentra agitada y confundida. Su apariencia es de 40 años aproximadamente, está pálida, ojos hundidos, parece muerta. Lleva en sus manos una máscara de aquellas que se utilizaban durante el periodo de la gripe española, se nota desesperada.

MUJER 2. —¿Están ustedes bien?, escuche, ¿están ustedes bien? Desperté esta mañana y sentí un frío intenso que rodeaba mi habitación. Salí a la puerta y ese frío se hacía cada vez más fuerte, acompañado de un olor a humedad, a soledad. Como loca, comencé a limpiar mi habitación, no sé cuántas veces, y el olor no se marchaba. Subí y bajé las escaleras, era como si una sombra me persiguiera; me quedé sin aire, sentí un intenso dolor de cabeza, mis piernas no me respondían, ya el olor se incrementaba. Saqué

toda la basura de mi habitación y aún seguía el olor putrefacto. Comencé a toser desesperadamente, mis ojos ardían y mi garganta estaba cada vez más seca, ¡cómo me duele la espalda! Respiro, respiro y me falta el aire, he visto que la gente permanece encerrada en estas viejas habitaciones, llevamos un año continuo, estoy desesperada...

El vecino del lado murió en la noche y su cuerpo permanece allí, nadie viene por él, nadie habita ya. Somos como cadáveres, ¿no? Toqué desesperadamente cada puerta y nadie atendió a mi llamado hasta que usted me escuchó. La noto pálida, muy pálida. ¿Vive usted con alguien? ¿Tiene familiares en la zona? ¿Han venido del hospital a revisar? ¿Está usted bien?

El día de ayer sentí unos ruidos en esta habitación, era como si alguien arrastrara un cuerpo, un cuerpo muy pesado. A lo lejos se escuchaban gritos, llantos, pitos, un montón de almas sin vida, eso fue lo que me llamó hasta este lugar. ¿Está usted con alguien? Veo que sus ojos ya no brillan, está pálida.

Perdón, el olor de su cuarto parece que huele a muerte.

Yo también he sentido la soledad, el frío, el desespero en mi cuerpo, ya no sé quién soy. Vi la mirada fría de mi esposo. Reprochaba cada palabra que me decía, ni me respondía cuando le hablaba, ¡mierda, mil veces mierda! Me chocaba su presencia, que ni me tocara quería, murió del virus, he quedado sola. Claro que siempre lo estuve, su olor me recuerda mi habitación... (*Señala la cama.*) ¿Es su marido el que está ahí?

Hábleme, no me mire como si no existiera, estoy aquí, salgamos juntas de esta podredumbre, yo la comprendo. No hay nadie más aquí en este edificio, nadie más.

MUJER 1. —Silencio, hable más bajito, él anda dormido, está descansando. Ha tenido una jornada larga de trabajo.

MUJER 2. —¿Trabajo? Nadie trabaja en este tiempo, estamos encerrados, nos tienen encerrados.

MUJER 1. —Si quiere puedo prepararle un té; pero use su máscara, lávese las manos, aquí nos cuidamos todo el tiempo.

MUJER 2. —Hace frío aquí.

MUJER 1. —Sí, es verdad, hace frío, mucho frío; ¿será por la pandemia?

MUJER 2. —El frío del edificio y los muertos. ¿Le conté que hay muchos muertos y nadie viene por ellos?

MUJER 1. —Solo rompe el silencio el quejido de las personas, aunque, últimamente, solo escucho el silencio, hasta que llegó usted con sus golpes desesperados.

MUJER 2. —¿Duerme mucho su esposo?

MUJER 1. —Duerme día y noche. Es mejor que esté tranquilo, el encierro lo desespera.

MUJER 2. —¿No me dijo que trabajaba todo el tiempo?

MUJER 1. —No me haga caso. *(Sale por un momento de la habitación y regresa rápidamente con dos tasas de té.)* Tome su té.

La Mujer 2 deja la máscara sobre la mesita de noche que está del lado derecho de la cama y recibe la tasa de té. Ambas beben de sus respectivas tasas.

MUJER 2. —Tiene usted un buen ventanal. Yo vivo en un primer piso, solo veo un muro rústico sin pintar.

MUJER 1. —Es muy triste vivir así, como en una bóveda.

MUJER 2. —Yo igual estoy cansada de todo.

MUJER 1. —¿Dónde están dejando los víveres?

MUJER 2. —En el primer piso, ahí los tiran.

MUJER 1. —Eso nos ha salvado, esas ayudas del Gobierno son buenas, no tenemos que preocuparnos por más.

MUJER 2. —El Gobierno, ¡no me haga reír! A nadie le importa si morimos, nadie sabe de nuestra existencia, hemos quedado solas.

La mujer 1 tose desesperadamente.

MUJER 2. —¿Se siente usted bien?

MUJER 1. —Es el té de anís, no me pasa de la garganta.

MUJER 2. —*(Sonríe.)* Me hizo recordar a mi madre, momentos mágicos. Una mañana acariciaba mi cabello y me contaba un cuento, me susurraba al oído y al mismo tiempo me peinaba, me hablaba de lo más bonito.

MUJER 1. —¿Se siente usted bien? La noto pálida, sus ojos ya no brillan.

MUJER 2. —Olvídalo, solo recordaba.

MUJER 1. —Es un buen té, lo pone a uno en situación de alerta. Ayer no dormí, soñaba despierta, me pasaban mil cosas por mi cabeza. Soñé salir de aquí,

comprar una casa con una gran vista al mar, tener mucho, mucho dinero y que mi esposo no tuviera que trabajar, así no estaría tan cansado, y poder de nuevo abrazarlo y hablarle al oído, sentir ese olor que tanto extraño, cuando lo conocí por primera vez.

MUJER 2. —¡Qué bonito! Aún lo puede contemplar, ¿lo puedo conocer?

MUJER 1. —¡No lo despierte! No tengo que ofrecerle, solo té.

MUJER 2. —Mi marido murió en mi habitación; arrastré su cuerpo hasta la puerta de salida y me di cuenta de que quedaría sola; mejor lo conservé. Allí está, debajo, envuelto en una manta. Él vigila mis noches, siempre soñé tenerlo así, callado, feliz, en espera, es tan tierno.

MUJER 1. —*(Susurra.)* ¡Qué pesar de usted tan sola!, en ese cuarto triste que parece bóveda y encima con un muerto.

MUJER 2. —¿Qué ha dicho usted? ¿Me quiere decir algo? ¿Su marido está muerto?

MUJER 1. —Se le hace tarde, el té le cae muy mal, que tenga buena noche. Mañana será otro día. Más noticias, miserias, soledad, no vuelva, estaré lejos de aquí.

MUJER 2. —Lejos muy lejos, como una cometa. Cuando me casé, justo antes de ingresar a la iglesia, pasó un viento tan fuerte que el velo que tanto cuidó por años mi madre se elevó por los aires como cometa perdida. *(Ríe.)* Ante su mirada frustrada e inmóvil.

MUJER 1. —¡Qué jóvenes éramos, qué olor a geranios tan penetrante, qué bonitos paisajes! El amor es así, fresco, sedoso, apetitoso.

MUJER 2. —Ya es hora, ya es hora, adiós, hasta pronto, hasta luego, no me olvides.

MUJER 1. —Adiós, alma sin vida.

La mujer 2 entrega la tasa de té a la Mujer 1, sale rápidamente olvidando su máscara. La Mujer 1 cierra la puerta de la habitación, se acerca a la mesita de noche, deja sobre esta las tasas de té, toma la máscara, se la pone y va a sentarse en la silla. Mira a través de la ventana. Golpean la puerta de la habitación. La Mujer 1 se acerca a esta pero no la abre. Se quita la máscara y la sostiene en su mano derecha.

MUJER 1. —¿Se le quedó algo?

MUJER 2. —*(Habla del otro lado de la puerta.)* Se me quedó la máscara, mi vida, la que me cubre de la peste, mi compañera de mil luchas, mi amiga, la que me permite aceptarme, estar viva.

MUJER 1. —Aquí no ha quedado nada. Disculpe que no le abra, a esta hora no se puede recibir visitas, ya mi marido duerme como los ángeles, que tenga buena noche.

MUJER 2. —(*Toca de nuevo tres veces.*) Abra la puerta, sé que en esa habitación tiene un hombre muerto.

MUJER 1. —¿Qué cosas dice! ¿Un hombre muerto? (*Ríe a carcajadas.*) Estamos muertos hace rato con este mal Gobierno. Ya sabe usted que no volvieron las ayudas, no podemos trabajar, no hay vida, no hay vida.

MUJER 2. —¿Entrégueme mi máscara o tumbo la puerta!

MUJER 1. —Es usted muy graciosa, ya nada importa.

La Mujer 2 sigue tocando hasta el cansancio. La Mujer 1 se acuesta al lado de su marido, quien está allí inmóvil, como muerto. Le susurra al oído, le canta, lo besa, lo besa desesperadamente como si lo quisiera comer, se saborea; podemos observar que come un pedazo de carne cruda, y recuerda, baila con ese pedazo de carne parece que de él se alimenta.

MUJER 1. —¿Recuerdas ese lugar hermoso donde solo tú y yo éramos importantes? La luna rodeaba mi cuerpo, el viento acariciaba mi rostro. ¿Por qué no me respondes? Ya es hora de despertar.

La Mujer 1 arrastra el cuerpo hasta la puerta, baila, canta, recuerda, se pone la máscara de la Mujer 2, se siente feliz, muy feliz. Tocan tres veces la puerta. La mujer 1 abre desesperadamente, nadie está allí, nadie más habita ese lugar.

MUJER 1. —(*Se quita la máscara y le habla.*) ¡Qué solas estamos! (*Tose.*) Me contabas algo, ¿quieres un poco de té?

De repente, la Mujer 2 Se encuentra sentada en la silla de la habitación.

MUJER 2. Sí, lo amargo me agrada.

MUJER 1. ¿Qué hace aquí?

MUJER 2. —Lo mismo que usted: mirar por la ventana mientras pasan las horas, mientras nuestro esposo duerme con calma, como los ángeles. Está tan pálido, tan frío, ya tiene poca carne.

La Mujer 1 se queda mirándola, se arrodilla a su lado, pone su cabeza sobre sus piernas. Busca una caricia, llora desconsoladamente y la Mujer 2 la acaricia.

MUJER 2. —Estas pálida, muy pálida, es hora de partir.

MUJER 1. —(*Tose.*) Es hora, ya estoy cansada, gracias por venir.

MUJER 2. —Siempre estaré aquí, siempre como tu sombra, como tu todo.

Se escuchan tres golpes en la puerta, las mujeres se miran, esconden el cuerpo esquelético del hombre bajo la cama, se aproximan silenciosamente a la puerta, miran por debajo, hacen acciones muy similares, parecen una misma persona. Tocan tres veces de nuevo.

MUJER 1 y MUJER 2. —¿Quién?

Abren juntas la puerta, no hay nadie del otro lado. A lo lejos se escuchan pitos, gritos, almas sin vida.

MUJER 1. —Encontré su máscara.

MUJER 2. —(*La contempla, la besa, como si fuera su hijo.*) ¡Gracias, no sé cómo agradecer! ¿Qué tal si celebramos la vida?

MUJER 1. —O la muerte. Celebremos la muerte, la vida no existe, ya no.

MUJER 2. —Tienen mucha razón sus palabras: celebrar la muerte es mejor. Podemos recordar, ser felices. La vida está congelada en este tiempo. ¡Maldita pandemia! ¡Maldito Gobierno que nos miente, que nos tira al olvido!

MUJER 1. —¡Cómo mienten! ¡Cómo nos marginan y después nos matan! ¡Qué tiempos raros! (*Llora.*) ¡Qué débiles somos, qué miserables los que nos encierran! Somos almas sin vidas.

MUJER 2. —¿Por qué lloras? Tranquila, esto pasará mañana, en un mes, dos meses, un año quizás.

MUJER 1. —He visto el muro de su habitación, también vi a su esposo muerto.

MUJER 2. —Tranquila, ya está muerto, ya nada interesa. ¿Quieres cenar?

MUJER 1. —(*Como presentando un comercial.*) Hoy tenemos caldo de hueso.

La mujer 2 aplaude.

MUJER 1. —(*Tose.*) Ya es hora, ya es hora.

FIN

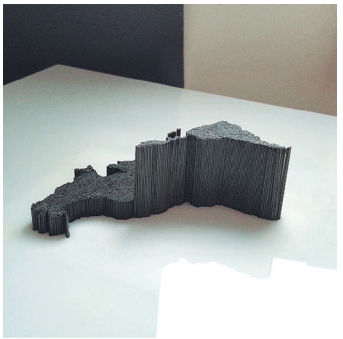
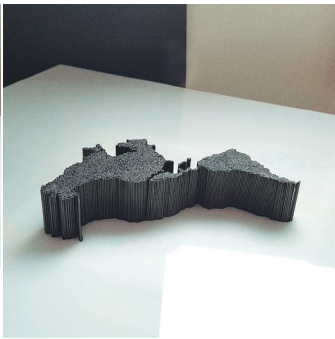
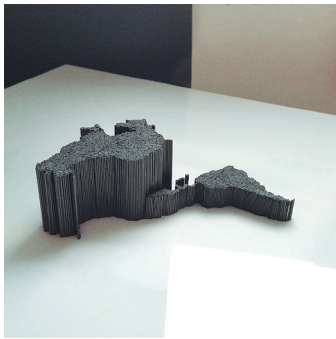
Para citar esta obra: Grajales Acevedo, C. (2021). *Pandemia* [Pieza teatral]. *Artes La Revista*, 20(27), 154-160.

Título: *This land is (a) mine*

Autor: Yosman Botero

Año: 2018

Técnica: Escultura con minas de grafito y motor reductor
16 × 12 × 10 cm.



ENTREVISTA

LA HISTORIA DEL ARTE: ENTRE LA RESISTENCIA Y LA COLABORACIÓN DISCIPLINAR. ENTREVISTA A JUAN ANTONIO RAMÍREZ

María Cecilia Arias Otero

Joven investigadora del proyecto “Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano”, del grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, adscrito a la Facultad de Artes y al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

elcorreodetata@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1937-0933>

Esta entrevista al historiador del arte y profesor Juan Antonio Ramírez, de la Universidad Autónoma de Madrid, fue realizada el día 1.º de junio de 2007, en el marco del seminario “Reevaluación del arte: el pasado del presente”, que ofreció a la Maestría en Historia del Arte, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, entre el 30 de mayo y el 2 de junio del mismo año, en el auditorio de la Casa del Encuentro, Museo de Antioquia, Medellín. La entrevista, que se llevó a cabo por María Cecilia Arias Otero, en compañía del profesor Carlos Arturo Fernández, hizo parte del proyecto “Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano”, del grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, adscrito a la Facultad de Artes y al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

María Cecilia Arias [MCA] *¿Qué piensas acerca de la formulación del fin del arte en términos del fin de las narrativas históricas?*

Juan Antonio Ramírez [JAR]. Del mismo modo en el que yo no puedo creer en el fin del arte, porque es una realidad obvia, ya que en estos momentos continúa habiendo artistas que están ejecutando trabajos de gran interés, tampoco puedo creer en el fin de las narraciones que dan cuenta de ese tipo

de productos. Lo que seguramente va a ser difícil de sostener en el futuro es la idea de una narración única, una historia del arte única, que dé cuenta de lo que la humanidad ha producido desde los tiempos más remotos hasta el presente.

Así, seguramente, lo que tendremos en el futuro será una aceptación natural de que la historia del arte debería ponerse en plural, es decir, hablar de “historias del arte”. Tal vez se planteará, en algún momento, la posibilidad de que esas distintas historias se articulen en un relato o en un conjunto de relatos más globales que intenten conferir también un sentido totalizador a ese conjunto de historias. Pero yo no creo que esta idea del fin de la historia del arte pase de ser una cita retórica.

MCA: *¿De qué manera, entonces, jerarquizarías tú las obras de arte hoy?*

JAR: Las obras de arte hoy se van a ir jerarquizando como lo han venido haciendo a lo largo de toda la historia de la modernidad. Ahora, digo “modernidad” en el sentido del arte contemporáneo, el arte que se inicia más o menos con las vanguardias; es decir, vamos a seguir teniendo una especie de batalla que va a ser la batalla de los valores, donde van a participar los agentes que intervienen en su definición y consolidación. Seguiremos teniendo las guerras entre los distintos sectores de la crítica, y la rivalidad, más o menos soterrada, entre las distintas instituciones, los medios de comunicación, las revistas. Y, entre todos estos, en definitiva, acabarán consolidándose valores que son los que tarde o temprano entrarán en los relatos más o menos consolidados.

¿Por qué Andy Warhol ahora es un indiscutible? ¿Por qué es un indiscutible Joseph Beuys? Porque tenemos ya unas décadas de consenso en torno a este valor indiscutible de algunos creadores y es de suponer que, con respecto a lo que ahora mismo se está produciendo, vaya a ocurrir algo parecido en el próximo futuro. Es decir, no hay por qué suponer que dentro de treinta años no habrán sido ya petrificados unos cuantos valores que en estos momentos todavía no están reconocidos como valores inamovibles. Así que la batalla entre los distintos agentes y el paso del tiempo acabarán permitiendo que muchas de estas cosas pasen a eso que llamamos “la historia”. No se me ocurre que vaya a operarse una transformación significativa en esta manera de proceder.

MCA: *Y, en esos términos, ¿cuál crees que es el papel del historiador del arte hoy?*

JAR: Yo creo que el historiador del arte puede ser seguramente un buen contrapeso para el crítico, el crítico simplemente. Sobre todo en estos momentos, cuando se piensa que, entre todos los agentes, el que predomina es el que se cree que tiene más poder (el curador o los denominados “galeristas”), pues parece que los que elaboran visiones teóricas y los que

elaboran discursos que tienen una apoyatura o una cierta tradición, podrían ser personajes necesarios a la hora de conferir verdadero valor en todos los sentidos a esas creaciones o a esos personajes que han sido rescatados para ocupar un papel preeminente sin suficiente base y justificación. El historiador del arte, en el futuro, va a ser un eficaz colaborador de los otros agentes o bien un contrapeso.

MCA: *Hace un momento te referiste a la diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo. ¿Podrías ampliar un poco esa afirmación?*

JAR: Nosotros, en castellano, solemos pensar que el “arte moderno” designa el arte de la Edad Moderna, es decir, el arte que se produce entre el siglo xv y finales del siglo xviii. Luego, después de la Revolución francesa, se supone que vino la Edad Contemporánea y, entonces, es fácil hacer una traslación de la historia general hacia la historia del arte y hablar de “arte contemporáneo” para referirnos a todo el arte de los siglos xix y xx.

Lo que ocurre es que la terminología en inglés no es exactamente la misma. Cuando alguien, en un país de habla inglesa, habla de *modern art*, se está refiriendo a lo que nosotros llamamos “arte contemporáneo” o, más específicamente, a lo que nosotros llamamos “arte de las vanguardias” desde finales del impresionismo, o sea, más o menos desde el postimpresionismo hasta nuestros días. De ahí que las traducciones literales de muchos textos procedentes del inglés y la proliferación de esas traducciones estén llevándonos a una especie de redefinición terminológica que extiende cada vez más la idea de que una cosa es el arte moderno y otra cosa es el arte de la Edad Moderna.

Entonces, se empieza a llamar “arte de la Edad Moderna” al arte del Renacimiento, del Barroco y de la Ilustración básicamente, y empezamos ya a hablar de “arte moderno” para referirnos a todo el arte desde las vanguardias para acá.

La otra cuestión es que el arte contemporáneo es, para nosotros, el arte que está sucediendo ahora, es el arte de nuestros contemporáneos. Entonces, muchas veces empezamos a utilizar una repetición redundante de la palabra “contemporáneo” para referirnos al arte que está sucediendo o que ha sucedido en las últimas décadas. Así que cuando decimos “yo soy profesor de arte contemporáneo”, quizá estemos queriendo decir que explicamos el arte desde las vanguardias históricas hasta ahora. En cambio, si dices: “a mí lo que me interesa es el arte contemporáneo contemporáneo” y repites la palabra, lo que estás tratando de decir es que lo que te interesa es el arte actual o el arte posterior a los años sesenta. Es una cuestión de terminología.

Las relaciones entre el arte de la edad moderna o el arte moderno, y el arte contemporáneo contemporáneo son las relaciones que hay en fenómenos

que tienen un desarrollo histórico, tienen una posibilidad de ser descritos en términos evolutivos. Yo creo que, en efecto, se puede hacer con el arte contemporáneo un discurso histórico que detecte las filiaciones con cosas inmediatamente anteriores.

Esto es, por lo demás, una especie de banalidad dentro de la historia del arte. No conozco ningún profesor de arte contemporáneo que, a la hora de hablar del expresionismo abstracto, no mencione los antecedentes surrealistas, que no mencione la presencia, en el MOMA de New York, del *Guernica* de Picasso. Cosa que, en definitiva, nos remite a los métodos peculiares de los historiadores del arte, que tienden a hacer métodos genéticos, en el sentido en que se preocupan por ver qué cosa ha sido producida por la influencia de otra que le ha precedido. Así que, desde este punto de vista, son algo así como genealogistas.

Sin embargo, hay ahí un debate acerca de si en un punto de la segunda modernidad (del arte de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial) no se produjo una ruptura tan radical que hiciera ya irrelevante las referencias al arte del pasado. Yo creo que, con lo que he venido contando estos días, se ha podido deducir cuál es mi posición; y mi posición es que no se produce eso. Es verdad que hay una ruptura muy considerable, pero también es verdad que sigue siendo muy conveniente y útil para comprender algunas cosas continuar con referencias a hechos que han sucedido con anterioridad.

MCA: *En esos términos, ¿cómo podrías definir a un artista contemporáneo? Por ejemplo, ¿El Bosco sería un artista contemporáneo?*

JAR: Es contemporáneo todo el arte del pasado, en el sentido de que todo lo que ha sido producido y que sobrevive en su cualidad objetual es nuestro, está ahí. Creo que todos los artistas del pasado y cuya obra nos interesa, es porque, de una manera u otra, son contemporáneos nuestros.

El Bosco (o quien quiera que fuera el que pintara esas cosas) pudo, entonces, haber pintado en un momento determinado esas obras, pero han ido funcionando a lo largo del tiempo de un modo diverso y siguen funcionando ante la sensibilidad contemporánea. Pero, en el momento en el que un espectador actual llega al museo, se enfrenta a un cuadro de El Bosco y siente algo ante ese cuadro, siente que continúa diciéndole cosas. Desde ese momento, El Bosco es un artista contemporáneo.

Así que lo que nos enseña la historia del arte es que las obras tienen una doble perspectiva temporal: se pueden juzgar y analizar, o intentar hacerlo, desde la óptica de quienes promovieron o disfrutaron por primera vez de esas creaciones. Y se pueden admirar desde la óptica de quienes las han ido disfrutando a lo largo de sus sucesivos períodos históricos.

No se debe olvidar nunca, en ningún caso, que, a pesar de todo, con independencia relativa de ello, esas obras están funcionando hoy todavía para nosotros, es decir, son contemporáneas y antiguas al mismo tiempo. Y esto es lo interesante: que el arte no dice que las cosas sean “o esto o lo otro”. Lo bueno es que las respuestas son aditivas, producen esto y lo otro. La obra es antigua y es contemporánea nuestra. Algunas cosas del arte del pasado son menos contemporáneas nuestras porque parece que nos interesan menos, nos dicen menos cosas, y otras cosas del pasado las perseguimos con un grado de actualidad, con una especie de viveza, con una especie de intensidad, que nos hacen sentir las como si se hubiesen creado ahora mismo.

MCA: Tú dices que *El Bosco* es contemporáneo en el sentido de que hoy tiene algo que decirnos. ¿Esto tiene que ver algo con el “espíritu del arte” al que se refiere Kandinsky?

JAR: Supongo que estás pensando en el libro *De lo espiritual en el arte*.

MCA: Sí.

JAR: Quizá lo que Kandinsky está tratando de decir, si no recuerdo mal, es que en una pintura o en una obra de arte hay una serie de elementos que son aparentemente independientes de lo que nosotros llamaríamos la “temática” y que son susceptibles de transmitir emociones y sentidos. Más bien emociones, quizá. Y eso sería, pues, de un modo u otro, lo que delata el contenido espiritual de una creación artística.

Lo que te estaba tratando de decir cuando hablábamos de *El Bosco* era algo ligeramente diferente: es la idea de que en el arte del pasado, o en el arte de cualquier período, hay siempre unas virtualidades para la adquisición de sentido, para la adquisición de significados; y cuando digo “sentido” y “significado” me estoy refiriendo a todo lo que quieras imaginar, desde los temas hasta las emociones en el sentido kandinskiano. Y que esa capacidad de la obra de arte para suscitar emociones y sentidos muy distintos nos permite entenderla en una múltiple dimensión, podríamos decir “cronológica”, como si toda obra de arte nos invitase a una exploración por estratos, como los arqueólogos.

De tal modo que yo no me enfrento a *Las meninas* de Velázquez en bruto, sino que me enfrento a *Las meninas* de Velázquez como a través de una serie de cristales sobrepuestos. Son los cristales que han ido adhiriéndose a la obra a medida que han ido pasando los siglos, a medida que ha ido pasando el tiempo. Y entonces, la percepción de la obra es una percepción que puede o debe hacerse exhumando cada uno de esos cristales, levantando cada una de esas capas u olvidándome de ese levantamiento de las capas y quedándome solo con la última de ellas, que es la nuestra. Esto es lo que la convierte en una obra, digámoslo así, contemporánea. Pero la obra tiene en

sí misma unos valores espirituales, independientemente de que, sobre la obra, las distintas sociedades hayan proyectado cosas.

Yo tiendo a creer que no, que esto que llamamos el “espíritu” es una cuestión que, en definitiva, se gesta en el seno de la vida social; y por “vida social” entiendo la vida que se puede generar en comunidades muy reducidas también. Así que la comunidad artística ha ido reconociendo valores espirituales en determinadas creaciones y esos valores espirituales son los que se transmiten culturalmente.

No hay en la obra de arte algo parecido a esto que se atribuye a los humanos, el alma. Con el asunto del aura seguramente van a surgir algunas de estas cosas, porque ya sabéis que el aura, para los teósofos, es una cosa real, física. Se supone que si tú fueras una vidente, estarías viendo mi aura ahora mismo y yo estaría viendo la tuya. Pero, más allá de todo este tipo de supercherías más o menos metafísicas, está claro que los objetos como tales son objetos, susceptibles de ser analizados en términos físico-químicos; y entonces, las configuraciones que se elaboran con los objetos tienen sentido porque las sociedades o las personas que pertenecen a determinadas sociedades son capaces de reconocerlo. ¿Qué reconocería un indio del Amazonas recién sacado de la selva, pero en un estado puro, de *Los girasoles* de Van Gogh? ¿Qué reconocería? ¿Qué vería ahí? ¿Qué aura especial como obra de arte habría de encontrar? ¿Y por qué los contemporáneos de Van Gogh no vieron nada de eso? ¿No existía? ¿Se ha adherido después? ¿Se ha reconocido más tarde? Creo, en definitiva, que los valores espirituales no están tanto en la cosa como en el modo como la cosa funciona en el seno de la vida social.

MCA: *Tú te referiste recientemente a que los artistas de hoy, en sus discursos, elaboran mediaciones antropológicas o sociológicas que, de alguna manera, los alejan de lo que significa ser verdaderos artistas. Explícame un poco tu afirmación.*

JAR: No sé. Quiero pedir disculpas porque, a lo mejor, fui demasiado vehemente y fui más lejos de lo que quería decir cuando hice esa especie de crítica, que no entendía como dirigida a todos los artistas, sino como una tentación que a algunos de ellos les ha acosado y que puede llevar a que, en algunos casos, pierdan el tiempo en actividades que no les son propias. Pero no quiere decir que eso sea el comportamiento de todos los artistas, ni que eso sea ni siquiera mayoritario. Yo estaba tratando de llamar la atención, cuando dije esto, acerca de la conveniencia de que los artistas, los críticos de arte y los historiadores de arte no dimitan de los ámbitos que les son peculiares, de los saberes y del conjunto de habilidades que ellos conocen y dominan bien, para adoptar de mala manera cosas que no conocen, porque se corre entonces el riesgo de hacer mala sociología, mala antropología, sin hacer buen arte.

Lo que supongo que un buen artista que se interese por estas cuestiones podría hacer es intentar hablar del mundo desde el territorio que controla, desde el territorio que conoce bien, y sirviéndose, claro está, ¿por qué no?, hasta donde pueda, de las aportaciones que han hecho los otros, pero sin pretender suplantarles, sino teniendo muy claro que es desde la perspectiva del arte desde donde uno se acerca a ese tipo de universos más condicionados por la sociología o por la antropología.

Estaba pensando en este tipo de ejercicios que son tan frecuentes, y del que yo creo son especialmente víctimas algunos de los países relativamente periféricos del universo del arte. Cuando un gran artista europeo o norteamericano llega a un país africano con una beca de cualquier fundación para una estancia de quince días o un mes, y va a trabajar con una comunidad indígena en torno a no se sabe qué cuestión... La verdad es que no se puede ser más que un antropólogo aficionado en un comportamiento de este tipo, porque es inevitable serlo en quince días. Es como si yo pretendiera hacer algo serio y sólido a partir de mi estancia de una semana en Medellín; sería de una frivolidad impresionante. Claro que, como persona, como viajero, como turista o como lo que quieras, puedo enseñar mis fotos y contar a mis amigos mis impresiones; pero de ahí a pretender que eso sea antropología en un sentido serio, hay una gran distancia.

¿Qué es lo que cabe hacer? Pues cabe comportarse como un escritor y poeta, por ejemplo. Yo puedo pasarme media hora en un sitio y escribir un maravilloso poema en tanto que poeta. O, en tanto que artista, puedo pintar un cuadro, puedo hacerme una foto y hasta salirme bien, qué se yo, pero sin pretender renunciar a ese territorio que sería el específico de los artistas.

MCA: *Ante la diversidad que existe hoy, tanto en expresiones artísticas como en conceptos alrededor del arte creado por artistas o curadores, entre otros, ¿cómo hace el historiador para generar un hilo conductor en la historia que se está dando ahora y de qué manera contarla?*

JAR: Es un desafío. Es un tópico decir que no podemos hacer historia de los acontecimientos recientes porque, al ser recientes, todavía no han entrado en el pasado y no podemos establecer una narración sobre esos acontecimientos. Todavía no están cerrados de alguna manera; pero yo me imagino que se va a hacer de la misma forma que se ha venido haciendo en la historia del arte contemporáneo o la historia de la modernidad.

La modernidad no era una cosa única. Una de las cosas que resultan relativamente sorprendentes es cuando los escritores o los críticos posmodernos han empezado a hablar del “modernismo”, un término que yo detesto, porque “modernismo”, en castellano, significa otra cosa. Yo creo que deberíamos hablar de “modernidad”; el modernismo es el *art nouveau*, modernista es

Rubén Darío en poesía. Es una mala traducción. No deberíamos hablar de “modernismo”, deberíamos hablar de “modernidad”.

Han hecho una caricatura de lo que supuestamente era la modernidad. Una caricatura que han encarnado en un personaje que es Clement Greenberg, básicamente, como si él hubiese sido, en fin, el culpable de ese reduccionismo de la vanguardia, al que ella es sometida para poder, luego, construir otro fantasma que se llama la “posmodernidad”. Y entonces, se dedican a tirarle pelotazos a ese fantasma, considerándolo como si fuese un fantasma único.

Cualquier estudioso de las vanguardias históricas sabe que se produjeron fenómenos concomitantes y paralelos muy variados y complejos. Solamente un artista como Marcel Duchamp da un ejemplo. ¿Es Marcel Duchamp un posmoderno? ¡Por favor! Si Picasso y Duchamp son posmodernos, entonces, ¿dónde está la modernidad? Si un artista como Marcel Duchamp puede tener la complejidad, él solo y solamente él, que manifiesta en sus trabajos desde la aparición del primer *ready-made* en 1913 hasta que teóricamente deja la actividad artística en los años veinte; si solamente Duchamp es tan complejo, ponte a pensar lo que sucede con futuristas tardíos, abstractos de diverso pelaje, constructivistas rusos, los ecos del dadaísmo o el dadaísmo propiamente dicho en todas sus múltiples subvariantes, subvariantes del academicismo, realismos de variado sino, protosurrealistas, todo eso conviviendo en un par de décadas. Y no he hecho, ni mucho menos, el inventario completo.

Entonces, era ya muy variada la modernidad. Una de las cosas más interesantes que nos enseña la historia del arte es que la teoría del reflejo, de corte marxista, se hace pedazos, porque el arte nos demuestra que ante una misma situación superestructural, por decirlo de alguna manera, se pueden producir respuestas de naturaleza lingüística muy distintas y simultáneas al mismo tiempo. Luego, entonces, ¿es el arte reflejo de una sociedad? ¿En qué sentido? ¿O es un conjunto de reflejos? ¿O son reflejos múltiples de múltiples aspectos de la sociedad? O, en realidad, más que reflejos, ¿deberíamos hablar de un agente activo, que contribuye a un conjunto de agentes activos que contribuyen a transformaciones sociales de mayor o menor medida? Y si contribuyen a transformaciones sociales, ¿en qué medida se dan? ¿Cómo y con qué instrumentos? Unas veces, con los instrumentos típicos de la propaganda, y otras veces, con los instrumentos más sutiles de la elaboración de lenguajes.

Pero todo eso no es nuevo, todo eso no es una cosa de las sociedades actuales. Yo creo que lo que nos enseña la historia es a tener un poquito de humildad. Antes se decía que la historia era maestra de la vida. Eso, en el sentido de que se suponía que estudiando lo que ha sucedido con anterioridad a las sociedades, se podían extraer lecciones que podían evitarnos recaer en

algunos errores. En el caso de la historia del arte, yo creo que podemos, en fin, extrapolando un poco, llegar a la conclusión de que algunas de las cosas que creemos muy novedosas, porque están sucediendo ahora, a lo mejor no lo son tanto y son nuevas reencarnaciones de antiguos problemas, de antiguas situaciones. Ahora, con mucha seguridad no podemos decirlo. Y también es verdad que la construcción de la historia en el futuro no se puede predecir con absoluta seguridad en estos momentos.

La última tentativa de hacer una historia del arte contemporáneo contemporáneo, que incluye a todo el arte del pasado, es *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, que han publicado muy recientemente Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois y Benjamin Buchloh. Ha sido traducido muy recientemente al castellano y yo acabo de escribir estos días, lo he hecho muy poco antes de venir a Medellín, un artículo un poco largo sobre ese libro. Creo que merecía la pena ser comentado el método y la tentativa, porque allí incluyen lo que supuestamente ha sucedido en los ultimísimos años también, es decir, que es la última tentativa en escribir una gran narración, aunque sea hecha a cuatro voces, a cuatro manos, de todo el arte contemporáneo, desde 1900 hasta nuestros días. Y la impresión que tengo, aunque el libro es muy meritorio por muchos conceptos, es que el libro debe ser entendido como un conjunto desarticulado de ensayos sobre aspectos muy distintos, muy variados, del arte contemporáneo, en el que no se cumple la obligación fundamental del historiador, que es el de la adecuada jerarquización de los problemas y de los asuntos. Desde ese punto de vista, sería muy posmoderno, en el sentido casi peyorativo que tiene la palabra “posmoderno”. No sé si habría sido posible hacer otra cosa; pero yo creo que merece la pena la tentativa de hacer una historia del arte contemporáneo contemporáneo. A su modo, lo es el libro de Anna María Guasch, *El arte último del siglo xx*. Son todas operaciones que no pueden ser consideradas como definitivas, porque se trata de cosas que están muy próximas a nosotros, y también porque, en realidad, nunca hay una historia definitiva de ninguna cosa, ni del pasado más remoto.

MCA: *¿Observas hoy, en medio de tanta diversidad artística, algunos estilos, escuelas o tendencias en particular?*

JAR: La palabra “estilo” no la empleamos en el vocabulario del arte contemporáneo, ni siquiera cuando hablamos del arte del pasado. Ese término, por razones varias, me parece que está cayendo en desuso. Cuando alguien habla del “estilo renacentista”, suele ser porque no se ha metido muy a fondo en los problemas del Renacimiento. Entonces, no hay un estilo contemporáneo, porque probablemente no hay ni siquiera un único barroco.

Ahora, sí se ha venido hablando muy insistentemente, sobre todo desde los años sesenta, de tendencias, corrientes, actitudes predominantes. Y ahora tendemos a hablar de otra cosa que es ligeramente diferente y son los “escenarios preponderantes”, otra cosa que no tiene mucho que ver con los lenguajes (que sería lo más próximo al término “estilo”), sino que tiene más que ver con los mecanismos de poder en el sentido más amplio, que acaban explicando por qué determinadas cosas adquieren preeminencia y otras no.

Entonces, no decimos que el de las galerías de New York es el estilo que predomina en estos momentos, sino que los galeristas más potentes del lugar, es decir, donde hay más dinero, más posibilidad, más capacidad de influencia, han decidido adoptar este año o el año pasado a fulano, a mengano y a zutano. Así es, entonces, como se van a marcar las tendencias, las corrientes o las preeminencias.

MCA: *Háblame un poco más del término “posmoderno”. ¿Es acaso una brecha entre la modernidad y la contemporaneidad?*

JAR: Yo ya he sugerido en algún momento de nuestros debates estos días que no soy demasiado entusiasta con la utilización del término “posmoderno”, porque se ha empleado con sentidos completamente diferentes: una cosa es el sentido que pueda tener para Lyotard, por ejemplo, el término “posmodernidad”; otra cosa es lo que pueda significar la posmodernidad para un historiador de la arquitectura como Charles Jencks; y otra cosa es lo que pueda significar la posmodernidad para unos críticos de arte.

Yo recuerdo que en España, en los años ochenta, era muy divertido porque, cuando uno aparecía con una camiseta que era distinta a las camisetas que llevaban los otros miembros de la tribu, pues se decía que era una camiseta “posmoderna”. Luego, llegaba una amiga tuya que se había hecho un peinado “posmoderno”. Y al final, esto de la posmodernidad no se sabía muy bien qué era. Entonces, yo creo que el término “posmoderno”, en el ámbito de la historia del arte, tiene en algunos casos una justificación muy clara, por ejemplo, en la arquitectura.

Yo, en la arquitectura, sí que lo veo con toda nitidez, porque los teóricos y los historiadores de la arquitectura llegaron a definir con bastante precisión en qué consistía eso que se viene llamando el “movimiento moderno”. Hablo de arquitectura y diseño, y sabemos muy bien lo que era el movimiento moderno, el cual se desarrolló como una historia.

Y en un momento determinado, por razones varias, entró en crisis su ideología (hablo de arquitectura, solo de arquitectura, por el momento). Y al entrar en crisis ese movimiento moderno, se abrió la vía para que aparecieran, y ahora ya sí podríamos utilizar el término “estilo”, lenguajes que

tenían mucho que ver con los lenguajes del eclecticismo antiguo. Volvió el eclecticismo arquitectónico, volvió la arquitectura figurativa, y entonces, durante un período, que fue básicamente los últimos años setenta, la década de los ochenta y una parte de la de los noventa, se puede hablar de una “etapa posmoderna” en la historia de la arquitectura.

Pero yo no veo eso tan claramente en el ámbito, por ejemplo, de la pintura o de la creación plástica en general, porque toda la dinámica vanguardista radical de la década de los sesenta y de buena parte de los años setenta no fue aniquilada con la aparición de los neopintores, por ejemplo, de la trasvanguardia o de los neoexpresionistas alemanes, cuya preeminencia tuvo lugar sobre todo en los años ochenta. Porque muchos de estos artistas (*performers*, autores de instalaciones, videoartistas, landartistas de distinta especie) continuaron su actividad, y eso es lo que explica la reemergencia vehemente de muchas de estas actitudes creativas en la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI.

Entonces, yo no veo que en el campo de las artes plásticas se haya producido una situación parecida a la de la arquitectura, que nos permita hablar de una “modernidad” para describir lo que existía en los años sesenta y setenta, y de una “posmodernidad” para describir lo que ha sucedido después. No lo veo tan claro. Entonces, como no lo veo tan claro, yo prefiero hablar de otra cosa y pensar que la modernidad es lo que podíamos llamar un “ciclo largo”. De hecho, he utilizado esa terminología de la “modernidad como un ciclo largo” en alguno de mis artículos hace ya tiempo, si no recuerdo mal.

Entiendo por “ciclo largo” algo parecido a lo que el historiador de la escuela de los anales francés Ferdinand Braudel describía ya hace bastantes años, cuando hablaba de los tres niveles principales de la historia. Él hablaba de una historia de eventos, una historia de acontecimientos, hablaba de historia de tiempo medio y una historia de tiempo largo. Y con ello pretendía designar la relación que hay entre acontecimientos históricos que están sucediendo y que van muy rápidamente.

El presidente de tal república dimite o tiene un accidente la actriz de lo que sea. Son acontecimientos. Esos acontecimientos se suceden, son cosas rápidas. La diferencia que va entre eso y cambios más lentos, por ejemplo, la sustitución de los coches de caballos por el automóvil, es un acontecimiento histórico. Pero como el ciclo del automóvil no ha terminado, es decir, estamos todavía en el ciclo del automóvil, este sería un acontecimiento de tiempo medio o de tipo largo. En ese sentido, yo querría considerar la modernidad artística, en el sentido del arte desde las vanguardias hasta nuestros días, como un acontecimiento de tiempo largo que no ha terminado todavía y que tiene distintos episodios, y uno de esos episodios es eso que algunos han denominado la “posmodernidad”.

MCA: *Entonces, ¿ves más claro el cambio de lo moderno a lo contemporáneo?*

JAR: Más claro en el sentido en que “contemporáneo” es lo que está más próximo a nosotros, obviamente. Pero lo contemporáneo o muchos aspectos de lo contemporáneo serían continuaciones de lo moderno, o sea que “contemporáneo” es un término solo cronológico, mientras que “moderno” tiene otras implicaciones que lo hacen no solamente cronológico. Es decir, se puede ser contemporáneo sin ser moderno y se puede ser contemporáneo siendo moderno.

Por ejemplo, el penúltimo alcalde de Madrid promovió la elaboración, en distintos lugares de Madrid, de un montón de pseudomonumentos de bronce al estilo decimonónico, porquerías estéticas y morales desde todos los puntos de vista, que tienen la peculiaridad de ser obras contemporáneas porque han sido hechas en nuestra vida, ahora mismo, sin ser modernas. Esto sería un ejemplo práctico que me serviría para que se establezca la distinción entre lo contemporáneo y lo moderno.

Lo que pasa es que estamos tan acostumbrados a identificar el arte con el arte moderno, sobre todo en los ambientes que nos movemos, que cuando hablamos de “arte contemporáneo” es como si no pensáramos en que arte contemporáneo puede ser también lo que están haciendo otros artistas en un espíritu completamente distinto al de la tradición de la modernidad.

MCA: *¿Y qué características observarías en esos artistas, diferentes de los de la modernidad?*

JAR: Pues lo que sería diferente en ellos es la continuidad en las prácticas, en las actitudes, en los lenguajes, en los temas, o en todo eso a la vez, con respecto al arte que estaba vigente en los medios cultos y prestigiosos en el siglo XIX o en el siglo XVIII. Artistas más o menos académicos, artistas figurativos que utilizan técnicas tradicionales y que se deleitan en temáticas también más o menos tradicionales.

Muchos de esos artistas que no han sido tocados por los distintos espíritus de la modernidad o que parecen haber sido afectados muy poco, pues serían continuadores de prácticas tradicionales, serían artistas no modernos. Contemporáneos, pero no modernos.

MCA: *Tú te referiste al carácter político del arte contemporáneo contemporáneo. ¿Podrías hablarme un poco más de ello?*

JAR: En el arte contemporáneo contemporáneo hay un buen número de artistas que se interesan por el mundo en el que viven, que toman conciencia de problemas dramáticos: las destrucciones ecológicas, las injusticias políticas y sociales, y la injusta desigualdad entre los géneros. Digamos que

a aquellos artistas que muestran una preocupación por todo este tipo de cosas y que parecen exhibir una cierta voluntad crítica o deseo de cambio de todas estas situaciones injustas, se les suele llamar “artistas políticos” o se dice que son “artistas comprometidos con actitudes políticas”. Pero lo que pasa es que, una vez dicho esto, pues hay que tener en cuenta que hay muchas maneras de ser un artista político. Y hay, en esas múltiples maneras, el reconocimiento de prácticas pertinentes, cosas interesantes o menos logradas, trabajos en los que parece que la adecuación entre lo que se persigue y los medios de los que se dispone es la correcta, mientras que en otros casos uno percibe una desproporción entre los objetivos y los métodos.

Ahí ya podemos ejercer la crítica, como siempre se ha hecho en el ámbito del arte. Del mismo modo en que uno podía juzgar un cuadro al óleo del tipo decimonónico y decir: “es un cuadro estupendo, ha sido perfectamente logrado”; o el crítico podía decir: “no, realmente las actitudes no están bien, las expresiones no son correctas, hay una inadecuación porque los personajes no van vestidos como se vestían en la época en la que se han representado”, ese tipo de cosas que se hacían en la crítica del arte del [siglo] XIX, pues nosotros podemos hacerlas, esa es la tarea de la crítica. Ahí sí hay arte político; pero ¿por qué todo el arte político es bueno? ¿Por qué las buenas intenciones van a ser suficientes para juzgar la buena calidad artística? No basta con las buenas intenciones. Se puede ser buen artista con malas intenciones o se puede ser mal artista con buenas intenciones; aunque lo mejor sería ser buen artista con buenas intenciones, claro, pero eso no siempre se logra.

MCA: *Háblame un poco de tu posición como historiador frente a los llamados “estudios visuales”.*

JAR: El término de “estudios visuales” es un término que se ha popularizado, creo, desde los campus norteamericanos, por el hecho de que en muchas universidades norteamericanas no hay presupuesto (o no se quiere que lo haya) para el mantenimiento de departamentos de Historia del Arte. Y entonces, al no haber presupuesto para los departamentos de Historia del Arte o para un departamento de Filosofía y otro de Literatura, pues se han constituido departamentos hibridados en los cuales conviven disciplinas humanísticas varias.

Es probable que los estudios visuales estén sirviendo ahora como territorio de acogida de cosas relativamente heterogéneas, entre las cuales se encuentra la historia del arte más o menos tradicional, lo que está generando una serie de tensiones entre los estudios visuales y la historia del arte. Los historiadores del arte que han acabado (algunos de ellos a regañadientes) en departamentos de Historias Visuales son reticentes a esa terminología

de “estudios visuales”; y algunos recién llegados al ámbito de la cultura visual o de los estudios visuales pues creen que eso es lo que hay que hacer en el futuro y acusan a la historia del arte de elitista y de ser una disciplina poco comprometida, poco política o de no tener en cuenta realidades que tienen que ver con la producción visual y que deben ser atendidas. Ahí está la polémica. ¿Los estudios visuales van a sustituir a la historia del arte? ¿La historia del arte va a integrar en su seno a los estudios visuales? ¿Surgirá de esta confrontación alguna otra cosa nueva?

Ante este tema, lo que vaya a suceder no depende de nuestra voluntad. Es una batalla política y económica la que se está ventilando aquí. Yo sospecho que la historia del arte no va a desaparecer, porque hay muchos países donde la historia del arte forma parte de la estructura económica. Piensa en los países europeos con un patrimonio artístico muy importante y en el gran negocio del turismo cultural. Entonces, ese turismo cultural va a necesitar, va a seguir necesitando algunos profesionales que se ocupen de estas cosas y los museos más o menos activos también. Aunque es probable que algunos países donde la historia del arte no tiene una tradición muy poderosa, pues, a lo mejor pueda ser en parte absorbida o deglutida en el seno de eso que son los estudios visuales.

Supongo que la solución desde la óptica de la historia del arte consistiría en ser capaces de renovar la historia del arte y demostrar que podemos integrar, en el seno de la historia, a los estudios visuales y no al revés. Lo que yo propugno es por una historia del arte renovada, que se presente a sí misma como la única disciplina que ha venido haciendo estudios visuales desde hace mucho tiempo. Y que, por lo tanto, no hace falta inventarlos, porque ya están inventados. Es muy distinto si tú dices: “los estudios visuales es una nueva disciplina”, y en todo caso lo único que cabe hacer es recoger los restos del naufragio de la historia del arte, para a lo mejor con estos tabloncillos hacer algo, pero todavía no sabemos qué.

MCA: *Tú mencionaste el término “turismo intelectual”.*

JAR: Sí, esa es una expresión un poco radical, pero tómala en un sentido metafórico. Con ello, pretendía designar algo que todos hemos practicado alguna vez en nuestras vidas, y es que de pronto hemos leído un libro de una materia de la cual sabemos poco y nos hemos quedado fascinados y nos ha parecido que de pronto allí se nos abría el paraíso. Y entonces, con eso pretendemos hacer algo, algo que nos parece que es intelectualmente productivo o creativo.

Yo creo que el turismo cultural es lo que se hace cuando uno pretende ser interdisciplinar sin dominar a fondo ninguna de las materias de esas disciplinas. Un poquito de antropología, un poquito de sociología, un poquito

de lingüística, un poquito de arte, sin ser ni antropólogo, ni historiador, ni filólogo, ni historiador del arte. Y con esto, tú pretendes construir una cosa que parezca muy brillante, muy original, muy rompedora y muy avanzada, porque es interdisciplinar y porque se supone que las disciplinas como tales son constreñimientos de carácter negativo.

Yo creo que esa suposición es disparatada. A mí me parece que si por algo se justifican las disciplinas, es porque son disciplinas en el sentido casi etimológico, casi casa de ascetismo religioso, un rigor a la hora de analizar algo. Si tú abandonas la disciplina, te conviertes en un turista caprichoso, y es el capricho intelectual, la intuición y el vagabundeo lo que te lleva... ¿a dónde?

MCA: *Tú también te referiste, en pasados días, a la posición que el público tiene frente a la diversidad y multiplicidad artística que hay en el arte contemporáneo contemporáneo. Háblame un poco más de ello.*

JAR: Lo que pretendía decir era que a lo mejor no nos lleva a ningún sitio o nos lleva a caminos equivocados la idea de que hay un público para el arte. Probablemente sea más fértil, desde el punto de vista intelectual, hablar de la “pluralidad de los públicos” y de la “pluralidad de los lenguajes”.

Si tú admites solamente que hay un público, como si fuera un ente homogéneo, una totalidad, entonces vas a encontrar muchas dificultades para conjugar las distintas apariciones o manifestaciones artísticas en el seno de las sociedades. En cambio, con esta idea de que cada cosa puede tener su público o incluso buscar su público, yo creo que a lo mejor nos hacemos más tolerantes y encontramos muletas metodológicas adecuadas para la explicación correcta de fenómenos que de otro modo no se pueden explicar bien.

MCA: *Háblame un poco de tu polémica en torno a la figura del curador.*

JAR: No tengo nada contra los curadores. Creo que lo que he dicho es que yo pertencí a una generación de historiadores del arte que se ha visto muy tentada por las curadurías y eso ha producido curiosas reconversiones profesionales, pero que no me parecen mal. El curador, si hace bien su trabajo, es imprescindible, es absolutamente necesario en el sistema del arte.

A lo mejor, habría que empezar a pensar si este es un fenómeno que habéis padecido ya en Colombia o no. En España se ha padecido mucho, y es que, de pronto, la aparición de oportunidades de trabajo importantes en el campo de las curadurías ha llevado a que algunos historiadores del arte se estén comportando como el hombre orquesta, que era aquel que tocaba los platillos, el bombo, la armónica, la guitarra, todo al mismo tiempo. Son curadores, críticos ocasionales, profesores, director general de bellas artes de tal comunidad autónoma, si surge la oportunidad... Son tal vez demasiadas cosas como para una sola personalidad.

Y no sé si no sería más interesante que los que se dedicaran a curaduría se dediquen a eso y los que se dedican a la enseñanza se dedican a ello también, porque son demasiadas actividades, a lo mejor, y esto no es bueno. Sobre todo, la confusión, por ejemplo, entre la curaduría y la crítica me parece especialmente peligrosa. Ese es un terreno muy resbaladizo, porque, ¿cómo se puede ser independiente como crítico si estás demasiado inserto como curador en la creación de los acontecimientos artísticos? Ahí yo creo que el comportamiento del doctor Jekyll y mister Hyde debe de ser inevitable. Porque tú dices: “De día soy crítico y de noche soy curador”. Ahí me parece que hay algo raro y que no puede funcionar; pero tampoco me atrevo a ser demasiado categórico, porque el mundo del arte está cambiando mucho y muy rápidamente, y este universo de las curadurías es muy reciente.

Todavía no hemos llegado a refinar mucho lo que podríamos llamar la “gran exposición” en tanto que creación colectiva. Esto en otros ámbitos, por ejemplo, en el cine, sí que está muy claro: en el cine hay un guionista, hay un director de fotografía, hay un jefe de iluminación, un electricista, hay un tramoyista, jefe de vestuario, maquilladores. Y todavía, en el mundo de las grandes exposiciones, no tenemos algo parecido a eso. Pero podría ocurrir que de pronto alguien hace un guion de una exposición y se despreocupa. “Yo tengo el guion y te doy el argumento, pero la puesta en práctica de este guion y la ejecución no es cosa mía, allá otro”. Y puede haber un director de exposiciones o un curador ejecutivo, diferenciándolo claramente del curador intelectual y así sucesivamente, diversificando responsabilidades.

Si esto llegara a lograrse en el ámbito de las exposiciones, a lo mejor algunos de los comportamientos que yo detecto ahora como relativamente incompatibles quizás no lo serían tanto. Porque sí que podría ser más compatible con la tarea de un estudioso, de un académico o de un historiador, la elaboración de los documentos de una exposición. Pero estar hablando con unos y con otros para saber si tal cuadro puede venir o no puede venir, y negociando un montón de aspectos que no son artísticos, ni intelectuales de ningún tipo, sino puramente de gestión, políticos y económicos... No sé si merece la pena que el estudioso gaste su tiempo en este tipo de cuestiones.

MCA: *¿Qué piensas del arte actual?*

JAR: Yo solo puedo responder contándote mis actitudes. Es decir, cuando llega la Bienal de Venecia, busco una oportunidad, cojo un avión, me gasto el dinero en un hotel y me voy allí. Y cuando me entero de que han abierto una bienal en Sevilla, pues cojo el tren y me paso un día entero y hago fotos, y me voy luego a la Documental de Kassel, también.

A mí, si nada de lo que se hace en el arte actual me mereciera la pena, pues yo no haría eso, no me tomaría tantas molestias; o sea que yo debo sacar

la conclusión de que hay muchas cosas que me interesan, que me gustan, que me fascinan.

Yo creo que hay creaciones realmente intensas e ingeniosas; pero, por lógica estadística, en un mundo donde se producen miles o millones de creaciones artísticas, ¿por qué van a ser todas absolutamente fascinantes y maravillosas? ¿Y por qué no va a haber un gran número de creaciones banales? ¿Acaso, en la época en la que se pintaba al óleo, todos eran Goya? No, claro que no. Goya había uno, y pintores en la España del siglo XVIII y principios del siglo XIX había centenares.

En cada ciudad había varios talleres de pintores que hacían imágenes religiosas, retratos, pintura de historia y que ocasionalmente podían llegar a tener algún encargo de cierta relevancia, pero solo se produjo un Goya. ¿Por qué ahora vamos a tener diez Goyas en cada ciudad, todos los días? Lo lógico es que las grandes creaciones sean más bien pocas. La duda está en si sabemos reconocerlas o no sabemos reconocerlas.

Y la duda está también en saber si las creaciones que merecen la pena se van infiltrando a lo largo del tiempo para que puedan ser reconocidas en el futuro. Esta es la gran incógnita. Probablemente, solamente sobrevivirán en el futuro aquellos que de un modo o de otro están siendo reconocidos ya en el presente, algunos de ellos, quizás no todos. Pero a mí me parece que hay creaciones estupendas. Yo, de hecho, tengo más bien el problema contrario. Como tiende a gustarme todo o casi todo, pues a veces ya no sé. De momento estoy desbordado, como le pasa a todo el mundo.

MCA: *¿Tú cómo observas el arte latinoamericano, en medio de toda la multiplicidad del arte mundial?*

JAR: Muy interesante. Yo creo que está totalmente normalizado. Eso significa que nuestro mundo tiene la siguiente paradoja: divide al universo en países de primera, países de segunda y países de tercera, naturalmente atendiendo solo a criterios económicos, políticos y militares, claro está. Se supone que todo lo importante aparece en los países de primera y las cosas menos importantes están en los países de segunda y las cosas menos importantes aún están en los países de tercera. Pero lo que ha demostrado el arte latinoamericano en las últimas décadas es que se puede ser en el terreno artístico de primera, sin ser de primera en el terreno político, económico o militar ¿Por qué? Porque ahora, en casi cualquier ciudad mediana, se pueden crear las condiciones favorables para la creatividad.

De tal manera que puede haber un muy buen artista y bastaría con que ese buen artista fuese adoptado por alguno de los grandes centros de poder, para que ese artista se convirtiera en un ser de privilegio, en un ser que está en la primera línea de la creatividad contemporánea. Y eso es lo que de hecho

ha sucedido en las últimas dos décadas o década y media, pues el universo del arte, en buena parte empujado por la moda multiculturalista, ha decidido que sí conviene que haya un brasilero o tal vez algún colombiano, un mexicano o un africano.

Por ejemplo, la anterior Documenta de Kassel fue comisariada por el africano Okwui Enwezor, a quien se le encargó obviamente que ejerciera de africano. Le dijeron: “No te vamos a contratar siendo un negro africano para que te comportes exactamente igual que un blanco”. Lo que demuestra cómo el comisario negro y otros como él se han visto en la necesidad de incorporar a los escenarios predominantes uno u otros de aquellos artistas.

Así que el universo del arte está ya globalizado, pero no están globalizadas todavía las sociedades de las que proceden necesariamente algunos de los grandes representantes del universo del arte; y este *décalage* yo creo que debe ser analizado. Hay que hacer una tarea crítica, no sé todavía en qué línea. Pero yo creo que habrá que empezar a reflexionar acerca de esa extraña paradoja.

Carlos Arturo Fernández [CAF]: *El concepto de poética (y no de estética) en el arte hoy, ¿qué opinión te merece?*

JAR: Yo creo que ese término puede seguir utilizándose con plena validez, entendiéndolo en el sentido de que la *poética* es ese conjunto de actitudes, de convenciones y de lenguajes que llevan a un artista a comportarse de una manera distinta a la que parece que tienen otros artistas. Entonces, sí que hay distintas poéticas dentro del ámbito contemporáneo. Y a lo mejor, en algunos casos, la utilización de ese término podría dar más juego que otros, como “estilos”, “escuelas” o “corrientes”.

Podríamos hablar de “poéticas afines”. Yo creo que es un término que se puede seguir utilizando, ya no solamente en el sentido de poéticas personales, sino en el sentido de poéticas compartidas, lo cual permitiría la detección de actitudes y la aproximación por otra vía a la noción de *tendencia* o *corriente*.

CAF: *Cuando uno te oye hablar, hay una experiencia muy grata de claridad, de un lenguaje directo y una comunicación muy inmediata; pero eso no es frecuente en el contexto del arte contemporáneo, donde parece predominar sobre todo una especie de idea de que el arte contemporáneo es tan complicado que, entonces, lo que se dice de él debe ser igualmente complicado. ¿Qué piensas de ese tipo de crítica que a veces identificamos mucho con una actitud posmoderna de enredar las cosas?*

JAR: Aquí, a lo mejor, podríamos aplicar al campo de la crítica la noción de *poética* que tú acababas de suscitar con tu pregunta hace un momento. Supongo que cada uno de nosotros hace el discurso que sabe hacer, es

decir, no otro. Debo decir que si mi discurso fuera claro, yo me sentiría muy contento desde luego, es decir, que yo nunca he aspirado a hacer discursos abstrusos que yo no pueda comprender o que los que me escuchan o me leen no puedan comprender. Yo soy una persona que adora, hasta donde se pueda, la claridad en todos los terrenos. Y como filósofo aficionado (aquí sí que soy un turista intelectual evidentemente, porque no soy un filósofo profesional), siento una predilección no disimulada por aquellos filósofos, que los hay también, que hacen discursos comprensibles. Entre los clásicos, adoro a Kant, pero detesto a Hegel; y me gusta Schopenhauer, pero detesto a Heidegger, y es por esa razón.

En el fondo, no es más que eso; uno tiene la cortesía de decirme con claridad lo que quiere decirme y yo lo entiendo, mientras que los otros parece que no son tan corteses y entonces enmascaran sus discursos con un lenguaje o con una palabrería que los hace incomprensibles. En el campo del arte, yo creo que hay otra cosa condicionando esto. Podría ocurrir que el crítico creyera que él tiene que ser un cómplice del artista, como una especie de otro creador, como una especie de creador bis, que elabora un discurso más o menos poético; yo no digo "poético" en el sentido de poesía, un discurso poético que es paralelo y suplementario, que se agrega al discurso del artista propiamente dicho.

Y otra opción es la que seguramente es más frecuente entre quienes procedemos del mundo de la docencia. Estamos enseñando; se supone que nuestra tarea es clarificar, ordenar, ayudar a comprender, y pensamos que fracasamos cuando no logramos el objetivo de que los demás entiendan lo que nosotros queremos decir, y a lo mejor, dando clase un año tras otro y a distintos grupos de estudiantes, nos obligamos de alguna manera a simplificar el discurso, a esqueletizarlo un poco en cierta manera, lo que tiene sus riesgos también.

Creo que a veces un discurso demasiado claro y lineal puede caer en el esquematismo o en el dogmatismo, que no se tuviesen en cuenta los matices que a veces hay en todas las situaciones. Me parece que lo ideal sería poder ser claro sin ser dogmático, poder ser claro sin ser simplón, sin renunciar a la complejidad de los fenómenos, y tener siempre las antenas lo suficientemente extendidas como para ser capaces de rectificar, en el momento preciso, cuando uno no ha dado en el clavo y cuando la explicación más correcta para una cosa pueda ser otra.

Advirtiendo también otra cosa: la posibilidad de que haya varias explicaciones, todas correctas, para el mismo fenómeno desde ópticas diferentes, entre ellas la nuestra. Yo, con los discursos críticos que no se comprenden, suelo ser muy poco indulgente; y en las clases lo soy menos todavía. A mis alumnos no les tolero la oscuridad. Cuando me entregan una tesis doctoral

en la que no se entiende nada o un artículo del que yo no me entero, siempre les digo: “Si yo no me entero y me he dedicado toda mi vida a estudiar estos fenómenos, ¿quién se va a enterar? ¿A quién te diriges? Es decir, a un profesional de estas disciplinas le cuesta mucho trabajo entenderte; así que esto, hay que volverlo a hacer”.

Yo creo que esta incomprensión de los discursos suele ser, con mucha frecuencia, una consecuencia de algo muy sencillo: el crítico, en realidad, no tiene una idea clara de lo que va a contar, y además no utiliza el lenguaje como un mecanismo para clarificarse, sino como un mecanismo para confundirse. Entonces, como él está confundido, pues lógicamente no puede permitir ninguna sensación de claridad. En otras ocasiones es consecuencia del turismo intelectual, cosas mal digeridas y aprendidas en otros textos que no se han comprendido bien y se intentan incorporar a un discurso propio, del cual sale un galimatías incomprensible.

Pero hay de todo, y seguramente también textos muy bonitos, textos fantásticos que los lees y te encantan, y luego dices: “¿Y que ha dicho?”. Y dices: “¡Ah, no sé!”. Pero te has pasado un buen rato leyéndolo, no sé lo que ha dicho, pero al menos tenía ese valor literario, ese encanto del lenguaje.

Otras veces, las cosas son simplemente cómicas o divertidas. Sea porque del mismo modo en que vemos un edificio que es un eco del gótico tardío con un resto de barroco popular, lleno de cosas, donde está mezclado todo, produciendo un híbrido que te da casi risa —risa no en el sentido vengativo, sino risa como un cierto divertimento, como tal *collage* estilístico—, pues así también de raro es el *collage* intelectual, que es pegar cosas procedentes de ambientes heterogéneos, produciendo algo que en algunos casos está bien y en otros casos... Pero a mí me pasa un poco lo que a ti, no creas que simpatizo mucho con los discursos abstrusos. Creo que al mundo del arte no le vendría mal un poco de higiene en el sentido de quitar hojarasca y limpiar un poco.

Para citar este artículo: Arias Otero, M. C. (2021). La historia del arte: entre la resistencia y la colaboración disciplinar. Entrevista a Juan Antonio Ramírez. *Artes La Revista*, 20(27), 164-183.

Título: *Páramo 4*
Autor: Yosman Botero
Año: 2022
Técnica: Tinta sobre papel
130 × 80 cm.



**JOAN GONZÁLEZ: MILITANDO EN EL DOCUMENTAL.
ENTREVISTA REALIZADA AL DIRECTOR DEL FESTIVAL
DOCSBARCELONA, A PROPÓSITO DE LAS PERSPECTIVAS
GLOBALES DE LA INDUSTRIA DEL CINE DOCUMENTAL***

Nazly López Díaz

Politóloga Universidad Nacional de Colombia. Cineasta Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños-Cuba. Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo. Universidad Autónoma de Barcelona. Maestranda en Comunicación Digital Interactiva. Universidad Nacional de Rosario-Argentina. Docente investigadora grupo REC (Reflexiones en torno a la producción cultural).

nazlymaryiths@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0111-1055>

Introducción

El cine latinoamericano ha resurgido en las últimas dos décadas, gracias a la implementación, en muchos países de la región, de leyes de cine que favorecen la producción. Sin embargo, el cine documental apenas comienza a cobrar representatividad en un panorama a todas luces desigual.

Como menciona Alfonso Gumucio, el documental latinoamericano ha sufrido históricamente una condición triple de marginalidad. En primer lugar, frente a las producciones de las cinematografías hegemónicas, que regulan los flujos de pantalla por medio de sus distribuidoras. En segundo lugar,

* Esta entrevista a Joan González aborda el caso del Festival DocsBarcelona, para entender las dinámicas que han permitido, en el transcurso de dos décadas, consolidar un escenario de formación y difusión del cine documental. El ejercicio cobra validez, en tanto las condiciones en el actual panorama de medios y fondos en Latinoamérica permite retomar la experiencia para replicar sus estrategias en el ámbito local.

ante la propia ficción, y en tercer lugar, desde el formato, pues se privilegian para la exhibición las historias de largometraje. En ese sentido, menciona el autor, las lógicas de pantalla en las cinematografías latinoamericanas privilegian, desde las estructuras legales y económicas, al cine de ficción y con vocación comercial (Gumucio, 2014, p. 17).

La deuda es grande si se tiene en cuenta que, desde el medio siglo xx hasta hoy, el documental latinoamericano ha registrado las gestas sociales y las luchas políticas de un continente convulso. Nada mejor que las palabras de Patricio Guzmán para retratar la importancia del género: “Un país que no tiene Cine Documental es como una familia que no tiene álbum de fotografías” (Yañez, 2000).

Joan Gonzàlez, director del Festival DocsBarcelona, ha venido impulsando, en uno y otro lado del Atlántico, un proceso de difusión y formación en el cine documental. No son pocas las batallas a las que se ha enfrentado en estos 20 años, ni muy distintas las condiciones de la industria en la Barcelona de entonces, a las que hoy vivimos en Latinoamérica. Sin embargo, su experiencia y la visión que tiene sobre las posibilidades del cine documental en el continente resultan reveladoras tanto para formadores como para los realizadores latinoamericanos.

El Festival DocsBarcelona compendia espacios que no se limitan a Europa, sino que ha trascendido fronteras a través de las ediciones de Valparaíso y Medellín. Con ocasión de la realización del primer Campus DocsBarcelona en mayo de 2019, tuvimos la oportunidad de hablar con Joan y conocer su percepción sobre la industria del documental y la labor que se tiene por delante para hacerla sostenible.

Nazly López [N. L.]: *Son pocos los cineastas que dedican su vida al cine documental, pues la ficción suele ser más atractiva. Cuéntame, ¿de dónde surgió esta vocación?*

Joan Gonzàlez [J. G.]: A ver, yo descubrí que mi vocación era el cine o el audiovisual, y eso debió ser desde el instituto, 15 o 16 años. En [el curso] historia del arte nos hicieron hacer un trabajo; mis compañeros hicieron un trabajo normal en papel y yo hice una película. Horrible, malísima; pero, bueno, hice una película. Entonces, tomé la decisión de que no me iba a dedicar al oficio de mi papá, que era óptico, sino que me iba a dedicar al audiovisual, y tuve la suerte de entrar en Televisión Española como ayudante de montaje.

Yo me he formado trabajando, no me formé en la academia. Entonces, mi vocación: ver muchas películas, Godard y Truffau. Dicen que la mejor escuela es ir a cine, pues te da un conocimiento, y estar en TV permitió que trabajara

en informativos y con la realidad. Entonces, la realidad siempre me ha ido acompañando.

Cuando dejé Televisión Española y pasé a formar parte del equipo que funda la Televisión Catalana, entro como montajista, y al cabo de poco tiempo, trabajo como realizador en un programa de reportajes... otra vez la realidad.

Y cuando dejo la TV catalana, porque soy realizador fijo en un programa que es "Buque insignia", [pienso:] "Y bueno, tú, ¿qué sabes hacer? Yo, trabajar con la realidad"... Pues monto una compañía para producir reportajes y documentales, viendo que los documentales eran difíciles y los reportajes imposibles. O alguien te lo encargaba y te lo pagaba, o si no, tú no podías hacer algo de actualidad y pensar que lo cobrarías, la verdad. Entonces, empiezo a ver, [y decido,] bueno, pues vamos a trabajar con los documentales.

Mis compañeros de televisión me decían: "¿Pero, cómo te atreves?", porque aquí no hay industria, no hay mercado, no hay formación. Eso hace 25 años en Barcelona. Y yo decía: "Dejadme hacer, veremos qué dice la realidad".

Entonces, lo primero que hice fue formarme a mí mismo y empecé a salir a distintos países europeos a ver cómo estaban haciendo las cosas. Empezamos a producir con la cadena Arte, es decir que teníamos un nivel que nos permitía trabajar internacionalmente, aunque en España no hubiera industria. Y fue así como comencé desde un punto de vista profesional y también con una idea política: voy a contribuir con mi sociedad, no estando en ninguna organización política, sino militando en el documental, porque creo que el documental es mucho más allá que una película. Y así empezó.

N. L.: *En un contexto tan árido como el que me describes, ¿de dónde surge una idea como el Festival DocsBarcelona?*

J. G.: Sucede a partir de un señor danés que se llama Tue Steen Müller, que actualmente es el jefe de programadores del DocsBarcelona. Él estaba en Dinamarca y un día, fumándose un puro, pensó: "¿Cómo es posible que estemos en los años noventa... noventa y cinco, noventa y seis, en el sur de Europa hayan acabado las dictaduras hace años y el documental no esté vivo?". Entonces, él organizó varios talleres en el sur de Europa, en Portugal, en España, en Italia y en Grecia, para ver qué podía hacerse. Y en el taller de España, que se celebró en Granada, nos conocimos y surgió el amor a primera vista. Entonces, el año siguiente ya no fue en Granada, se celebró en Barcelona, y se llamaba Docs en Barcelona, y lo organizó la oficina del Programa Media en Barcelona, y el año siguiente lo organizamos nosotros y pasó a llamarse DocsBarcelona. Lo primero que hago cuando tengo un proyecto es ponerle nombre a la criatura. ¿Sí? ¡Vale! DocsBarcelona.

Y empezó el DocsBarcelona siendo una herramienta de formación para productores catalanes y españoles, para ver cómo se producían documentales en Europa. No nació como festival de espectadores y películas; los primeros 10 años del DocsBarcelona fue crear industria. Hacer los fundamentos del edificio que íbamos a hacer después.

Y así empezamos, y recuerdo que en esos encuentros había películas [y quienes las habían hecho] y después había un debate con ellos. Debate profesional, no un debate de... no... profesional: desde financiación, hasta puesta en escena. Había estudios de caso, sobre una película: “¿Cómo desde cero llegaste a esta película?”, desde el punto de vista del productor. Había conferencias de temas de derechos, es decir, dar herramientas de conocimiento no en forma de clases, sino en forma de un encuentro de tres o cuatro días, y fortalecer esa industria.

La idea matriz, o mi idea matriz era: tenemos que hacer posible que haya una industria. Mis excompañeros de televisión me decían: “Joan, no te entendemos: por un lado, tú quieres hacer documentales y, por otro lado, cuando empiezas a producir con Arte y con esta gente, empiezas a formar tu competencia...”. No, no estoy formando mi competencia, que también serán mi competencia, sino que estoy mirando *de tirar* una masa crítica. Si somos nosotros solos, podemos trabajar con quien sea, porque tenemos esa capacidad. Si somos muchos, vamos a mover la rueda y vamos a hacer posible que esto cambie. Y la realidad ha ido por ahí, esto ha cambiado efectivamente.

N. L.: *¿En qué radica el éxito de la iniciativa? Porque realmente el DocsBarcelona tiene una repercusión internacional grandísima.*

J. G.: El éxito, yo creo que recae en varias cosas. Primero, creo que si no hubiéramos sido una empresa privada, esto no existiría. Y una empresa privada quiere decir tomar riesgos. Cuando el DocsBarcelona no ha financiado y no ha cubierto gastos, el déficit lo ha cubierto esta empresa privada. Eso la mayoría de gente no lo sabe, pero cuando ha habido números rojos, esta empresa lo ha tenido que poner. Nunca hay números positivos, porque como está financiado fuertemente por el sistema público, máximo puedes empatar o hacer el proyecto más grande. Entonces, hemos sido muy conscientes, hemos ido paso a paso. No ha venido una inspiración divina, o sea, ha sido prueba y error. Una cierta visión, creo que tenemos que ir por aquí y te equivocas o rectificas. Creo que tenemos que ir por allá... funciona, para delante.

Es un evento cultural creativo, pero [tiene] el mismo rigor que si fuera, si se me permite, un congreso de ingeniería. Es decir, nos lo tomamos muy en serio. No importa que la base sea la creatividad y un punto de locura y

todo eso, nos lo tomamos muy en serio, porque queremos hacer de esto una industria “guion” artesanía, porque siempre son piezas únicas, pero queremos que nuestros profesionales se ganen la vida con esto. No queremos que sea como Kafka, que trabaje en una empresa de seguros y después escriba. No, queremos que los profesionales del documental se ganen la vida con el documental y por eso hace falta que esto sea una economía.

Entonces, también el éxito [es el] equipo, [la] formación de tu equipo internacionalmente; es decir, primero fui yo a formarme, después envié gente del equipo a formarse afuera, a los mejores cursos que se hacían, y ver cómo se hacían las cosas. Y eso quiere decir invertir dinero en formación de tu equipo. Y después, poco a poco. Si me dices que ha sido muy difícil, la verdad que yo te diría que no. Hay que tener una visión, hay que ser riguroso, hay que tomar riesgos y los 10 primeros años fue así.

Y después, sí ya abrimos a público, a espectadores. Porque nuestra idea era, primero, formemos los productores. Nuestra hipótesis siempre ha sido los directores se forman por ciencia infusa o en París, o en Londres, o en Nueva York, o donde haga falta, pero tenemos que formar a los pequeños emprendedores del audiovisual. Sin esos pequeños emprendedores no generaremos industria. Y ahí fue clave, la aparición de los productores ejecutivos, algunos de los cuales venían de producción y otros eran antiguos realizadores que se quitaron el sombrero de realizadores y se pusieron el de productor. Productor ejecutivo como responsable último de un proyecto, y así hemos seguido, poco a poco.

N. L.: *Una frase me ha llamado la atención en tus charlas: “Esto es lo que hubiera querido para mí”. Cuéntame, ¿cuál es tu método para enseñar a hacer documental?*

J. G.: A ver, esto en el fondo es muy sencillo. Es cierto, siempre el punto de partida, cuando diseño un curso —y he diseñado ya unos cuantos, másteres, cursos de posgrado, cursos de dos días—, es hacer aquello que me hubiera gustado recibir. Yo vengo del hacer, no de la academia. He aprendido muchísimo haciendo y he tenido la suerte de estar en diversos oficios, montaje, dirección, edición; entonces, cuando me plantean un curso, me planteo cómo tendría que ser la formación del audiovisual. Para mí, siempre es haciendo. No que intelectualmente se entienden las cosas, sino que yo quiero que si soy cocinero y estoy ante los estudiantes de cocinero, que se les queme el arroz, no que entiendan cómo se hace una paella. ¿Vale?

Por tanto, el método de aprender es haciendo; para mí, los oficios del cine son más hijos de una escuela que de una facultad. [...] Yo he hecho cursos de posgrado [en los] que el primer día, después de presentarnos, les daba una cámara y les decía salgan a rodar. Y había gente que ni siquiera sabía

cómo se abría el *on-off*... Fantástico, fantástico. [...] Es decir, darme de vuestro miedo; yo os voy a poner en frente, no os voy a dejar solos en frente del riesgo, pero vamos a hacer y veréis cómo salimos, y salimos muy bien.

N. L.: *¿Cómo ha sido el salto de los talleres cortos que venías haciendo en el marco del festival, al Campus DocsBarcelona como una instancia de formación más extensa?*

J. G.: Bueno, a ver, siempre me ha gustado compartir. En esto hay un dicho chino que dice: “uno tiene lo que da”. Y siempre me ha gustado compartir con personas que tengan actitud.

Lo único que le pido a una persona, y he tenido la suerte de formar en este momento ya cientos de personas, de haber puesto en marcha tres televisiones, y solo hay una característica que le pido a las personas: actitud. Actitud, más que conocimientos; si tienes actitud, sin ningún género de dudas tendrás conocimientos. Si tienes conocimientos y no tienes actitud, no llegarás mucho más allá.

Entonces, bueno, ya hace años que estoy impartiendo un taller de desarrollo de proyectos en México, San Sebastián, Uruguay, en diferentes países, y tenía en la cabeza de hacer el curso, o el taller de desarrollo o el acompañamiento, llámenlo como quieran. Entonces, yo quería acompañar, durante un año, diversos proyectos, que es algo que en el DocsBarcelona, de forma casual, hemos hecho, y lo quería hacer de forma sistemática.

El año pasado, Ibermedia lanzó una convocatoria; después de varios años tomaron la decisión de financiar proyectos que hacían otros y postulamos, y lo conseguimos. Y hemos pasado del taller que habitualmente hacía yo solo durante tres días, le pusimos el nombre de “La Coctelera”, porque era poner los proyectos en la coctelera y moverlos, y poner los autores en crisis e ir buscando una solución. [...]

Yo lo que quiero es no únicamente ayudar al proyecto, sino ayudar a la gente que lleva el proyecto, dándoles herramientas para moverse en la industria del documental. Y este año, por primera vez, hacemos el Campus, y es la primera etapa, es decir, mi sueño sería poder hacer el Campus una parte *online* y tres partes presenciales, dos en América Latina y una en el DocsBarcelona; pero para eso hace falta que encuentre alianzas en América Latina, en dos países diferentes que digan: “Oye, pues nosotros podemos acoger el Campus”, y a lo largo de todo el año poder ir avanzando en la maduración del proyecto, y eso es lo que estoy trabajando.

Este año hemos dado el paso de los tres días al Campus, y ahora el paso va a ser del campus de una semana, al campus de tres semanas; no sé si tardaré dos o cinco años, no tengo ni idea. Eso, la realidad ya irá diciendo;

pero el objetivo último es que salgan unos proyectos maravillosos y que las personas que se han formado tengan una gran fortaleza para aplicar ese conocimiento a los próximos proyectos que vengan.

N. L.: *DocsBarcelona recibe proyectos de todo el mundo y es un espacio para entender en qué va el debate del cine documental en muchos países. ¿Cuál es tu percepción del estado del documental en América Latina y en particular en Colombia?*

J. G.: Vamos por partes. En América Latina, sin duda en gran crecimiento. En América Latina, levantas una piedra y tienes ya un tema, o sea, hay millones de historias por contar. La formación cada vez está teniendo más importancia y es lo fundamental; si no hay formación, olvidémonos.

Y no únicamente formación de directores; para mí, los dos grandes oficios que se tendrían que reforzar en América Latina serían producción ejecutiva y sonido. No me preocupa tanto la dirección y los camarógrafos, porque veo el nivel que hay. Y en crecimiento, pero no solamente en crecimiento por parte de gente que quiere explicar historias, sino que cada vez haya más espectadores y que deje de ser un espacio reducido, y ahí la TV está jugando y jugará un papel determinante.

En Colombia está creciendo de forma espectacular. Creo que falta una cierta estrategia, creo que hay algunas islas que están funcionando y muy bien; creo que falta una visión global. Insisto, igual que en América Latina, la importancia de la formación de productores ejecutivos y técnicos de sonido, y trabajar con escuelas... Yo creo que Proimágenes está haciendo un trabajo extraordinario y se están viendo resultados de hecho. Nosotros, de Colombia, en el DocsBarcelona, cada año tenemos películas, pero no por nada en especial, porque se lo ganan las películas. [...] Colombia tiene condiciones para poder liderar el documentalismo latinoamericano.

En este momento, yo creo que Argentina; Chile, siendo un país pequeño, está haciendo un trabajo maravilloso; Brasil, conozco menos, pero Argentina y Chile están jugando un papel muy importante.

Y también, esto es como todo en la vida, tiene que haber una tradición, o sea, de un día para otro esto no se consigue; tiene que haber un trabajo, tiene que haber gente que esté apostando para pasado mañana, no para mañana, sino más allá.

N. L.: *¿Cuál crees que sea el rol de la academia en los procesos formativos de los cineastas? ¿A que debería apuntar?*

J. G.: Si la pregunta es la academia con relación a los oficios de la producción de cine, yo diría que las universidades tendrían que estar vinculadas

con escuelas o generar escuelas, porque esto son efectivamente oficios. Y por tanto, hacer posible que la gente haga las cosas, más que tenga conocimientos teóricos académicos sobre ese mundo. Si lo que busca es generar investigadores o analistas, entonces la línea es correcta; si lo que busca es formar profesionales del cine, yo creo que tiene que haber una base humanística por descontadísimo, pero tiene que haber escuela, y eso quiere decir o bien que la universidad genere una escuela y que sea pequeña, o bien que la universidad sea socio de una escuela y la haga asociada; pero yo creo que la manera de aprender los oficios del cine y de la televisión son las escuelas.

N. L.: *Sabemos de la militancia como una característica del cine documental latinoamericano de los años sesenta. ¿Se reconoce esa militancia actualmente?*

J. G.: Yo creo que no; yo creo que ahora las películas latinoamericanas se ven como películas latinoamericanas, punto. Hay un hecho que es universal: todos los documentalistas van con una vara, esa vara se apalanca y esa palanca quiere mover al mundo, y esa vara se llama “documental”. Por tanto, todos los documentalistas de todo el mundo quieren mover el mundo y los latinoamericanos también. Por tanto, son unos más del mundo, que quieren mover el mundo con esas palancas.

Todos los proyectos documentales, detrás, hay una buena o excelente intención; pero, por delante, lo que hay es una pantalla y hay que convertir esa buena intención en una gran película, y esa es la responsabilidad de los formadores, ayudar a que se conviertan en buenas películas. Por tanto, yo creo que hoy en día las obras latinoamericanas no se ven desde la militancia, sino desde la bondad de las obras traten la trama que traten. [...]

En todas partes hay gente que quiere explicar historias muy diversas, desde aquellas que le encogen el corazón, hasta aquellas que quieren mostrar la belleza de un territorio, pasando por lo que tú quieras; pero, en este sentido, creo que hay una cierta normalidad internacional, y después cada película hablará de lo que quiera. Pero yo creo que son los documentalistas latinoamericanos, afortunadamente, unos más.

N. L.: *¡Muchísimas gracias, Joan!*

A modo de cierre de este encuentro con Joan González, podemos concluir que la posibilidad de seguir difundiendo el documental y haciendo partícipes a los propios documentalistas de los procesos de capacitación, se muestra como un camino certero para fortalecer la industria entorno al género.

El reto está en la formación de productores que respondan a las demandas de una industria en la que cada vez hay menos fronteras territoriales y en la formación desde el hacer, para que, a partir de la práctica, se puedan mejorar

los procesos del cine y apuntar a la calidad en la construcción narrativa y visual de las películas. La militancia, para Joan, está en el hacer, formar y, a través del documental, querer cambiar el mundo.

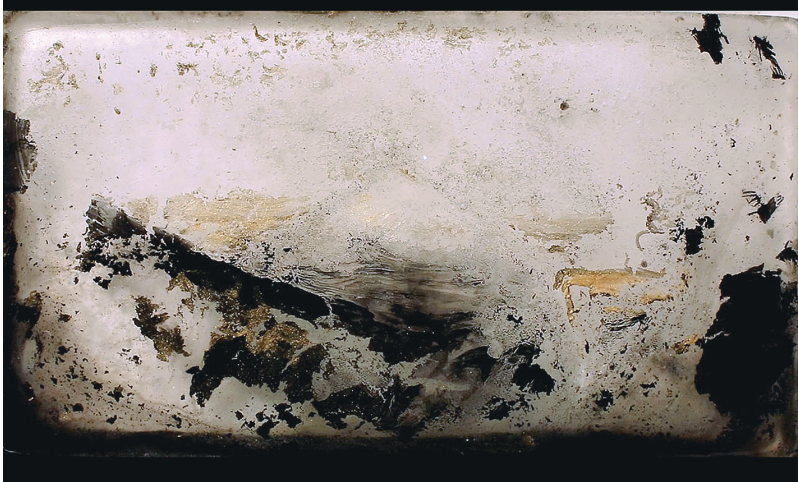
Referencias

Gumucio, A. (2014). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Friedrich-Ebert-Stiftung (FES).

Yañez, M. (2000). Entrevista a Patricio Guzmán. Un documentalista filmando y construyendo historia.. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (4). http://www.rchav.cl/2004_4_ent02_yanez.html

Para citar este artículo: López Díaz, N. (2021). Joan González: militando en el documental. Entrevista realizada al director del Festival DocsBarcelona, a propósito de las perspectivas globales de la industria del cine documental. *Artes La Revista*, 20(27), 186-194.

Título: *Eratema 0*
Autor: Yosman Botero
Año: 2022
Técnica: Video monocal. Pintura con tinta sobre hielo
12:00



TRADUCCIÓN

ARTE Y CULTURA MATERIAL*

Renato Barilli

Traductor: Carlos Arturo Fernández

carlos.fernandez@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-4168-6163>

Introducción. Algunas cuestiones de método

Una empresa tan potente como la que aquí se desarrolla requiere necesariamente que se manifiesten desde el comienzo los criterios de método a los cuales nos ceñimos para enfrentarla. Esa es una tarea fácil para quien escribe, que puede hacer referencia a un volumen titulado *Ciencia de la cultura y fenomenología de los estilos*,¹ en el cual concentró los instrumentos metodológicos utilizados en treinta años de enseñanza universitaria. Aquí se presenta un breve resumen, insistiendo en los puntos más importantes.

Será necesario partir de la noción que constituye la clave de acceso a todas estas reflexiones, que es la de *cultura material*. Esencialmente, es casi una tautología; basta con regresar a la etimología de la palabra “cultura” para

* Se presenta aquí la traducción de la introducción del libro Barilli, R. (2011). *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri editore. ISBN: 978-88-339-2224-9. Renato Barilli es profesor emérito de la Universidad de Bolonia, Italia. Este es un avance de la traducción de todo el volumen que prepara el profesor Carlos Arturo Fernández Uribe, de la Universidad de Antioquia.

El profesor Renato Barilli presentó las ideas básicas de su libro en un seminario realizado en 2016 en la Universidad de Antioquia para los estudiantes del Doctorado en Artes y de la Maestría en Historia del Arte.

1 La Universidad de Antioquia publicó la traducción al castellano de este libro. La referencia bibliográfica es Barilli, R. (2014). *Ciencia de la cultura y fenomenología de los estilos* (Mónica Boza Salcedo, Trad.). Editorial Universidad de Antioquia, 2014 (N. del T.).

identificar la raíz latina del verbo *colere*, que en la forma del supino es *cult*, de donde viene *agricultura* que, siempre en latín, es la asunción de herramientas adecuadas para trabajar la tierra y para obtener de ella los alimentos. En los primeros siglos de la formación del poder romano, la agricultura había sido su principal sustento. Pero también se puede eliminar la referencia específica al cultivo de los campos para hacer del *cult* un uso generalizado. Se puede recordar, por ejemplo, que antes de establecerse en un territorio específico, los grupos humanos habían practicado básicamente el nomadismo, moviéndose en busca de presas, con actividades de pesca, de caza o de pastoreo. En cualquier caso, el énfasis insiste en la connotación práctico-material que el concepto de *cultura* introduce con fuerza y que descarta de entrada la fastidiosa referencia a niveles superiores y refinados que más adelante envolvieron esa palabra, induciéndola a eliminar con desdén cualquier referencia a las necesidades vulgares de la actividad diaria, que entran en contacto directo con el medio ambiente para arrebatarle los recursos necesarios para la supervivencia. En resumen, si seguimos la pista inherente a los mismos orígenes de la palabra y a su concepto, el énfasis insiste en el bajo origen e igualmente en una actividad que se vuelca hacia afuera.

Como nos enseña la mejor antropología cultural de nuestro tiempo, al principio de la parábola humana hay un asunto en el cual otros animales, incluso los más cercanos a nosotros en la escala de la evolución como son los mamíferos, un género al que nosotros mismos pertenecemos, resultan superados y son incapaces de seguirnos. Nosotros tenemos, por la naturaleza, por la casualidad o por alguna divinidad, el don de tomar elementos externos para prolongar y fortalecer los órganos internos y fisiológicos; es decir, sabemos equiparnos con aparatos extraorgánicos. Hasta el punto de que podríamos voltear el dicho socrático y afirmar: *ex te ipso exi, in exteriori homine habitat veritas* (*sal de ti mismo; la verdad habita en el hombre exterior*). Infinita es la lista de estos elementos que hemos asumido desde el exterior, cada uno de los cuales ha caracterizado una de nuestras edades: capacidad de producir el fuego, casi siempre temido por otros animales; uso de la rueda, de la piedra, descubrimiento de que esta se puede fundir, permitiéndonos obtener los metales, y así en adelante, hasta llegar a las prótesis refinadas de especie electrónica que hoy constituyen el complemento necesario de cada ciudadano del universo. La variedad de estos instrumentos, utensilios, prótesis y medios tomados una y otra vez por un grupo humano también se puede definir por el término “técnica”, derivado esta vez del griego, tal vez adoptando el término intensivo de “tecnología”, para significar una atención particularmente aguda hacia ella. Y así, digámoslo con claridad, el hombre es, en esencia, un *animal technologicum*. Y nadie se permita hablar mal o subvalorar este apoyo, necesario para nosotros.

Tal insistencia en la tecnología es quizás un rasgo de cierta originalidad del presente recorrido, que sin duda debe dirigir toda su atención y admiración hacia uno de los monumentos más grandes y sólidos que lo han precedido, y que es la *Historia social del arte*, escrita por Arnold Hauser. Sin embargo, al fin de cuentas, el factor social no se revela como el elemento primario, con respecto al cual todos los demás serían derivados y dependientes. Es la tecnología asumida por un grupo humano la que da el rostro a las instituciones sociales, políticas y económicas en las que se basa. Por ejemplo, el conflicto entre la burguesía y el proletariado no existe antes de que Occidente asuma, entre finales del siglo XVIII y el curso completo del siglo XIX, la instrumentación inherente a la Revolución industrial; antes del nacimiento de esta, habría sido inapropiado indicar esa diarquía clasista como ya existente y como protagonista de la historia. Más adelante, cuando el industrialismo pesado es reemplazado por un industrialismo ligero que es permitido por el desarrollo de la electrónica, la confrontación se debilita y se desliza hacia otros desarrollos. No es que de esta manera se quiera introducir una concepción pacifista de los hechos humanos; casi en todas las épocas y bajo el predominio de cualquier estructura tecnológica sucede que ciertos grupos sociales tienden a apoderarse del sistema instrumental prevaleciente, explotando a otros grupos o clases; pero lo que posibilita este impacto, tal vez dramático, que pronostica luchas extremistas, es siempre el factor decisivo de los medios de los cuales se dispone.

Por otra parte, es necesario estar atentos para relativizar esta indudable presión de los medios tecnológicos, para lo cual debemos introducir inmediatamente un segundo postulado: la humanidad se caracteriza no solo por asumir prótesis externas, sino, además, por otro hecho, estrechamente vinculado al primero, que es el de abrir una fase meditativa sobre esas mismas herramientas que está utilizando. Junto con el don de la capacidad de agarrar, asimismo está el don de saber cómo abrir una ventana hacia el futuro; es decir, el hombre no se fundamenta solo en las herramientas que utiliza aquí y ahora, sino que imagina una realidad hipotética: se pregunta qué pasaría si esas mismas herramientas fueran modificadas, mejoradas o incluso reemplazadas por otras. Y este cálculo de escenarios futuros, similar a la implementación de una *situation room*² [*sala de situación*], utiliza un instrumento específico, al que se puede dar el nombre de “símbolo”, tomándolo en la mejor acepción que nos viene del filósofo alemán Ernst Cassirer, como la posibilidad de combinar un sonido o un trazado gráfico, presentes en la realidad, con escenarios ahora ausentes, virtuales; y esta operación-puente es justo el símbolo, operación de la cual no son capaces los animales. Por ello, debemos formular de inmediato la segunda afirmación fundamental de nuestra condición humana, que conduce a hacer del hombre un *animal*

2 En el original, en inglés (N. del T.).

symbolicum. Y eso es suficiente: tenemos los dos pernos esenciales para nuestra navegación, lo que igual nos lleva a articular el universo global de la cultura en dos niveles, uno bajo-material y otro alto-simbólico. Sin duda, este último es más cercano a lo que de forma habitual se entiende por cultura, pero con el requisito de que no caiga en la tentación nefasta de eliminar la planta baja, lo que sería como querer patear el asiento sobre el cual nos hemos levantado.

En consecuencia, por su propia naturaleza, el concepto de *tecnología* es llevado a la pluralidad: una tecnología se da en acto, aquí y ahora, poderosa, contundente; pero, al mismo tiempo, en la vasta comunidad humana hay siempre individuos que se preguntan si es posible aportar ajustes y variaciones, incluso considerables, a usos corrientes, que se han convertido en hábitos de comportamiento para la gran mayoría de sus conciudadanos. Esta dimensión de planificación es propia de la planta superior en la que encuentran espacio las artes y las ciencias y, por ende, está reservada a los operadores que se mueven a través de símbolos o, mejor, a través de sistemas simbólicos coordinados y orgánicos, que corresponden luego a la noción de *estilos*, de los cuales la disciplina que hemos enseñado durante cuarenta años pretende proporcionar la fenomenología.

Podemos decir, entonces, que la cultura, sea material o sea simbólica, se fundamenta necesariamente en una dimensión histórica, y que, por lo ello, el rótulo más adecuado para designarla es la de “materialismo histórico”, que se especificará enseguida como cultural o tecnológico. Allí, por las razones ya mencionadas, hay inherente una cierta distinción con respecto al rótulo que el siglo XIX dio al marxismo de los orígenes, el cual prefería definirse como dialéctico, porque la tecnología entonces dominante, que era la del industrialismo pesado, basado en máquinas de energía térmica, desencadenó una fuerte confrontación que se concentró solo entre la clase de los dueños del vapor y la clase del proletariado.

Podría ser valioso, para ilustrar mejor este núcleo central, una fórmula ideada, en los pisos superiores de la lingüística, por el mayor exponente de esta ciencia en el ámbito del siglo XIX, Ferdinand de Saussure, con su binomio de *langue* y *parole* [lengua y habla]. Aquí y ahora cada uno de nosotros está inmerso en el ejercicio de una *lengua* común, padecida, recibida *a priori*, repetida con gestos mecánicos y habituales; pero, al mismo tiempo, cada usuario tiene un margen, pequeño o grande, para introducir su propia variación, un acto innovador de *habla*. Una dimensión experimental o vanguardista es inmanente a la condición humana, y puede ejercerse en cualquier área de desempeño. Es muy difícil encontrar a un individuo que sea un ignorante completo, enjaulado en una utilización ciega de la *lengua* dominante; de la misma manera, por el contrario, es asimismo difícil hallar

un ser tan dinámico que cada gesto suyo esté destinado a innovar, a sumergirse en una apelación incesante a actos de *habla*.

Sin embargo, hace falta todavía detener un riesgo engañoso: atribuir tanto peso a la cultura material, a la tecnología operativa, ¿no significa volver a caer en el nefasto determinismo, por el que resultaban invalidadas las concepciones del siglo XIX, a pesar de su loable intento de prestar finalmente, por fin, una merecida atención a los factores de lo bajo, como ocurrió con el positivismo y el marxismo? Incluso en el caso de este último, como se debe objetar sobre todo a los cultores dogmáticos que el marxismo tenía en el siglo XX entre las filas de los intelectuales, se delineaba una primacía asignada a la estructura de base, al sistema económico y productivo, con respecto a las artes y las ciencias, forzadas a encontrarse reducidas a un papel superestructural, de segundo nivel. Lo que, como habría dicho nuestro Vittorini,³ era como llamarlas para “tocar el pífano a la revolución”, limitadas a un papel subordinado y decorativo. Es un riesgo importante al cual buscó poner remedio, a mediados del siglo pasado, un marxista que no pretendía en absoluto ser leal a la vulgata dominante, Lucien Goldmann; él llegó a introducir la muy útil noción de una *relación homológica* que se establece entre la estructura y las superestructuras; es decir, estas últimas, como la literatura y la novela, para mantenernos dentro de los intereses específicos de Goldmann, no son el reflejo especular y *a posteriori* de lo que va imponiendo el estrato material, sino que actúan utilizando modelos completamente afines, es decir, basados en el uso de los mismos esquemas de funcionamiento. Al interior de una temporada cultural específica, todos los operadores que se sienten cansados de respetar los modelos preestablecidos se apresuran a proyectar modelos futuros, cada uno en su propio área de trabajo, pero dentro de un acuerdo sustancial; incluso esta armonía puede escapárseles a ellos, demasiado inmersos en el aquí y el ahora; no obstante, la puede percibir el estudioso que luego se vuelve a examinarla: desde una distancia cronológica adecuada, ve que las respectivas direcciones de marcha asumidas por los distintos operadores se dirigen así, tal vez sin saberlo, hacia un punto común de llegada, hacia un cruce de caminos donde las diversas vías están destinadas a encontrarse. Y, por lo tanto, existe un organigrama común, elaborado por todos los operadores culturales, entre los que, como resultado, se aplica un estado de igualdad dignidad.

No hay duda de que los diversos contenedores disciplinarios tienen diferentes diámetros: algunos grandes, como cisternas de gran capacidad, que son relevantes sobre todo para la tecnología; pero hay ciertos conductores más estrechos, refinados y sofisticados, que se rocían con el mismo líquido y tal vez alcanzan el nivel óptimo, es decir, la nueva situación deseable, un momento antes de que el contenedor principal llegue a ese nivel. Una

3 Se trata del novelista y crítico italiano Elio Vittorini (1908-1966) (N. del T.).

comparación válida a este respecto puede extraerse de la teoría de los vasos comunicantes, desarrollada en hidráulica; pero ofrece también la posibilidad de anular la relación causal tradicional exigida por una concepción escolástica de la investigación histórica, según la cual sería lícito establecer vínculos de influencia recíproca solo si hay evidencia previa de conocimiento mutuo entre las partes. Pero, incluso en ausencia de estas piezas de apoyo de tipo filológico, si resulta que canales diferentes y en apariencia distantes, tanto desde el punto de vista disciplinar como geográfico, logran casi en forma simultánea resultados similares o, para ser más precisos, homólogos, significa que ha habido conductos de paso, y que solo hay que ir a buscarlos. Por lo tanto, el proceso de la investigación se invierte: a partir de la observación de los niveles comunes alcanzados es posible proceder a la búsqueda de los canales que han funcionado como medios de paso, según una filología maniobrada *a posteriori*, llamada para confirmar resultados ya aparecidos.

Un ejemplo, que se ilustrará mejor en las siguientes páginas, nos lo ofrece Marshall McLuhan, el mentor más influyente en nuestra navegación. Se sabe que, según su enseñanza, el aparato tecnológico concebido y puesto en práctica por Gutenberg en 1450, la imprenta de tipos móviles, sigue siendo el perno apropiado para denominar todo un ciclo en Occidente: la Galaxia Gutenberg. Pero McLuhan no duda en descubrir que resultados similares —nosotros los llamaremos “homólogos”, con el término de Goldmann que, por lo demás, es ajeno a la terminología mcluhaniana— habían sido anticipados en el tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti, redactado quince años antes; y, por consiguiente, un operador de un campo sin duda más etéreo, más sofisticado que el fuertemente mecánico en el que se movía el impresor de Nuremberg, llegó primero a la cita profética.

Con todo, estos encuentros felices no acontecen en plazos cortos, sino que, por el contrario, se producen en unos pocos momentos epocales en toda la historia plurisecular de Occidente y, por tanto, sería aburrido y pretencioso tratar de densificarlos, es decir, irse a buscar correspondencias para cada pequeña variación en las herramientas tecnológicas; en realidad, así se correría el riesgo de caer en un determinismo minúsculo y de breve respiro. Sucede, entonces, que las referencias a la trama de los factores fuertes proporcionados por el desarrollo de la tecnología a veces se alejan y casi desaparecen de la vista, por lo que puede surgir la impresión de que tales correspondencias se dan, más que nada, como un pretexto, como un telón de fondo colocado a una gran distancia. Hay largas redes entrelazadas como, por ejemplo, toda la correspondiente a la modernidad, a los siglos XVII y XVIII, y a la fuerte recuperación del siglo XIX, para las cuales podría parecer que las páginas siguientes ofrecen una investigación muy normal, realizada con no mucho más que las herramientas clásicas del análisis estilístico. De hecho, es así: el materialismo cultural que se sigue aquí tiene amplio respiro y evita,

como un peligro mortal, hacer una referencia demasiado precisa y puntual a los factores materiales. El criterio que debe afirmarse en primer lugar es el del *par condicio* entre todas las áreas de producción cultural, incluidas las alto simbólicas, a las que, de manera estricta, pertenecen la actividad artística y el consiguiente juicio crítico sobre ella.

En resumen, debemos tener en cuenta el completo y amplio abanico de formas simbólicas que abarcan todos los aspectos del conocimiento y las artes. En consecuencia, junto con los grandes apóstoles del materialismo tecnológico histórico como McLuhan y Marvin Harris, aquí se presta también la máxima atención a los aportes de un historiador del arte del calibre de Erwin Panofsky, cuyo ensayo juvenil *La perspectiva como forma simbólica* representa un hito en nuestro camino; en efecto, en su rigurosa investigación, la construcción de Alberti se presenta en estrecha afinidad con las reflexiones físicas, matemáticas y astronómicas de la época, para constituir un paquete de sinergias formidables e iluminadoras.

Por otro lado, en el erudito alemán falta por completo la conciencia de que estas opciones deben mantener alguna conexión con una plataforma de base y, por ese motivo, se quedan en el cielo de las formulaciones virtuales y teóricas; aunque ello no afecta al válido derecho que tienen de ser tenidas en cuidadosa consideración, sobre todo por quienes se mueven precisamente a nivel de formas simbólicas, como se hace aquí. Las confluencias de las diversas respuestas proporcionadas por la hendíadis de las artes y las ciencias constituyen, en consecuencia, una malla más densa, con recurrencias más frecuentes que las que se producen en un nivel más amplio de encuentros relacionados con las transformaciones que se registran en el nivel inferior de los cambios tecnológicos, que asimismo están allí presentes, dispuestos a ejercer una influencia poderosa. Podría repetirse con George Kubler que hay diferentes ritmos de desplazamiento en la historia: los largos tiempos de transformaciones de época, a nivel material, y aquellos otros mucho más cortos que se producen en campos claramente experimentales e innovadores como los de las artes y las ciencias.

Si nos sumergimos con decisión en el sector específico de nuestras competencias profesionales, que se refieren al continente de las artes visuales, el cuadro se anima todavía más y proporciona ritmos de desplazamiento de mayor movilidad. Encontramos aquí un factor que tal vez repercute de igual forma en otros sectores, pero que dentro de la historia del arte tiene su propio peso vinculante: el factor generacional. En principio, se puede decir que en la transferencia del testigo de una generación a otra, como en una carrera de relevos, con un lapso de tiempo que corresponde a la distancia entre padres e hijos, es decir, a unos veinte o veinticinco años, casi siempre se realizan cambios para los cuales a lo mejor sea difícil encontrar alguna homología precisa con acontecimientos que puedan registrarse en otros

sectores contiguos. La relación entre padres e hijos siempre conlleva algunas consecuencias, lo que fue evidente incluso antes de que Freud llegara a plantear cosas fundamentales al respecto. Hay hijos que se adhieren con fidelidad a la herencia recibida de sus padres; otros que, en cambio, en virtud de la madurez de los tiempos, la potencializan, la llevan a su plena capacidad o, por el contrario, la fijan en formas estándar y repetitivas; y, en último término, incluso están las generaciones rebeldes que, al darse cuenta de que no pueden superar a sus predecesores si permanecen en el mismo surco, deciden cambiar el registro y tomar el camino de la disidencia y el rechazo. Asimismo debe señalarse que el concepto de *generación* pertenece a un área de matemáticas estadísticas, que en verdad no son exactas; esos veinticinco años indicados más arriba pueden sufrir ligeras infracciones en más o menos, siempre y cuando una polaridad de atracción permanezca visible, un punto umbilical en el cual centrarse para reunir operadores en apariencia dispersos, pero que resultan vinculables a un destino común.

No obstante, algunos personajes pueden arrancar con fuerza, precipitándose a anticipar soluciones futuras. En este sentido veríamos los casos de Leonardo y de Cézanne, aunque estuvieran activos en direcciones opuestas. De igual modo, en este sentido hay que recuperar la pareja dialéctica de Saussure, lengua y habla: los miembros de una generación aceptan sobre todo la lengua, es decir, el complejo de reglas y métodos que regulan el ejercicio de las artes para todos los que pertenecen a ese ámbito generacional, lo mismo que muchos otros hábitos, en la ropa, en los gustos musicales, incluso en la alimentación; no se excluye, en todo caso, que algunos de ellos pongan en marcha atrevidos actos innovadores de habla, los cuales, por otra parte, tienen que esperar para una confirmación, a la que más adelante llegue una mayoría de los concededores convencidos, dispuestos a asumirlos como propios. De lo contrario, la originalidad, la extravagancia, en sentido literal, de esas propuestas, siguen siendo tales: condenadas, o al menos suspendidas, esperando a que un público amplio venga y las acepte.

En resumen, hay movimientos internos en los acontecimientos específicos del arte y en el alternarse de las varias “lenguas” en las que se articula su camino, que, en definitiva, no son otra cosa que los estilos, así como se presentan en su dialéctica interna, prescindiendo por el momento o no tratando de ver de inmediato las conexiones con los límites externos de otros conocimientos, o incluso con el estrato material bajo. Un héroe de estas páginas, y de toda nuestra forma de pensar en este frente, fue el historiador del arte suizo-alemán Heinrich Wölfflin, con sus famosas parejas cerrado-abierto, lineal-pictórico, claro-oscuro, superficial-profundo y, por último, con el par más influyente de todos, de la parataxis a la hipotaxis. Wölfflin admitía también que estas bipolaridades suyas estuvieran presididas por un vector que procedía de unas hacia las otras, hasta llevarlas a una exasperación que no es sostenible más allá de cierto punto, de lo cual se

sigue casi siempre una inversión del péndulo, un regreso a las posiciones de partida. Pero de este modo existe el riesgo de que las oscilaciones se produzcan de modo mecánico y repetitivo, con lo cual se anula el eje de las mutaciones históricas. El genial estudioso detenía el golpe apresurándose a combinar el gráfico oscilatorio de estos movimientos binarios con el eje del deslizamiento temporal, obteniendo como resultado de los dos esquemas un ritmo espiral. De esta manera, el curso de los estilos no vuelve jamás a caer en las soluciones ya experimentadas, sino que se limita a retomarlas y relanzarlas de forma remota, con relaciones que, por cierto, no son de homología, pero sí, al menos, de semejanza formal.

A lo largo de los siglos, incluso en los próximos a nosotros, la negación, casi de sabor freudiano, de los niveles bajo-materiales ha sido de tal fuerza que, en general, incluso las mentes de estudiosos con regularidad abiertos e iluminados rechazaban abrir este capítulo. La cultura material parecía tener que ver solo con la maldita raza de los esclavos, de los siervos de la gleba, o de sus equivalentes en los tiempos modernos, la clase trabajadora, por lo que los aristocráticos estudiosos del arte consideraban que no debían ensuciarse las manos metiéndolas en este enredo. De allí ha resultado una serie de ampliaciones sucesivas, como si se tratara de dibujar un cono invertido, con la parte superior apretada y, luego, cada vez más amplio e inclusivo. De hecho, en la etapa del siglo XIX tardío, testimoniada por Wölfflin, era magistral la pericia que él demostraba al investigar las mutaciones internas del proceso del arte, pero sin querer o sin ser capaz de vincularlas con variaciones en terrenos adyacentes. Panofsky, que vino dos generaciones más tarde, ya ensancha el radio de inclusión, pero lo detiene muy pronto, a nivel de los saberes y del uso conectado de las formas simbólicas. Por último, una o dos generaciones más tarde vienen los teóricos y prácticos del materialismo histórico cultural, como McLuhan, que intentan la conexión general; no quieren menospreciar los movimientos libres de formas y estilos, pero van a buscar sus integraciones en los niveles bajos, en una correspondencia armoniosa de lado a lado.

Tomemos como banco de pruebas la primera de las parejas predicadas por Wölfflin, que es el tránsito de la forma cerrada a la forma abierta, y vamos a ver cómo se produjo esa transición de Alberti a Leonardo. El primero tiene el mérito de forjar ese instrumento perfecto de control que es la pirámide invertida; pero en su tiempo y en su contexto, el hombre, que es el poseedor del punto de vista, todavía está bastante seguro de su primacía sobre el universo y, en consecuencia, controla la pirámide y no le permite ir demasiado lejos hacia las distancias peligrosas y desconocidas. El universo sigue siendo geocéntrico; el ser humano se agiganta en la escena, aunque ya está decidido a establecer buenas relaciones con sus vecinos. Todo esto se corresponde bastante bien con un mapa geopolítico que ve la prevalencia

de ciudades-estado orgullosas de sus muros, lo cual no va en detrimento de eficientes rutas de conexión, para ir a intercambiar conocimientos, bienes o modelos de vida con las comunidades cercanas. Leonardo, por el contrario, es el primero en su generación que se vincula con una concepción heliocéntrica y, en consecuencia, la misma pirámide visual debe llevar su vértice mucho más lejos; además, siente que el entorno circundante está lleno de un gas que no se ha tenido en cuenta hasta ahora, que es la atmósfera, y que, por ende, los datos visuales deben verse afectados y corroídos por esa presencia incómoda descubierta del universo. De ahí surge un pictoricismo que, sin embargo, en fases avanzadas, se vuelve sofocante, como sucede a finales del siglo XVIII, con Fragonard en Francia o con Francesco Guardi en Venecia, y luego a finales del siglo XIX con los impresionistas: unos y otros deben ser considerados como desarrollos a ultranza de la innovación leonardesca. De ahí surge la obligación que tienen sus sucesores de despejar el campo, de volver a cerrar las formas liberándolas de la influencia debilitante del aire. Y así nacen el neoclasicismo de David y de los compañeros, o todo el estructuralismo de la vanguardia de principios del siglo XX. En definitiva, es posible combinar en un único sistema, aunque siempre con mucha precaución, los tres parámetros: los desarrollos de la tecnología, los nuevos umbrales del conocimiento y las variantes que las generaciones sucesivas ponen en marcha en los estilos del arte.

Solo hace falta mencionar ahora dos limitaciones de esta investigación: una relacionada con el punto de partida y otra con el de llegada o de parada, las cuales pueden ser relacionadas ambas con la noción de *Occidente*. Se comienza con el arcaísmo griego, cuando incluso entre nosotros [en Italia] había condiciones no diferentes de las de cualquier otra cultura nacida en otras partes de la cuenca del Mediterráneo. Pero entonces la propia Grecia desencadena una progresión imparable de acontecimientos sociales y políticos, que producen el estatuto de las *poleis*, que no se encuentra en otras zonas del planeta; por esta razón, a partir de ese momento debemos despedirnos de la reivindicación de un arte universal, y dedicarnos, en cambio, a seguir una evolución que se limita al solo Occidente, bastante unificada pero al mismo tiempo animada por muchos fenómenos de ruptura, de inversión de direcciones, de oscilaciones binarias. En el otro extremo, ¿por qué detenerse a principios del siglo XX y no ir más allá, para cubrir todo el siglo pasado? El hecho es que ya las vanguardias históricas, como no dejaremos de indicar, presagian precisamente la necesidad de superar los límites dentro de los cuales todo nuestro arte anterior había tenido lugar, bajo la idea de la orgullosa certeza de que se había establecido la mejor tecnología, la más rentable, la más expansiva, lo que, en términos históricos, es cierto, sin duda; y, en consecuencia, también el arte homólogo expresado por nosotros debía ser considerado como el mejor, y señalarse como ejemplo para las demás áreas del planeta, rezagadas en el desarrollo

tecnológico, con las consecuencias inevitables que ello tenía en todos los demás niveles. Pero el clima de finales del siglo XIX y principios del XX nos hizo entender que las herramientas en las que habíamos fundado nuestro primado estaban quedando fuera de servicio; y, por ello, de igual manera el arte debió tenerlo en cuenta, mirar a su alrededor y evaluar con mayor atención el panorama ofrecido en otros lugares.

Sin embargo, a principios del siglo XX, todo se lleva a cabo como un examen de conciencia realizado en nuestro foro interno, con resultados bastante tímidos en cuanto a frutos concretos, y, por consiguiente, las contribuciones artísticas de los otros países siguen siendo marginales, expuestas a la tentación de imitarnos desde una posición subalterna, como reflejo de nuestra primacía tecnológica. Pero la segunda mitad del siglo XX acelera esta conciencia, que conoce un punto de inflexión en el clima de Mayo del 68: desde ese momento somos realmente conscientes de vivir en la era de la aldea global, todo envuelto en las estrechas mallas establecidas por internet y otras conexiones en la red. Los artistas abandonan el pincel y el cincel, las herramientas encargadas de la tarea centenaria de representar la realidad, que ahora debe ser enfrentada con una instrumentación mucho más incisiva, muchas veces de tipo electrónico; baste pensar en el videoarte, que ahora es compartido por todo el planeta. En resumen, desde 1968 se ha iniciado una historia que ya no se puede reducir solo a Occidente, y, por lo tanto, el relato de ese problema está fuera de la tarea que enfrenta el presente libro.

Advertencia

Este ensayo se caracteriza por el amplio período de tiempo examinado, que abarca casi tres milenios de arte occidental que, en consecuencia, es abordado con un corte amplio y sintético, atento a los nodos esenciales y entendido además como una aplicación privilegiada de ciertas hipótesis de trabajo. Para un normal respeto filológico, se le debería dotar de una bibliografía desbordante, con un exceso de páginas, por lo que solo es posible proporcionar textos esenciales e imprescindibles, renunciando igualmente a la herramienta de las notas a pie de página. Sin embargo, el lector encontrará de vez en cuando en el texto menciones explícitas o implícitas de las obras fundamentales para el desarrollo de los argumentos que aquí se plantean, incluso con signos claros a partir de los cuales es posible entender la cronología de su entrada en escena y del momento en que tuvieron influencia sobre el sistema historiográfico general.

Para citar este artículo: Barilli, R. (2021). Arte y cultura material (Carlos Arturo Fernández, trad.). *Artes La Revista*, 20(27), 198-208.

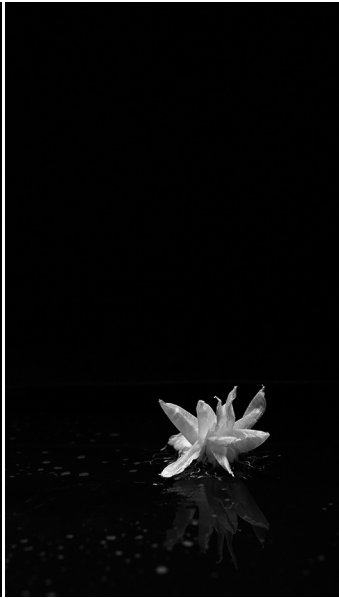
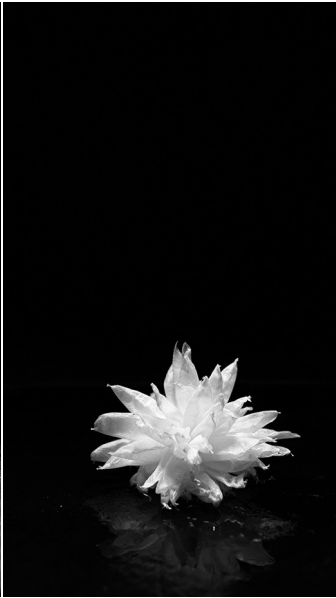
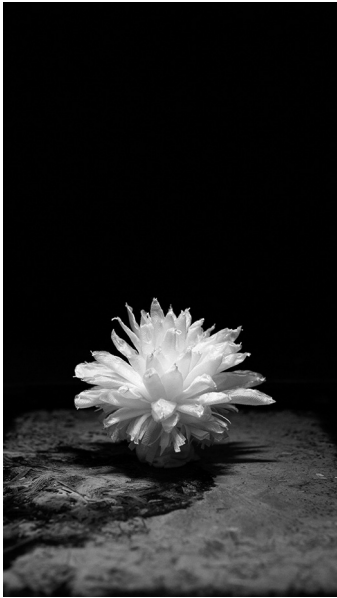
Título: *HORROR VACUI*

Autor: Yosman Botero

Año: 2022

Técnica: Video monocanal. Frailejón realizado en tela soluble sobre hielo

12:28



RESEÑA

¿PODRÁS ALGÚN DÍA PERDONARME? RESEÑA

Heller, Marielle. (Director). (2018). *¿Podrás algún día perdonarme?* [Película]. Fox Searchlight Pictures, Archer Gray Productions.

Piedad Cecilia Pineda

Economista Universidad de Medellín. Especialista en finanzas y MBA de la Universidad de Los Andes.

pc_pineda@yahoo.com
ORCID 0009-0002-5828-7983

Protagonistas: Melissa McCarthy, Richard E. Grant, Anna Deavere Smith.

La historia de la película se basa en la escritora Lee Israel, autora en los años setenta y ochenta de biografías de famosas como Katherine Hepburn, Estee Lauder y Dorothy Parker, pero cuya carrera entra en franca decadencia en la década de los noventa, sufriendo el rechazo no solo profesional, sino también personal, producto, además, de su poca sociabilidad.

Una vida solitaria, sin recursos y sin motivación, la conduce al alcoholismo y así mismo a buscar fuentes de subsistencia. La foto de Katherine Hepburn, con la dedicatoria recibida de la actriz, logra venderla a una librería en un momento de necesidad. Gracias a esto, se da cuenta del filón que hay por explotar en los escritos de personajes famosos.

Lee empieza a redactar cartas, suplantando a esas estrellas reconocidas, de las cuales ha estudiado su vida. Los dueños de las librerías a quienes ofrece sus escritos falsificados están encantados por el interés que puedan despertar dentro de los fans de aquellos. Como así sucede, se pagan buenos precios por estos. Lee alcanza a escribir más de 400 cartas en varios años.

En sus recorridos por los bares, la escritora conoce a Jack Hock, otro alcohólico, gay al igual que ella, quien se convierte en el único amigo con quien puede contar (además de su gata). Juntos trabajan en el negocio de venta de las falsificaciones, pero cuando el engaño se descubre por las investigaciones del FBI, ambos son llevados a juicio.

El guion (ganador de varios premios, entre ellos el de la Writers Guild of America, asociación de guionistas de Estados Unidos) se destaca por los diálogos. En una de las escenas, Lee reclama por el anticipo que recibe el autor de *best sellers* Tom Clancy y ella no; su editora le da las razones: él es famoso; “juega el juego” (da entrevistas, visita la radio, va a cócteles); a nadie le interesa lo que Lee escribe. En otra de las escenas, durante el juicio, Lee le manifiesta a la juez: “es la única época en que puedo decir que estaba orgullosa de mi trabajo”. Así mismo, en la última conversación que tiene con su amigo Jack (quien ni siquiera puede beber por la enfermedad que sufre), ambos revelan, a través de sus vivencias, las profundas soledades que arrastran.

La película genera interrogantes sobre la veracidad de un escrito cuando el personaje a quien se atribuye esta muerto, pero sobre todo se pregunta si hay interés en comprobarlo cuando hay un negocio de por medio. Igualmente, cuestiona si tiene más valor un escrito por su calidad literaria o porque lo escribe un personaje famoso.

Las interpretaciones de los actores Melisa Mc Carthy como Lee y Richard E. Grant como Jack son estupendas y muy armonizadas. Ambos fueron nominados en sus categorías para los Oscar 2019. Aunque el guion tiene un desarrollo predecible, hace una buena crítica al esnobismo y a las intrigas del mundo literario, mostrando paralelamente las miserias personales en búsqueda de la supervivencia.

De la directora: Marielle Heller nació en 1979, en California, Estados Unidos. Es actriz, escritora y debutó como directora en 2015 con *Diario de una chica adolescente*.

Para citar este artículo: Pineda, P. C. (2021). ¿Podrás algún día perdonarme? Reseña. *Artes La Revista*, 20(27), 212-213.

UN MÚSICO VIAJERO. RESEÑA

Valencia Hernández, Esneider, López Gil, Gustavo Adolfo, Ríos Gómez, Mabel Lorena (2019). *Confluencias de un músico viajero: el saxofón en la obra de Aldemaro Romero Zerpa para orquesta de cámara*. Universidad de Antioquia. 177 pp.

ISBN: 978-958-5526-93-8

Paola Velásquez Giraldo

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe. Universidad de Antioquia –
Medellín 2021

paola.velasquezg@udea.edu.co
ORCID 0009-0007-0247-7063

El libro, escrito en un lenguaje amable, se focaliza en la obra para saxofón y orquesta de cámara del compositor venezolano Aldemaro Romero Zerpa (1928-2007).

Cuenta con un CD con cuatro obras del compositor (*Merengón*, 2001; *Gurrufío en onda nueva*, 2002; *Bienmesabe*, 2002 y *Concerto for Paquito*, 1992), analizadas en el libro, que explora las características musicales como instrumentación, estructura formal, ritmo, melodía y armonía. Asimismo, este trabajo presenta varias entrevistas a músicos cercanos al maestro, un estudio musicológico detallado de las partituras y el estado del arte respecto a la vida y obra del compositor.

Está escrito como una especie de biografía que no solo expone su vida, sino también el pensamiento latinoamericano respecto a la música a lo largo del siglo xx y lo que va del presente, y el contexto histórico y político en el que el compositor vivió.

El texto busca contribuir a la divulgación y el reconocimiento de la obra de Romero, fortalecer el repertorio de música de cámara latinoamericano

y motivar a la generación de espacios y de condiciones para la realización de nuevas investigaciones sobre este. Además, retoma los resultados de la tesis doctoral “The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero” de Esneider Valencia (2013), y del proyecto de investigación “Confluencias de un músico viajero: estudio de la obra de cámara de Aldemaro Romero (2016-2017)”, que hizo parte de la agenda de trabajo del grupo de investigación Musicales Regionales, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

En sus cinco capítulos, el libro explora las influencias estéticas del estilo compositivo de Aldemaro, como la música académica, la música tradicional colombo-venezolana y el *jazz* (y sus procesos de hibridación). El capítulo 1 se refiere a los aspectos biográficos de Romero, detalles de su experiencia de vida como compositor, su formación y pares musicales en Venezuela. El capítulo 2 se dedica al marco referencial, donde se propone ubicar el contexto geográfico, histórico y sociocultural que le corresponde vivir como creador (y donde puede ubicarse su producción). El siguiente capítulo se basa en el componente estético musical de su obra, analizando los antecedentes conceptuales, artísticos y musicales, las corrientes estilísticas y los procesos de cambio cultural que lo influenciaron. El capítulo 4 se focaliza en el discurso sonoro de cada obra, a partir de la rítmica, la melodía, la armonía, la forma y el timbre orquestal. El capítulo 5 se caracteriza por un estudio sobre el impacto de su obra en su contexto artístico y sociocultural, es decir, la dimensión cultural de su obra. En el apartado de conclusiones, los autores aseguran que, como creador, Romero sentía la necesidad de decir, de comunicar mediante su obra, y sabía que contaba con los elementos para hacerlo de manera novedosa.

Más allá de las discusiones que puedan surgir alrededor de esta figura, ellos consideran que lo cierto es que su música sinfónica es un legado que sus compatriotas y América Latina apenas comienzan a descubrir. Sin embargo, surge la pregunta: ¿qué tanta apropiación tiene la obra sinfónica de Romero en su país natal?

Mediante el concepto *investigación-creación*, los investigadores articulan dos aspectos complementarios e imprescindibles para la generación de nuevo conocimiento en el campo artístico-instrumental. Por un lado, se muestran experiencias del campo propiamente teórico, en cuanto a su carácter de estudio musicológico y etnomusicológico; por otro lado, se enuncia un aspecto directamente relacionado con la praxis instrumental, que en este caso se concreta en la producción del material sonoro.

Por otra parte, al comparar el texto reseñado con la publicación *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*, del doctor Luis Carlos Rodríguez Álvarez (2009), podemos encontrar varias similitudes, en cuanto a que

ambos libros tratan de la biografía y la música de dos compositores latinoamericanos, e igualmente, se ocupan del estudio de su estilo compositivo. El texto sobre Pineda Duque se centra en el dodecafonismo, y el de Romero Zerpa, en las confluencias de la música académica, la popular y el *jazz*, lo que también podría ser contrastado con las obras de Béla Bartók, Nikolái Andréyevich Rimski-Kórsakov y Zoltán Kodály, o hacerse una comparación más cercana a América Latina, con Piazzolla y Ginastera, quienes, a partir de la música académica, incorporan elementos populares en sus construcciones. Aldemaro es ejemplo de esto último al final de su vida, pero en un principio fue todo lo contrario. Su estilo compositivo se basaba en la música popular y sus mezclas con la Big Band y el *jazz*. Sin embargo, más allá de estas comparaciones o diferencias, ambos compositores comparten una incompreensión que genera el mismo vacío: no ser reconocido por su país.

Para continuar con el debate iniciado por los autores, el libro finaliza con unos interrogantes que abren un camino de posibilidades de un trabajo investigativo para próximas generaciones: “¿qué nivel de representatividad estética-estilística tiene el repertorio estudiado en relación con la totalidad de su producción? ¿Hasta qué punto las características discutidas constituyen una tendencia importante y generalizada de su obra sinfónica?” (p. 154). Los autores aseguran que estas preguntas y muchas otras encontrarán su respuesta, y solo esperan su momento para ser respondidas.

Para citar este artículo: Velásquez Giraldo, P. (2021). Un músico viajero. Reseña. *Artes La Revista*, 20(27), 214-216.

PAUTAS PARA AUTORES/AS

Pautas generales

Para enviar contribuciones a *Artes La Revista*, los/as autor/as debe realizar 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, los/as autor/as verifiquen 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.

1. *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. Los manuscritos que hayan sido publicados previamente en parte o en su totalidad, o estén en proceso de publicación en otro medio, serán rechazados sin importar el canal usado para la publicación.
2. *Artes La Revista* apuesta por las investigaciones que eviten un lenguaje sesgado o prejuicioso, sensibles a la complejidad y amplitud de los contextos culturales, biológicos, económicos y sociales. Para ello es fundamental que las publicaciones empleen un lenguaje libre de prejuicios asociados a la raza, la diversidad funcional, el género, la orientación sexual, las creencias, la ideología o el estatus socioeconómico. Los manuscritos deben emplear lenguaje que reconoce la diversidad, transmite respeto a todas las personas, es sensible a las diferencias y promueve la igualdad de oportunidades.
3. Los manuscritos deben tener la siguiente extensión: artículos de investigación entre 7000 y 10 000 palabras, incluidos las referencias y las notas a pie de página. Los artículos de reflexión entre 6000 y 9000 palabras, incluidos las referencias y las notas a pie de página. Las reseñas de libros deben estar en el rango de 2.500 a 3.000 palabras,

y versar sobre publicaciones científicas en el enfoque de la revista, de reciente aparición, no mayor a dos años.

4. La recepción de su manuscrito no implica su aceptación o su publicación. Siguiendo los criterios de las publicaciones científicas arbitradas, los/as editores/as serán las personas encargadas de juzgar la pertinencia de los manuscritos enviados, según su campo de conocimiento. Luego de una lectura previa preliminar, los manuscritos que ellos/as consideren no publicables (por fuera del alcance de la revista, con falencias metodológicas graves, etc.) serán devueltos, y los manuscritos que se ajusten a las pautas definidas por *Artes La Revista* se someterán a un proceso de evaluación doble ciego.
5. Una vez aceptados para publicación por los/as evaluadores/as, los manuscritos deberán pasar por una revisión adicional por parte de los/as editores/as. Al cabo de esta revisión, los manuscritos son enviados a corrección de estilo para poderlos adecuar, en su estructura y su forma, de modo que sean más visibles en los sistemas de indización, se resalten sus fortalezas, y cumplan con los más altos estándares de la comunidad lingüística y académica en general. En este proceso, los/as correctores/as podrán sugerir otros cambios tendientes a refinar la claridad y concisión de las ideas, la unificación de términos y formatos, y la corrección lingüística y estilística.

Pautas de estilo

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/la editor/a 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/la autora se le solicite la revisión o adecuación del artículo.

1. El manuscrito debe estar en un archivo editable, como OpenOffice, Microsoft Word o texto enriquecido (.rtf).
2. Los resúmenes deben estar escritos en el idioma del manuscrito y en los otros tres idiomas declarados por la revista como lenguas de trabajo. Sin embargo, al momento del envío, solo debe incluirse el resumen en el idioma original del manuscrito. Los otros tres

- resúmenes deben incluirse después de la aceptación de aquel, durante la etapa de corrección de estilo.
3. El resumen incluido en el manuscrito debe tener entre 200 y 250 palabras, en el cual se señalen los objetivos, el marco teórico y las conclusiones. Debe presentarse en español y en inglés.
 4. El interlineado debe ser 1,5. El tamaño de fuente de 12 puntos, Times New Roman, con espacio único.
 5. El atributo de fuente itálica o cursiva se debe usar en lugar de subrayado y solo para señalar términos escritos en lenguas distintas a la del texto principal, o términos sobre los que se desea llamar la atención.
 6. Todos los manuscritos deben incluir título, resumen, palabras clave y referencias. Quedan eximidos de esta estructura las 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.
 7. Los títulos deben incluir una o dos de las palabras clave. También deben incluir la parte más específica del artículo al principio, para que el tema del artículo sea la parte más visible.
 8. Las palabras clave deben tener un mínimo de cinco palabras y deben ingresarse en los metadatos del artículo una a una, presionando “enter” después de cada una.
 9. 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.
 10. Las referencias deben ser suficientes, relevantes, actuales y confiables, y seguir las normas presentadas de APA (manual de publicación de APA, 7.^a ed., capítulo 9).
 11. Se deben usar pies de página, no notas al final. Sin embargo, como sugiere el Manual de Publicaciones de APA, capítulo 2, 2.13, estos no deben incluir información complicada, irrelevante o no esencial, ni usarse para proporcionar referencias bibliográficas, porque todo esto puede distraer a los lectores.
 12. Adicionalmente, el/la 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.

El proceso editorial

Como consecuencia de la revisión por parte de los/as jurados/as y el/la corrector/a de estilo, es posible que el/la autor/a (único/a o designado/a como principal) deba hacer correcciones. Este contacto se realiza exclusivamente vía correo electrónico y el/la autor/a cuenta con quince días calendario para devolver el documento corregido al/a la editor/a. En caso de no tener respuesta, se asumirá que el/la autor/a acepta las correcciones de estilo; por el contrario, si no hay respuesta para aplicar correcciones hechas por los/as jurados/as, 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.

1. El/la editor/a realiza una revisión y lectura preliminar del manuscrito para verificar que cumpla con los requisitos mínimos en términos de contenido, formato, número de palabras, etc.
2. Si el manuscrito no cumple con los requisitos mínimos, este será rechazado y el/la autor/a será notificado por medio de un correo electrónico.
3. Si el manuscrito cumple con los requisitos mínimos, el/la editor/a hará una evaluación inicial para decidir si cumple con los criterios de selección de la revista.
4. El equipo editorial buscará personas óptimas para la evaluación y le notificará al autor/la autora que el proceso de evaluación por pares ha comenzado. Este proceso podrá tardar entre tres semanas y seis meses, dependiendo de lo que le tome a la revista encontrar evaluadores/as.
5. Si el manuscrito es aceptado por los/as dos evaluadores/as, y por lo menos uno/a de ellos/as sugiere modificaciones, el manuscrito será devuelto a los/as autores/as para su corrección. Estos/as deberán acatar las sugerencias y enviar una versión revisada de su manuscrito, junto con una carta que explique las modificaciones realizadas. Para esto tendrán un plazo de tres semanas.

6. Si las revisiones son aceptadas por los/as dos evaluadores/as, el manuscrito será enviado al Comité Editorial para una revisión de contenido final y se le notificará a los/as autores/as que su manuscrito ha sido enviado al Comité Editorial, el cual podría sugerir nuevas correcciones antes de la aceptación final.
7. El/la corrector/a de estilo se asegurará de que el manuscrito se ajuste a las normas de publicación de artículos científicos (APA) y podrá pedir a los/as autores/as que realicen algunas revisiones relacionadas con los siguientes aspectos: contenido (que completen o aclaren algún pasaje), gramaticales (puntuación, uso de voz pasiva y activa, tiempos verbales), sintácticas (organización de las oraciones), lexicales (uso de algunas palabras o expresiones, referentes), textuales (cohesión, coherencia, flujo de ideas, construcción de párrafos, etc.), para- y extralingüísticos (cursiva, negrilla, signos de admiración, citas, pies de página, títulos, subtítulos, citas, referencias, agradecimientos, figuras, tablas, etc.). Estas correcciones se ajustarán a las normas de la lengua en la que está escrito el manuscrito. En este punto solo se permitirá a los/as autores/as la corrección de los aspectos sugeridos por el/la editor/a o por el/la corrector/a de estilo.
8. Una vez realizadas todas las correcciones sugeridas, el manuscrito se enviará a diagramación.
9. Luego de la diagramación, el/la editor/a hará una última evaluación del manuscrito y se lo enviará a los/as autores/as para su aprobación, junto con el formato de Cesión de Derechos y Declaración de Autoría, el cual deberá ser firmado por todos/as los/as autores/as.

Idiomas

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

Normas de citación para los manuscritos

Todos los manuscritos deben cumplir con los criterios de citación de la séptima edición del Manual de publicación de la Asociación Americana de Psicológica (7.^a ed., capítulo 9):

- Uso de *ibid.* y *op. cit.*: según el Manual 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 de comillas en el cuerpo del párrafo. Al cerrar las comillas, se pone entre paréntesis el apellido del/la 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 y con sangría aplicada a todo el bloque de texto, en tamaño 10, con sangría de 1 cm a la izquierda en todo el cuerpo de la cita. 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/la autor/a, el año de la publicación y la página de la cita. Si esta ocupa un rango de varias páginas, la forma adecuada es 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” a la acción de tomar las ideas de un/a autor/a sin utilizar sus palabras textuales. En este caso, debe ir entre paréntesis el apellido del/la autor/a y el año, y se aconseja, sin ser un requisito, agregar la página.
- Cuando se citan varios trabajos de un/a mismo/a autor/a, publicados el mismo año, se asigna una letra a cada publicación: 2022a, 2022b, 2022c. El orden que rige es el alfabético por la primera letra del título.
- Cita de segunda mano: se trata de los casos en los que se toma una cita hecha por otro/a autor/a. En este caso, dentro del paréntesis debe ir la información completa del/la autor/a citado/a y del/la 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 se ingresan los datos del/la autor/a del texto trabajado.
- Recuerde que en todos los casos en los que se mencione un/a autor/a se debe agregar entre paréntesis el año del texto al que se hace referencia. La mención específica del título no omite al autor/la autora de esto.

En la lista de referencias

- Libros de un solo autor

Apellido, Inicial del nombre. (Año). *Título completo: subtítulo completo*. Editorial.

- Libros de dos o más autores

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2., Apellido 2, Inicial 2. (Año). *Título completo: subtítulo completo*. Editorial.

- Capítulos de libros de un solo autor

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

- Capítulos de libros de varios autores con editor o compilador

Apellido, Inicial del nombre. (Año). Título del capítulo: subtítulo. En Inicial editor 1, Apellido ed. 1, Inicial 2, Apellido 2 (Eds.), *Título completo: 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, Inicial. (año). *Título del libro electrónico: subtítulo*. Editorial. <https://www.xxxxxxx>

- Libro electrónico con DOI

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

- Artículos de revistas académica impresa

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

- Artículos de revistas académica digital

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2. y Apellido 3, Inicial 3. (Año). Título completo del artículo: subtítulo completo del artículo. *Nombre de la revista o publicación*, número de volumen (Número de publicación), página inicial-página final. <https://doi.org/>... o URL.

- Tesis y trabajos inéditos

Apellido, Inicial. (Año). *Título (investigación de maestría o tesis de doctorado)*. Nombre de la institución. URL (si está en internet).

- Páginas de internet

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2. y Apellido 3, Inicial 3. (Año). *Título completo: 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/as autores/as están obligados/as a comprobar que su envío cumpla todos los requisitos que se enuncian a continuación. Se devolverán a los/as 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, en Times New Roman, 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, y tienen su respectivo llamado o remisión en el párrafo anterior respectivo.
- El texto reúne las condiciones estilísticas y bibliográficas incluidas en “Pautas para el/la 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, resultados o conclusiones de la investigación.

El documento debe contar con un rango de palabras de entre 7000 a 10 000, incluidas 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.

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/la autora 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/la 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.

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.

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, este 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 también por “reseña” todo comentario acerca de 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.

Los/as autores/as

Breves reseñas de hojas de vida y datos académicos de los/as autores/as que presentan artículos para ser publicados en *Artes La Revista*.

Aviso de derechos de autor

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

El/la 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.

En conformidad con los términos de este acuerdo, el/la autor/a garantizará a *Artes La Revista* el derecho de la primera publicación del artículo.

El/la 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 ComercialCompartir 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: 1) atribución: se deben reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el/la autor/a *Artes La Revista*; 2) no comercial: no se puede utilizar el Artículo para fines comerciales.

El/la 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*.

A los/as autores/as/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/as 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/a autor/a, 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.