ARTES
LA REVISTA

Versión preprint

N.°32, Vol. 24
Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Medellín–Colombia
julio-diciembre de 2025
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.

Versión preprint

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Artes

Versión preprint

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
Sara Fernández Gómez

Coordinadora Editorial de la Revista
Sara Fernández Gómez

Comité Editorial

Dra. Ximena Alarcón
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Arturo Fernández
Universidad de Antioquia

Dra. Sara Fernández Gómez
Universidad de Antioquia

Dra. Ana María Tamayo
Universidad de Antioquia

Dr. Alejandro Tobón
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Vanegas Zubiría
Universidad de Antioquia

Dr. Juan Fernando Velásquez
University of Houston

Dr. Gabriel Mario Vélez
Universidad de Antioquia

Dr. Gustavo Villegas Gómez
Universidad de Antioquia

Dra. Lina Villegas Hincapié
Universidad de Antioquia

Mg. Joel Padilla
Universidad de Antioquia

Comité Científico

Dr. Claudio Bonvecchio
Universidad de Insubria en Varese

Dr. Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

Dr. Jesús Márquez Carrillo
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Dr. Mario Sartor
Universidad de Udine (Italia)

Dr. Antonio Viñao Frago
Universidad de Murcia (España)

Versión preprint

Árbitros

Dra. Polina Golovátina-Mora
Universidad Noruega de Ciencia y Tecnología

Dr. Daniel Felipe Ramírez Vélez
Universidad de Caldas

Dr. Alejandro Tobón Restrepo
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Vanegas Zubiría
Universidad de Antioquia

Mg. Julián Amador Cardona Toro
Universidad del Atlántico

Mg. Carlos Fierro Quintero
Universidad de Caldas

Mg. Luz Marina Monroy Flórez
Universidad de Antioquia

Mg. Luis Carlos Rodríguez Álvarez
Universidad de Antioquia

Mg. Juan David Santander Syro
Universidad EAFIT

Mg. Pilar Suescún-Monroy
Universidad Católica de Colombia

Mg. Luz Marina Vélez Jiménez
Universidad Pontificia Bolivariana

Versión preprint

Equipo Editorial

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

Edición
Dra. Sara Fernández Gómez

Corrección de textos
Mg. Juan Fernando Saldarriaga Restrepo

Imprenta y preprensa
Transparencia dúo, comunicación gráfica

Tiraje de la revista
100 ejemplares
Formato: 17 × 23,5 cm
ISSN impreso: 1657-3242
ISSN en línea: 3073-0724

Versión preprint

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

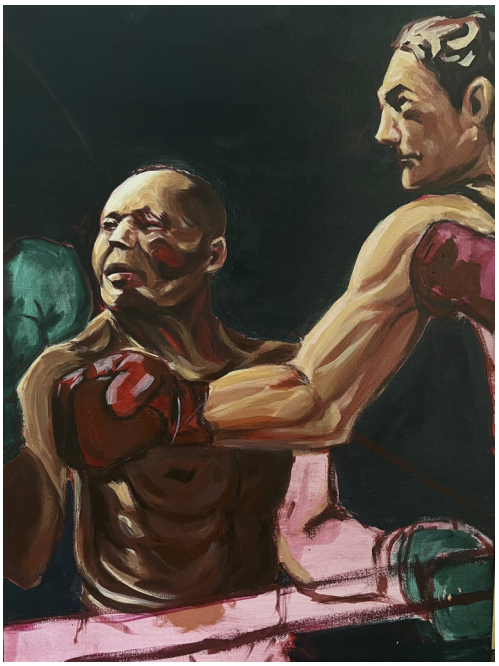


Imagen portada

Título: *Boxeadores*

Autor: Samuel Chica

Técnica: Acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 70 × 50 cm

Año: 2025

Versión preprint

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

PRESENTACIÓN

La persistencia de la incomodidad: arte, memoria y resistencia a veinte años de la muerte de Débora Arango
Sara Fernández Gómez 10

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Álvaro Romero Sánchez y su bambuco *Dical*. Dos versiones, dos importantes referentes
Wilson Fernando Luján Zapata 18

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

La lógica eurocéntrica en la formación del maestro en música. Una propuesta didáctica crítica y emancipatoria
Gustavo Martínez Palacio 48

Introducción al silbido musical
Juan Pablo Henao Sánchez 70

La Internacional Situacionista y el utópico urbanismo de Constant Anton
Wilson Stiven Bohórquez Barrera 92

Sostenibilidad de la vida en la Casa Común. Reflexiones desde la creación artística contemporánea
John Jairo Nomesqui Delgado 116

Versión preprint

OBRA

Paleografía sobre un bordado: el dechado de Elizabeth Parker (1830)
Carolina Fernández Pérez 138

Los gestos figurativos vitales de Gé Labarca
Gerardo Labarca..... 154

PINTAR × PINTAR
Semillero de Investigación-Creación en Pintura
Kamel Ilián..... 164

TRADUCCIÓN

Crítica de arte: escritura sin lectores
James Elkins
Traductor: Carlos Vanegas Zubiría 168

RESEÑAS

Nuevos horizontes en la Historia del arte. Reseña
Julián David Chavarría..... 180

Repensar la Historia del arte en Colombia: crítica, metodologías y nuevas perspectivas. Reseña
Carlos Vanegas Zubiría 190

Las autoras y los autores..... 198
Pautas para autores/as..... 204

Versión preprint

LA PERSISTENCIA DE LA INCOMODIDAD: ARTE, MEMORIA Y RESISTENCIA A VEINTE AÑOS DE LA MUERTE DE DÉBORA ARANGO

Sara Fernández Gómez

Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Historiadora y magíster en Historia del Arte. Posdoctorado de 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 del Departamento de Artes Visuales y de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, así como del programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana.

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

Versión preprint

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361576

Para citar este artículo: Fernández Gómez, S. (2025). La persistencia de la incomodidad: arte, memoria y resistencia a veinte años de la muerte de Débora Arango. *Artes La Revista*, *24*(32), 10-15. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361576

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

La historia de las prácticas artísticas en Colombia y a nivel internacional es también la historia de las resistencias culturales. En un mundo donde los lenguajes visuales, sonoros y corporales son constantemente absorbidos por las lógicas del mercado, del entretenimiento y de la estetización vacía, resulta urgente insistir en la potencia crítica del arte. Esta potencia no es un atributo esencial ni una garantía ontológica del objeto artístico, sino una posibilidad que se actualiza en las tensiones históricas, en las fricciones sociales, en la voluntad de desnaturalizar aquello que se presenta como evidente.

Como bien ha señalado Jacques Le Goff, la *memoria* es un "campo de batalla" (1988), un espacio de confrontación donde se decide qué recordar y qué olvidar, pero también desde qué lugar y con qué intenciones aquella se construye. El arte participa de esta disputa no solo como representación de lo pasado, sino como una producción activa de relatos alternativos, como archivo sensible de experiencias silenciadas o como interrupción de las narrativas hegemónicas. Por eso, Paul Ricœur, en su obra *La memoria, la historia, el olvido* (2000), insiste en que la memoria individual es siempre fragmento de una memoria colectiva; sin embargo, también advierte que esa colectividad no es homogénea ni consensuada: es un espacio de tensiones, de asimetrías, de pugnas por la visibilidad.

En diciembre de 2025 conmemoramos los veinte años del fallecimiento de la polémica artista antioqueña Débora Arango. Este es un momento que nos ofrece una ocasión privilegiada para reflexionar sobre la función crítica y contracultural del arte en Colombia y en América Latina. La figura de Débora encarna, con singular intensidad, las posibilidades de la práctica artística como acto de resistencia y confrontación crítica. Ella fue una mujer que, en un contexto profundamente conservador, desafió las normas estéticas y morales de su tiempo. Y, en este sentido, hizo de la incomodidad su estrategia; de la provocación, su lenguaje, y de la desobediencia, una ética de la imagen.

Más allá de la anécdota biográfica, su obra fue censurada y ridiculizada, pero también ha sido admirada y reivindicada. Esta compleja historia de sus obras y su figura nos recuerda que el arte puede ser un espacio para interpelar los valores naturalizados, para visibilizar las violencias ocultas y para confrontar los dispositivos de poder que regulan lo visible. A propósito de ello, Marta Traba, en su análisis de las dinámicas culturales en América Latina, advertía sobre el riesgo de una modernidad periférica que asume sin crítica las formas de legitimación del centro, invisibilizando las resistencias locales (Traba, 1984). Y eso es lo que deseamos destacar de la obra de Débora Arango, pues rompió con esa lógica reproductiva y pasiva, al apropiarse de lenguajes plásticos que trastocaban las convenciones

Versión preprint

académicas y resignificaban las temáticas consideradas "impropias" para una mujer artista.

Por otra parte, su rebeldía plástica no se limitó a la elección de temas polémicos como la violencia política, la prostitución, la corrupción, los desnudos femeninos, entre otros, sino que se expresó en la radicalidad de su lenguaje visual: un expresionismo descarnado, incómodo, que rompía con los cánones de la belleza idealizada y desafiaba las jerarquías de género. Así, deseamos ser enfáticos en que su obra no buscaba imponer un discurso, sino abrir espacios de interrogación, generar una incomodidad fecunda que obligara a replantear las certezas morales y estéticas de su época.

Por supuesto, sabemos que la experiencia de su obra no nos obliga a pensar algo, pero sí consideramos que nos incita a pensar, ya que nos interpela como espectadores. En consecuencia, este número de *Artes La Revista* se propone como una prolongación de esa actitud crítica. Cada uno de los textos aquí reunidos, desde su propia perspectiva, comparte la inquietud por pensar el arte como espacio de resistencia, como forma de intervención cultural, como acto de desnaturalización.

De esta manera, la mayoría de los textos de este número ponen en cuestión lo hegemónico y reflexionan sobre los modos de recuperación del valor de lo tradicional como una forma de conocimiento que nos conecta con la cultura. Además, reivindican el lugar de la creatividad y la espontaneidad de la creación musical, plástica, arquitectónica y discursiva, como expresión de una inconformidad común, puesto que la producción artística y cultural establece panoramas críticos frente a las dinámicas del entretenimiento y del espectáculo, que buscan solo relaciones de consumo meramente instrumentales y empobrecidas.

Ahora bien, lejos de ser un homenaje nostálgico, esta edición propone leer el legado de Débora Arango como un prisma desde el cual podemos repensar, desde el presente, las prácticas artísticas contemporáneas en su dimensión política, ética y social. En esta perspectiva, la contribución de Wilson Fernando Luján, centrada en el bambuco *Dical*, de Álvaro Romero, es un ejemplo de cómo las músicas tradicionales, lejos de ser expresiones estáticas, constituyen territorios en disputa donde se configuran identidades y memorias colectivas. A través de un análisis musicológico comparativo, el autor visibiliza cómo las prácticas sonoras populares son espacios de resignificación cultural, donde se tensionan las nociones de *tradición*, *nación* y *modernidad*. Esta lectura se inscribe en la línea de estudios que, como los de Jesús Martín-Barbero (1993), entienden la cultura popular no como residuo del pasado, sino como campo de tensiones donde se negocian sentidos y pertenencias.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 10-15 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361576

En otra dirección, Juan Pablo Henao reivindica el silbido como fenómeno artístico, sonoro y comunicacional, desafiando las jerarquías que han relegado esta práctica a un lugar marginal. Su artículo despliega una crítica a los dispositivos de legitimación académica, proponiendo una revalorización del silbido como herramienta creativa y de conocimiento. Esta reivindicación de las prácticas sonoras no hegemónicas dialoga con las reflexiones de Michel de Certeau sobre las "estrategias del débil" (1984), aquellas formas de producción simbólica que, desde los márgenes, resisten a las lógicas homogeneizantes de la cultura oficial.

Por su parte, Gustavo Martínez aborda la persistencia de la lógica eurocéntrica en la formación musical en Colombia, desmontando las estructuras coloniales que perviven en los modelos pedagógicos. Su reflexión se alinea con las perspectivas decoloniales que, desde autores como Aníbal Quijano (2000) y Walter Mignolo (2007), buscan reconfigurar los procesos educativos a partir de una mirada situada, crítica y emancipadora, cuestionando las formas en que el conocimiento se produce y se transmite en las instituciones.

Wilson Stiven Bohórquez recupera la radicalidad de la Internacional Situacionista y su propuesta de un urbanismo utópico como forma de subversión de las lógicas capitalistas del habitar. A través del análisis de la *Nueva Babilonia*, de Constant Anton, el autor articula una reflexión sobre el arte como práctica de reapropiación del espacio y de interrupción de las dinámicas alienantes de la ciudad moderna. Esta lectura dialoga con las propuestas de Henri Lefebvre sobre el derecho a la ciudad (1974) y con la crítica a la "espectacularización" del espacio urbano desarrollada por Guy Debord (1967).

Por otra parte, y desde una perspectiva ecológica y posthumana, John Jairo Nomesqui propone un giro hacia prácticas artísticas no antropocéntricas, recuperando enfoques como el ecofeminismo y la teoría del cuidado para pensar la sostenibilidad de la vida en la casa común. Su reflexión se inscribe en las discusiones contemporáneas sobre arte y ecología, que desde autores como Donna Haraway (2016) y Bruno Latour (2004) problematizan la relación entre creación artística, crisis ambiental y reconfiguración de las sensibilidades.

Carolina Fernández, a través del análisis del dechado de Elizabeth Parker, visibiliza cómo las labores de aguja han sido históricamente espacios de expresión crítica para las mujeres, resignificando estas prácticas como archivos de memorias subalternas. Su lectura conecta con los estudios de género que, desde autoras como Griselda Pollock (1988), han reivindicado las prácticas artísticas femeninas como formas de resistencia cultural.

La traducción del texto de James Elkins, *Crítica de arte: escritura sin lectores*, nos enfrenta a la paradoja de una crítica de arte que, aunque prolifera como objeto de mercado, se vacía de sentido como práctica intelectual. Esta

Versión preprint

reflexión invita a repensar el lugar de la crítica en la esfera cultural contemporánea, interpelando su pertinencia y sus posibilidades de resistencia frente a las lógicas de la mercantilización.

Por otro lado, Julián David Chavarría reseña el libro *Las indisciplinas de la Historia del arte*, que reflexiona sobre la crisis epistemológica de la disciplina y la necesidad de modelos historiográficos abiertos e interdisciplinares. Una línea crítica que es retomada por Carlos Vanegas Zubiría en su reseña del libro *Conceptos generales en las historias del arte colombiano*, donde se cuestionan las carencias metodológicas de la historiografía del arte en el país, proponiendo una renovación conceptual que dialogue con los aportes de la filosofía, la sociología y los estudios culturales. Destacamos que estos dos libros que se reseñan hacen parte del fondo editorial de la Facultad de Artes: Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes.

Finalmente, la obra plástica de Gé Labarca acompaña la totalidad del número. En ella explora la gestualidad y la vitalidad del retrato como formas de resistencia a la homogeneización visual, reivindicando la espontaneidad y el error como valores estéticos. Su propuesta dialoga con las críticas contemporáneas a la estetización digital y a la cultura de la imagen perfecta, recuperando la dimensión afectiva y procesual del acto creativo.

En conjunto, esta edición de *Artes La Revista* se configura como un espacio de reflexión sobre las múltiples formas en que las prácticas artísticas continúan ejerciendo su potencia crítica y contracultural. Lejos de cualquier pretensión de exhaustividad, los textos aquí reunidos articulan una cartografía de resistencias, de subversiones, de interrogaciones abiertas sobre el lugar del arte en la sociedad contemporánea.

Por eso, a veinte años de la muerte de Débora Arango, su legado sigue siendo un referente indispensable para pensar el arte como acto de intervención cultural. Su obra nos recuerda que la crítica no es un privilegio del centro, sino una posibilidad que se construye desde las tensiones locales, desde las fisuras de lo social, desde las miradas que desobedecen las normas de representación. Insistir en esta dimensión contracultural del arte es, en sí mismo, un gesto de resistencia.

Este número es, pues, una invitación a pensar críticamente desde el arte, a recuperar su capacidad para incomodar, para interpelar, para imaginar otros mundos posibles, en un gesto que, sin duda, continúa el camino abierto por Débora desde esa primera exposición de la Sociedad de Amigos del Arte, en el Club Unión, en 1939.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 10-15 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361576

Referencias

De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Buchet-Chastel.

Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Latour, B. (2004). *Políticas de la naturaleza: cómo llevar la ciencia a la democracia*. Ediciones RBA.

Le Goff, J. (1988). *Historia y memoria*. Paidós.

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Anthropos.

Martín-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Gedisa.

Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Routledge.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, *11*(2), 285-327. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf

Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.

Traba, M. (1984). *La cultura de la esperanza*. Planeta.

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Biblioteca Carlos Gaviria Díaz*
(De la serie "Ver el mundo arder")
Autor: Daniel Mauricio Correa Velásquez
Pseudónimo: Pablo Fracasso
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 170 × 120 cm
Año: 2025

eprint

Artículo de investigación

ÁLVARO ROMERO SÁNCHEZ Y SU BAMBUCO *DICAL*. DOS VERSIONES, DOS IMPORTANTES REFERENTES

Álvaro Romero Sánchez and his bambuco *Dical*: Two recordings, two performative references

Wilson Fernando Luján Zapata

Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe, Universidad de Antioquia
Licenciado en Música, Universidad de Antioquia
Coordinador Cuerdas Pulsadas, Red de Escuelas de Música de Envigado

wilson.lujan@udea.edu.co
https://orcid.org/0009-0004-0949-1376

Versión preprint

Fecha de recepción: 19/1/2020
Fecha de aprobación: 20/4/2023

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Para citar este artículo: Luján Zapata, W. F. (2025). Álvaro Romero Sánchez y su bambuco *Dical*. Dos versiones, dos importantes referentes. *Artes La Revista*, *24*(32), 18-45. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

Resumen

Este artículo explora el desarrollo interpretativo del ritmo bambuco dentro de un formato musical particular: el trío instrumental andino colombiano. El Trío Morales Pino y su director, el maestro Álvaro Romero Sánchez, cuya obra sigue siendo un importante referente estilístico y performativo de este género, ocupan un lugar central en esta investigación. A través de un análisis musical comparativo, el estudio examina la interpretación del Trío Morales Pino del bambuco *Dical* de Romero y la contrasta con una versión posterior de la misma pieza interpretada por el Trío Opus 3. La investigación se sitúa dentro de una discusión más amplia sobre el propio género del bambuco, considerando su papel en la conformación de identidades sociales y culturales en los Andes colombianos. Al analizar las diferentes versiones de *Dical*, este estudio no solo pone de relieve las variaciones en el estilo y la interpretación, sino que también arroja luz sobre la evolución orgánica del trío instrumental andino colombiano como tradición musical.

Palabras clave: Álvaro Romero Sánchez, bambuco, trío instrumental andino colombiano, Trío Morales Pino, Trío Opus 3.

Versión preprint

Abstract

This article explores the interpretive development of the Bambuco rhythm within a particular musical format–the Andean Colombian instrumental Trio. Central to this inquiry is the Trio Morales Pino and its director, the maestro Álvaro Romero Sánchez, whose work remains an important stylistic and performative referent of this genre. Through a comparative musical analysis, the study examines the Trio Morales Pino's interpretation of Romero's Bambuco "Dical" and contrasts it with a later version of the same piece performed by the Trio Opus 3. The research is situated within a broader discussion about the Bambuco genre itself, considering its role in shaping social and cultural identities in the Colombian Andes. By analyzing different versions of "Dical," this study not only highlights variations in style and performance but also sheds light on the organic evolution of the Andean Colombian instrumental trio as a musical tradition.

Keywords: Álvaro Romero Sánchez, bambuco, Colombian Andean instrumental trio, Trio Morales Pino, Trio Opus 3.

Introducción

"El *análisis musical* es una herramienta conceptual que permite al intérprete un mayor acercamiento a la obra, al compositor o al arreglista" (Luján, 2019, p. 66). Es un mecanismo necesario para que los músicos trasciendan los límites de una partitura, al escudriñar e intuir, si es el caso, las posibles maneras de interpretar una pieza musical, resaltando sus componentes discursivos y expresivos. En otras palabras, el análisis musical genera espacios reflexivos para la interpretación, la adaptación, el arreglo o la audición de una obra. Así, el análisis se transforma en una herramienta que se puede dar a la audiencia, y permite promover, entre muchas cosas, una escucha activa de la música. "Todos nosotros, profesionales y profanos por igual, estamos esforzándonos siempre por hacer más profunda nuestra comprensión de este arte. No tienes por qué ser una excepción, por modestas que sean tus pretensiones como oyente" (Copland, 1999, p. 124). Copland afirmará más esta idea al decir que:

> El contacto del escritor con su lector es directo; el cuadro del pintor no necesita más, para que se vea, que colgarlo bien. Pero la música, al igual que el teatro, es un arte que, para que viva, necesita ser reinterpretado. El pobre compositor, una vez que ha terminado su composición, tiene que entregarla a las benignas mercedes de un artista intérprete, el cual, no hay que olvidarlo nunca, es un ser dotado de una naturaleza musical y una personalidad propias. Por tanto, el oyente lego sólo podrá juzgar cabalmente una interpretación si es capaz de distinguir entre el pensamiento del compositor, idealmente hablando, y el grado de fidelidad con que el intérprete reproduce ese pensamiento. (1999, p. 122)

Versión preprint

A partir de esta reflexión de Copland en torno al juego entre compositor e intérprete que implica una obra musical, y extrapolándola al género música andina colombiana, este artículo propone un análisis musicológico comparativo del bambuco *Dical*, del compositor Álvaro Romero Sánchez, creador e intérprete de repertorio de música andina colombiana del siglo xx, que durante su carrera grabó más de 20 discos, muchos de ellos con agrupaciones que él mismo dirigió, como el Trío Morales Pino y posteriormente la Estudiantina Colombia. Lo que mueve a esta propuesta es, en primera instancia, el interés de evidenciar las influencias y los desarrollos que ha tenido el formato del trío andino colombiano. Para ello, se presentan tanto los elementos comunes como las diferencias entre el Trío Morales Pino y el Trío Opus 3, cuyos desarrollos interpretativos obedecen a caminos distintos.

Puntualmente, el análisis se desarrolla a partir de dos aspectos: el contexto social y el musical, utilizando la composición *Dical* como obra original escrita para el Trío Morales Pino, así como su posterior versión, hecha por el Trío

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Opus 3. Esta propuesta es, además, una reflexión sobre las dinámicas en las que se ha desarrollado la música andina colombiana y sus cordófonos representativos desde mediados y finales del siglo xx. En razón de eso, este artículo analiza la forma, la instrumentación y la interpretación del trío típico instrumental de los andes colombianos.

En un primer momento, se hace una exposición de los antecedentes históricos y performativos de la hoy llamada "música andina colombiana" en general, y del bambuco en especial, vistos ambos como un fenómeno social.

En segunda instancia, se presenta una breve biografía de Álvaro Romero Sánchez y del Trío Mórales Pino, para luego abordar los aportes de aquel como guitarrista y compositor dentro del trío, reiterando que con esta agrupación se desarrolló, fortaleció y visibilizó su extensa obra musical.

Después de esto, se describen algunos elementos relevantes del Trío Morales Pino y de Romero, ahora como influencias visibles en Fabian Forero Valderrama como bandolista y director del Trío Opus 3.

Luego, se realiza el análisis musical comparativo de las interpretaciones, por parte de ambos tríos, del bambuco *Dical* compuesto por Romero, donde se evidencian, en sus partituras, aspectos y aportes tanto del compositor como de los intérpretes, remarcando diferencias estilísticas en cuanto a los arreglos y las formas de ejecución instrumental.

Al final se plantean algunas conclusiones.

Versión preprint

El bambuco

Las músicas andinas colombianas, junto con instrumentos representativos como el tiple, la guitarra y la bandola, se encuentran vivas, en constante movimiento y transformación. Por ello, la reinterpretación de bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos y otros aires son constantes. Esto se verifica en diferentes festivales, academias y encuentros.

Gracias a esas maneras de interpretar este repertorio y a los diversos formatos en los que se han vinculado los cordófonos andinos colombianos, la música de los Andes de Colombia aún circula y da cuenta de una constante transformación. Según Jordán Beghelli *et al.* (2016):

> El estudio de la música está íntimamente ligado con los procesos sociales que hacen de su historia una construcción múltiple y diversa, en la que se reflejan tanto las transformaciones disciplinares como los fenómenos de la cultura, más aún cuando se trata de la historia de un aire musical vinculado con la configuración de la identidad de una nación, tal como lo es el bambuco. (p. 52)

Según lo citado, el bambuco ha encarnado ideas e imaginarios de nación y de identidad desde hace más de cien años. Con el paso del siglo XIX al siglo XX, este y otros ritmos, además del repertorio y la organología ya dispuestos para ellos, estuvieron en el centro de un debate sobre la identidad musical del país. Músicos con proyección académica, pero de formación y raíz popular, como Emilio Murillo y Pedro Morales Pino, defendían el carácter vernáculo y colectivo de estos aires, asumiendo desde lo sonoro un encuentro de lo europeo con lo nativo en un escenario totalmente inédito para la música. Bajo la lógica planteada por este conjunto de argumentos, estos músicos salían al paso de posturas totalmente eurocéntricas, como las de Guillermo Uribe Holguín y Gonzalo Vidal, quienes propendían por el fomento y la divulgación de música del viejo continente, bajo el argumento de un mayor desarrollo formal y una rica tradición estética, frente a la cual los ritmos andinos colombianos se exponían como vulgares parodias o simples imitaciones.

No obstante, ajenos a estas discusiones, algunas publicaciones periódicas y agrupaciones como las nacientes estudiantinas llevarían a cabo labores de gestión y de visibilización por medio de partituras impresas, piezas por encargo y conciertos nacionales e internacionales, en los que un fenómeno que sería denominado "música andina colombiana" comenzaba a convocar públicos de todas las capas sociales y a erigirse como referente identitario.

Tanto aires como instrumentos se constituyeron en insumo utilizado para la construcción de esa posible identidad nacional, a pesar de que para el bando contrario significaran el retroceso, la degeneración de la música, la impureza, defendiendo, en ese momento, y no dándose cuenta del todo, una condición mezclada, de convergencia, mestiza, alrededor del conjunto de prácticas musicales que se estaba forjando, sobre todo a través de tres instrumentos: la guitarra, la bandola y el tiple.

En el caso del bambuco, entre las acciones de configuración de repertorio y exposición de rasgos estilísticos aparecidas en esa época, se emprendieron, desde la escritura, planteamientos formales, métricos y de fraseología que pretendieron hacer de la práctica de este ritmo —hasta entonces eminentemente popular— un insumo para ser aprovechado en instancias más "elevadas", como la académica.

Como lo indican Jordán Beghelli *et al.* (2016), la métrica de 3/4 se utilizó, en un primer momento, no solo como recurso para academizar el bambuco, sino también para "blanquearlo", ya que el 6/8 dejaba expuesta una influencia negra, entonces considerada como "impura". Esta idea no es más que una secuela colonial común a toda idea de formación estatal nacional de la época, desde la cual el estamento "oficial" acaparaba y planteaba un sentido del orden social y cultural. Esta dinámica, denominada por Aníbal Quijano

Versión Preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

"colonialidad de poder" (2000), no era más que un ejercicio taxonómico y de jerarquización a partir del origen racial, con el cual se instalaba una idea eugenésica de la cultura, que permitía "depurar" el presunto componente de la raza, para luego legitimarlo socialmente.

Aunque la discusión sobre los orígenes raciales del bambuco no corresponde directamente a este texto, es preciso, no obstante, reseñar su actualidad y algunos antecedentes aparecidos desde el siglo XIX. Jordán Beghelli *et al.* ofrecen una de dichas reseñas:

> Entre algunas de las teorías más preponderantes en el imaginario musical colombiano se ha asegurado que el bambuco proviene de África, afirmación que se sustenta en la apreciación que el escritor Jorge Isaacs realiza en su novela *María*, cuando menciona que este aire musical fue traído por los esclavos de Bambuk (Sudán) al Cauca en los tiempos de la colonia. (2016, p. 50)

Más cercano en el tiempo, el caso de Luis Uribe Bueno marca un itinerario de reconocimiento de dos formas de escritura para el bambuco, tanto a 6/8 como a 3/4, instando a pensar no solo en el carácter métrico sesquiáltero del ritmo, sino también en un conjunto importante de variables sociales y performativas en su ejecución.

En una historia narrada por Fernando León, en la que menciona el viaje a México del maestro Uribe llevando un bambuco escrito en compás de 3/4, se da cuenta de cómo esta métrica iba a generar dificultades interpretativas para la orquesta sinfónica que iba a realizar el montaje de la pieza (comunicación personal, 14 de diciembre de 2019). Tales dificultades motivaron a Uribe a transcribir el bambuco en 6/8:

> [...] dados los esfuerzos por solucionar las dificultades interpretativas que traía el compás en 3/4, lo que reivindicó así al de 6/8 para escribir bambucos al argumentar que este enmendaba los desfases rítmicos, mejoraba la relación entre la lectura y la interpretación, ampliaba las posibilidades compositivas y revitalizaba sus bases ancestrales. Sin embargo, es de anotar que el compás en 3/4 también ofrece sus ventajas al dar como resultado un bambuco más sincopado y rítmico. (Jordán Beghelli *et al.*, 2016, p. 53)

No obstante, es el bambuco un reflejo de un saber mezclado, mestizo para algunos teóricos, mulato para otros estudiosos (Cantor, 2010), que hoy se ve reflejado en muchos ámbitos interpretativos de la música andina colombiana. Aún en estos días sigue viva la discusión sobre los orígenes del bambuco, y cabe al respecto manifestar que su importancia radica no en terminar por establecer una fuente como la única original y verdadera a expensas de otras, sino en tener en cuenta la multitud de variables que en ello influyeron.

Versión preprint

Un ejemplo que refleja esa condición del bambuco como mezcla de varias dimensiones sonoras y performativas se encuentra en el bambuco *Dical*, escrito originalmente a 3/4 por su compositor, Álvaro Romero Sánchez, pero acondicionado en el tiempo a 6/8 por otros intérpretes que buscan una "mejor" comprensión de este.

En *Dical* se escenifica el diálogo entre lo popular y académico que hoy se vive, lo que permite un rastreo del modo como las músicas andinas colombianas se siguen actualizando. Es esta la razón por la cual se presenta en este artículo un análisis contrastado del bambuco mencionado en dos versiones, la versión original, escrita por Álvaro Romero para el Trío Morales Pino, y la versión realizada por Fabián Forero Valderrama para el Trío Opus 3.

Álvaro Romero Sánchez y el Trío Morales Pino

Romero Sánchez nació en Vijes, Valle del Cauca, en abril de 1909, y murió en Cali, en diciembre de 1999. Hablar de Romero como músico implica obligatoriamente vincularlo con el Trío Morales Pino, agrupación que fundó y con la cual logró no solo una fructífera producción en la industria musical discográfica de la época, sino también dar a conocer sus composiciones, enriquecer cuantitativa y cualitativamente el repertorio para el formato, dejar un valioso aporte en la forma de interpretar la guitarra acompañante y marcar un estilo para el trío instrumental andino colombiano.

Versión preprint

> Resulta imposible escribir una biografía de Álvaro Romero Sánchez sin mencionar la fructífera carrera propia del Trío Morales Pino [...]. En casi treinta años de actividad, este trío, bajo la dirección de Romero Sánchez, transformó la manera de concebir, interpretar y crear en este formato. (García Orozco, 2014, p. 32)

El estilo compositivo de Romero era novedoso para su tiempo, sobre todo por su inventiva melódica y armónica. Además, la perspectiva que tuvo del acompañamiento armónico, sobre todo en la guitarra, se hizo reconocida en el ámbito de la industria disquera y entre los mismos músicos, al valerse del espectro rítmico armónico de los acompañamientos, característico del formato de trío instrumental andino colombiano, para agregarle un original rol contrapuntístico y melódico a partir de una acertada conducción de los bajos, rasgo estilístico que Fernando León[1] denomina "bajete". Este recurso, entre otros, le permitió a Romero ubicarse, junto con su Trío Morales Pino,

1 Músico y bandolista bogotano. Profesor, desde 1995, en las áreas de composición (instrumentación y orquestación) y de músicas tradicionales colombianas y latinoamericanas en la Universidad Pedagógica Nacional, y posteriormente en la Universidad de los Andes. Director y fundador del Trío Joyel, el Quarteto Colombiano y la Orquesta de Cuerdas Nogal.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

como referente central para las músicas de la región andina colombiana desde mediados del siglo xx:

> De las virtudes de Romero como compositor se ha dicho mucho, aunque no se ha ahondado en su faceta de estilista, sobre todo con los pasillos y los bambucos. Él era el eje de su trío, y se ocupaba de mantener el balance sonoro con el tiple, de soportar con un robusto acompañamiento la masa sonora grupal y de contestar los finales de frase de la bandola con el uso hasta entonces no escuchado de recursos melódicos con el bajo. (Urrego, s. f, pp. 4-5)

El Trío Morales Pino

Esta agrupación fue fundada por Romero en 1950. Sus otros dos integrantes fueron Heriberto Sánchez, interpretando la bandola de 16 cuerdas en Bb, y Peregrino Galindo, en el tiple. En un principio, su nombre fue "Los tres Bemoles". En el año 1958, con la salida de Sánchez, se integra como bandolista Diego Estrada (Luján, 2019, p. 54).

Romero no fue el único integrante con aportes sustanciales al montaje y a la estética del Trío Morales Pino. La forma experimental y virtuosística que mostraba Diego Estrada con la ejecución de la bandola se haría aún más visible con propuestas que iban desde el diseño de frases y ornamentaciones hasta la interpretación creadora de la música elegida como repertorio para el Trío con su instrumento. Desde la construcción del instrumento, Estrada propuso la afinación en C. En la parte interpretativa, adornos, *grupettos* y efectos tímbricos obligan a una escucha crítica de la amplia discografía del Trío, bajo el filtro de la austera pero efectiva forma de escribir que tenía Romero, hallándose con ello sustanciales diferencias entre lo que se escucha en el disco y lo que se lee en partitura.

Versión preprint

En 1961, al participar en la escena musical del III Festival Folclórico, llevado a cabo en la ciudad colombiana de Ibagué, El Trío es invitado por Hernán Restrepo Duque a grabar en la ciudad de Medellín, donde se encontró con Luis Uribe Bueno, quien oficiaba como director artístico de la discográfica colombiana Sonolux. Ellos firmarían un contrato con dicha empresa, con lo que iniciarían una carrera en el mundo de la industria discográfica de la música andina colombiana, superada en número solo por la discografía de Jaime Llano González, y donde grabarían más de 20 discos de larga duración entre las décadas de los sesenta y los setenta (Luján, 2019, p. 54).

Con el tiempo, y como lo reseña Montenegro (2016), el papel del tiple contó con más de un intérprete, debido a dificultades de salud de Galindo. De ahí que el trío tuviese en su momento a Arley Otálvaro, y luego a Jesús Mosquera, con quien el trío, para 1990, culminó la actividad musical.

Durante los últimos cuarenta años del siglo xx, Romero y el Trío Morales Pino desempeñaron un papel importante en la consolidación técnica, interpretativa y de difusión de las músicas andinas colombianas. Este trío generaría un estilo compositivo e interpretativo que luego sería emulado por diversos conjuntos. En el ejercicio constante que tuvieron de construir una sonoridad específica a partir de la combinación de la bandola, el tiple y la guitarra, iban también a visibilizar un repertorio nuevo, propio, en combinación con piezas compuestas por encargo y obras del repertorio tradicional, con lo que abarcarían la totalidad de ritmos de los Andes de Colombia.

El bandolista bogotano Fabián Forero Valderrama confiesa que ha sido innegable la influencia de Romero y del Trío Morales Pino en su labor como bandolista, pedagogo, arreglista, compositor y director de agrupaciones como la instrumental Trío Opus 3. En una entrevista realizada en 2014, Forero hace hincapié en que, cuando escuchó este trío, el espectro sonoro logrado por esa agrupación lo puso en otro lugar de la escucha, y lo motivó a procurar nuevas posibilidades estéticas y búsquedas sonoras para la bandola, el tiple y la guitarra, que le permitieran ampliar y desarrollar el rango idiomático y estético de estos instrumentos, así como su condición de intérprete y de arreglista para su propio trío:

> Numerosos y diversos han sido mis encuentros a través del tiempo con la música vallecaucana, y especialmente con la de Álvaro Romero Sánchez: de los momentos lúdicos de mis épocas de niño, cuando escuchaba al Trío Morales Pino y jugaba a reproducir con mi bandola tantos efectos y ornamentos como fuera posible —de los que a su música le imprimía Diego Estrada—, hasta los más rigurosos de mi carrera profesional como intérprete, percibí la amplísima perspectiva de lo que la música de aquel maestro representa para el patrimonio cultural colombiano, y aprendí, a través de ella, y como una proyección de sus elementos técnicos y de expresión, el gusto por el estudio de las músicas de la región andina colombiana. (Fabián Forero, en García Orozco, 2014, p. 13)

Como queda señalado, el Trío Morales Pino fue la plataforma a partir de la cual Romero desarrolló su obra musical y su vida artística, siendo su director desde su fundación hasta su desintegración (Luján, 2019, p. 69).

Junto con esto, es necesario recordar que Romero heredó de manera casi directa el legado musical que Pedro Morales Pino y sus colegas de la "Lira Colombiana" desarrollaron entre finales del siglo xix y comienzos del xx, fundamentándose en músicas tradicionales de los Andes colombianos. Rasgos estilísticos y de fraseo, así como aspectos formales del bambuco y del pasillo, propuestos en su momento por esos músicos, captaron de manera temprana el interés de Romero, quien mantuvo y respetó, entre otras cosas,

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

la forma clásica A-B-C adoptada por este en sus composiciones, al emular un minueto con "trío" y replicando formalmente sus repeticiones.

La industria fonográfica y la radio en Colombia, surgidas ambas durante los primeros cincuenta años del siglo xx, adoptaron y difundieron desde un inicio gran cantidad de intérpretes, estilos, formatos y repertorios, sobre todo de las músicas practicadas en el interior del país. Un efecto de dicho fenómeno comercial se vería reflejado en la distribución masiva, así como en la recepción y el consumo de discos y las puestas en escena de ese conjunto de ritmos entonces llamado "música patria", que luego iba a recibir el genérico de "música colombiana", para luego ser matizado con la convención "música andina colombiana".

Estas músicas, con todo y tener una fuerte impronta popular campesina, terminarían configurándose en un fenómeno casi totalmente urbano, en cuya canciones y manifestaciones instrumentales aún se manifiesta la paradoja de escuchar letras con un fuerte componente de nostalgia por la vida campesina, pero entonadas por hombres de la naciente clase media del país, vestidos de frac o disfrazados de gente del campo, y asentados en grandes ciudades como Bogotá, Medellín y Cali. El auge discográfico de estas manifestaciones musicales da cuenta de un cruce de influencias tradicionales, populares[2] y académicas, asunto que no obstante estar vinculado con este artículo, excede sus límites, además de merecer un análisis aparte.

Versión preprint

El Trío Opus 3

Fundado en 1994 por José Luis Martínez Vesga en el tiple, Raúl Walteros en la guitarra y Fabián Forero como director y bandolista, en este trío se conjuga el diálogo de saberes académicos y populares: Martínez y su aporte interpretativo propio de los Santanderes (el tiple con afinación en Bb), Walteros desde su experiencia como guitarrista empírico de música colombiana, y Forero desde su aporte académico y virtuosismo técnico en la interpretación de la bandola.[3] Tres maneras de escuchar el mundo y de hacer música convergen en esta conformación, dando como resultado una sonoridad distinta para este formato. De acuerdo con Montenegro (2016), "esta agrupación ha desarrollado tres aspectos fundamentales: trabajo de montaje musical empírico, con partituras y en colaboración con otros

2 Para una mejor comprensión de la palabra "popular", tomada aquí como práctica del pueblo, véase la postura de Néstor García Canclini (1987).

3 Forero es un reconocido bandolista y mandolinista bogotano, quien se formó profesional y musicalmente en la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Javeriana y el Instituto Bókkota de Altos Estudios, en Tarazona, España (Luján, 2019, p. 70).

formatos instrumentales. Esto hace de Opus 3 un grupo particular dentro de las agrupaciones de trío andino colombiano" (p. 54).

El Trío Opus 3 se convertirá en un referente fundamental de escucha de la música andina colombiana entre finales del siglo xx y comienzos del xxi, entre otras cosas por el modo como recreó el formato del trío instrumental andino colombiano, además de los aportes hechos desde la composición y la combinación con otros formatos instrumentales.

Cuando se conformó este trío en los años noventa del siglo xx, ya hacía mucho tiempo que las músicas de los Andes colombianos habían sido relegadas de la industria musical, redireccionándose dicha práctica a espacios de formación y gestión académica, desde procesos de iniciación para niños y adolescentes hasta la formación superior universitaria. Bajo esta nueva lógica comienzan a hacerse visibles no pocos aportes para el repertorio y la fundamentación técnica e instrumental de estas músicas, entre los cuales figuran los trabajos discográficos de Opus 3, bajo la dirección de Forero: "Con Opus 3 realizamos tres producciones discográficas *Plectromanía Vol. 1*; *Plectromanía Vol. 2* y *Barroco, Ópera, Latinoamérica* (2003). Para esta última me tocó estudiar bastante de la mano de Fabian Forero" (José Luis Martínez, comunicación personal, 2018). Como lo indica Montenegro (2016), la primera de ellas, *Plectromanía Vol.* 1, los lleva a realizar varias giras internacionales por países como Alemania, España, Francia, India e Italia, entre otros (Luján, 2019, p. 70).

No cabe duda de que Opus 3 se tomó muy en serio la tarea de fortalecer y difundir, con un criterio más académico que popular o comercial masivo, las músicas de los Andes colombianos.

En este punto se hace preciso señalar y recordar las similitudes, pero también las diferencias que existen entre el Trío Morales Pino y el Trío Opus 3. En primera instancia, Raúl Walteros Lara y Álvaro Romero Sánchez se formaron y se forjaron en la práctica popular y cotidiana de la guitarra, convirtiéndose con el tiempo en referentes de estilo y repertorio para las músicas de los Andes del país.

Por otro lado, Diego Estrada Montoya y Fabián Forero Valderrama han representado épocas y formas de ejecutar la bandola con una alta exigencia técnica e interpretativa como rasgo común, pero con diferencias sustanciales en cuanto a las formas de abordar el repertorio, tanto para el trío instrumental y la música en general como para el instrumento en específico, destacándose Forero por el rigor estético e interpretativo en la ejecución, fruto de una formación *canónica* que incluyó un posgrado en mandolina en Europa, luego aplicado a la bandola y a la dirección de formatos de cámara, mientras que Diego Estrada fue por mucho tiempo considerado el mejor bandolista del país, manifestando siempre una viva curiosidad por el sonido

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

y las posibilidades tímbricas e idiomáticas de su instrumento, asunto que se ve reflejado en la capacidad para la improvisación y la ornamentación de las partituras austeramente dispuestas (la melodía acompañada por un cifrado armónico, como si fuera un estándar) por Romero para el Trío Morales Pino.

Por último, Peregrino Galindo y José Luis Martínez dan cuenta de un relato de formación "empírica", sin el fundamento teórico o académico que sus otros compañeros poseían. Con todo, la diferencia se halla en que Galindo fue, para su época, un destacado referente interpretativo y estilístico del tiple acompañante, tal y como lo es Martínez hoy, aunque este último no se quedó en el acompañamiento. Mientras que Galindo se ceñía a un papel rítmico-armónico, Martínez abordaría otras posibilidades desde el tiple para el formato del trío instrumental andino colombiano, asumiendo en no pocas ocasiones la melodía principal.

> Esto se debe en gran medida a su faceta de solista melódico del tiple, muy característica en la región de los Santanderes, de donde es oriundo,[4] generando en el caso de *Dical*, otras posibilidades melódicas, tímbricas y diálogos contrapuntísticos entre los tres instrumentos. (Luján, 2019, pp. 70-71)

Versión preprint

La conjunción de seis formas muy personales, reflejadas en estos dos tríos instrumentales, obedientes a épocas y a formas muy distintas de ver la música, se verá obligatoriamente plasmada en el estilo, el repertorio y la producción discográfica de ambas agrupaciones, hallándose allí marcadas diferencias en cuanto al rol de cada instrumento según el trío, así como al balance orquestal y sonoro logrado desde las mismas condiciones, posibilidades y subjetividades musicales que los caracterizaban. El bambuco *Dical*, compuesto por Romero, y grabado por los dos tríos, es un caso específico que ilustra de manera ejemplar estas generalidades.

Tríos Morales Pino y Opus 3, dos versiones de *Dical*. Un ejercicio de análisis

La versión original del bambuco *Dical* fue compuesta por Álvaro Romero para el Trío Morales Pino, y aparece por primera vez en el disco de larga duración *Lo mejor del Trío Morales Pino*, grabado por el sello Codiscos en el año 1963.

4 La manera interpretativa del tiple en esta región colombiana se da desde lo melódico. Se utiliza como recurso para su ejecución el plectro o pluma, y, esporádicamente, una cuchilla de afeitar, como parte de la tradición santandereana (Luján, 2019, p. 71).

El análisis que ahora se propone de esta pieza parte de la transcripción de audios de la versión original del Trío Morales Pino y del arreglo posterior del trío instrumental Opus 3. Asimismo, las tablas son tomadas de ambas transcripciones (véanse Club de la Bandola, 2017; Luján Zapata, s. f.). En razón de esto, a continuación se lleva a cabo una descripción formal de las dos versiones del bambuco *Dical*, a partir de los siguientes criterios:

1. Análisis de la forma
2. Análisis armónico
3. Análisis rítmico
4. Análisis melódico
5. Análisis de la textura.

La versión escrita para el Trío Morales Pino presenta una estructura ternaria: introducción, estructurada por una frase de 8 compases, y 2 semifrases, que constan de 2+2 incisos; las secciones A-B-C y la coda (esta última es diferente en la versión de Opus 3). La parte A tiene 16 compases, agrupados en dos frases, de 8 compases cada una; las semifrases presentan, al igual que la introducción, 2+2 incisos. La parte B es igual a la primera, es decir, 16 compases agrupados en dos frases de 8 compases cada una. Allí, la construcción de las semifrases también presenta 2+2 incisos. La parte C se construye igual a las anteriores.

Por otro lado, la versión de Opus 3 tiene una propuesta de coda diferente, melódica y armónicamente, con respecto a la del Trío Morales Pino. Asimismo, expone un pasaje modulante sobre E7, para regresar a la parte o sección A en (Am) (este ejemplo se ilustra más adelante, en el análisis musical de Opus 3).

Versión preprint

Trío Morales Pino

Análisis de la forma

Según Manuel García Orozco (2014), la estética musical de los géneros de la zona andina colombiana ha sido en gran medida una herencia del repertorio de salón del siglo XIX. Durante esos años, la forma común a las piezas de dicho repertorio era la forma binaria, extendida por repetición continua de sus secciones o por su encadenamiento, mediante el uso de pequeñas modulaciones, con motivos cuya forma, fraseología y tonalidad eran distintos, lo que permitía construir piezas de gran extensión que en esa época eran denominadas "tandas", sobre todo en ritmo de vals y de pasillo.

Pedro Morales Pino fue uno de los músicos que, a principios del siglo XX, aplicaría y con el tiempo estandarizaría una forma ternaria, ejercicio que con el tiempo —ya en el siglo XX— se iba a constituir en parte integral de la práctica ordinaria de creación e interpretación de piezas de música instrumental andina colombiana. Romero adoptará de manera casi natural, para sus composiciones, esa forma asentada por Morales Pino y otros.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

En la Tabla 1 se presenta el análisis de la forma del bambuco *Dical*, en la versión del Trío Morales Pino.

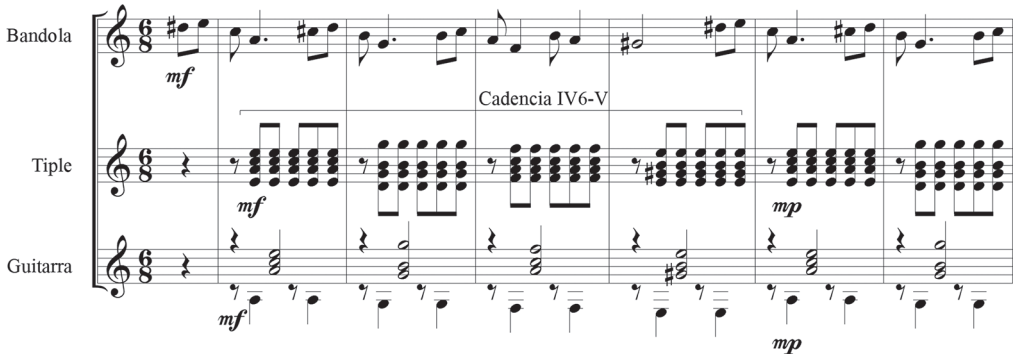
Tabla 1. Análisis de *Dical*, versión Trío Morales Pino

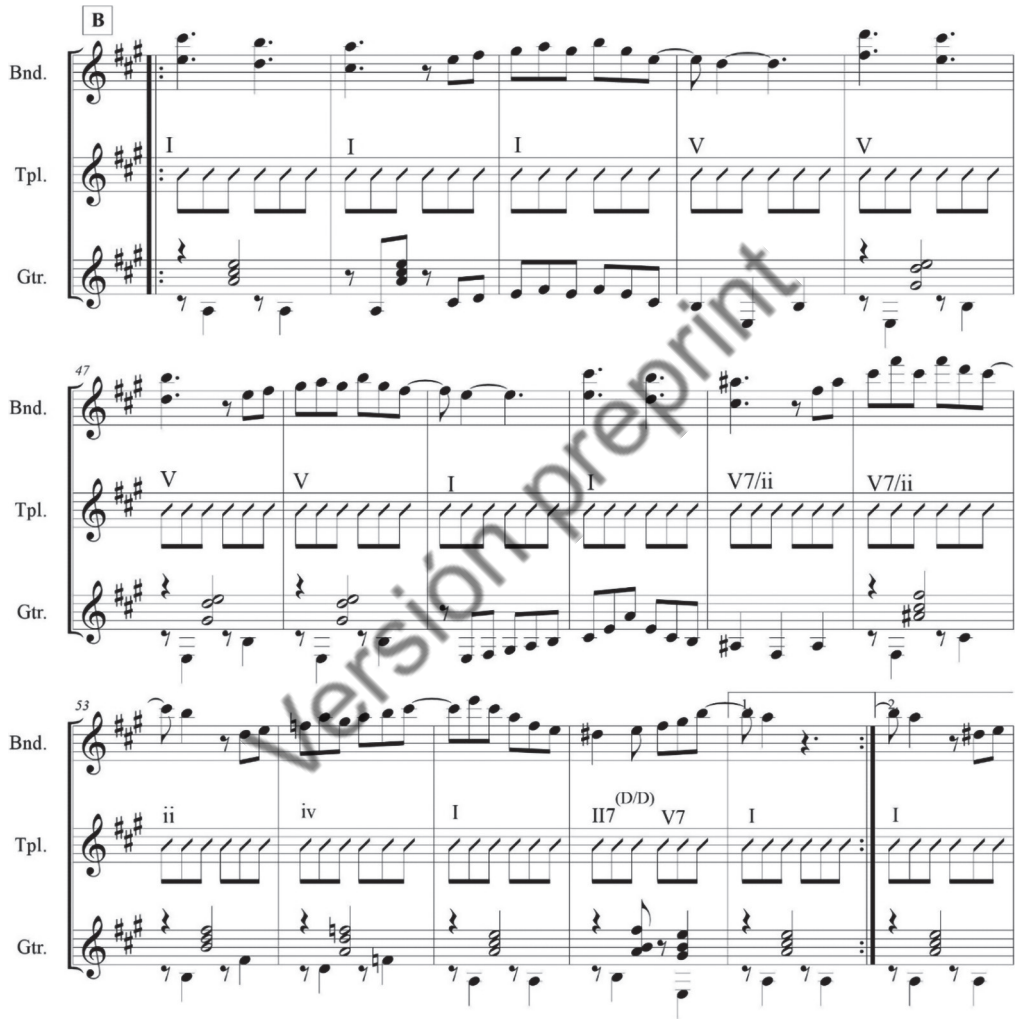
Compases	Incisos	Semifrases	Frases	Secciones
1-8	8	2	1	Introducción
9-12	4	1	1	A
13-16	4	2		
17-20	4	3	2	
21-24	4	4		
27-29	4	1	1	B
30-33	4	2		
34-37	4	3	2	
38-41	4	4		
44-47	4	1	1	C
48-51	4	2		
52-55	4	3		
56-59	4	4		
60-64				Coda

Fuente: Rendón (2017).

Versión preprint

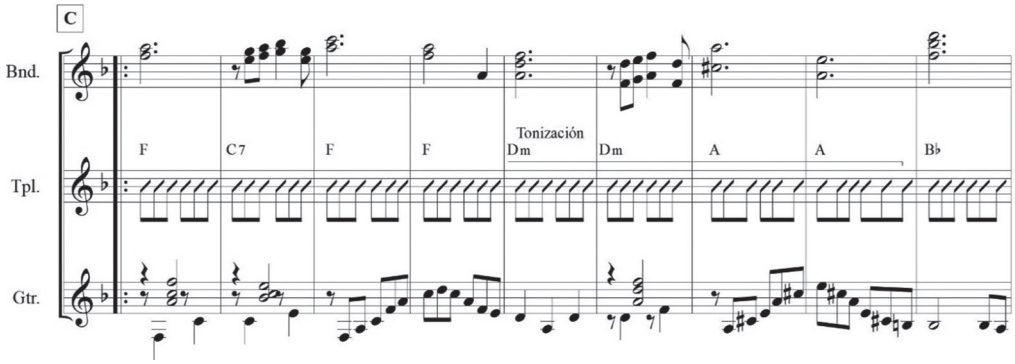
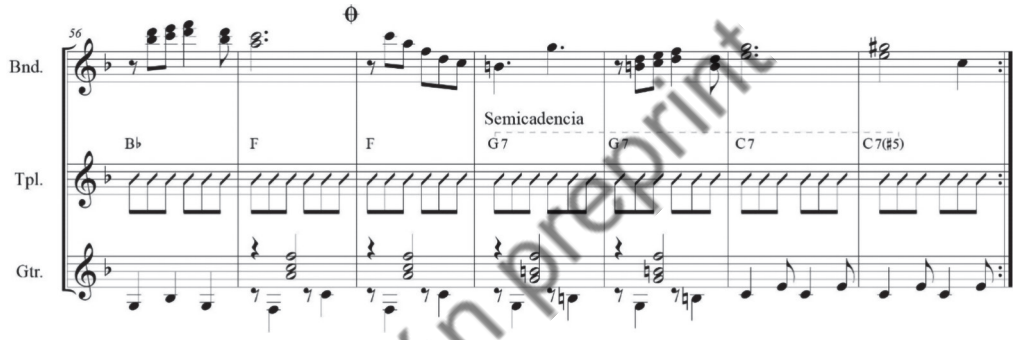
Análisis armónico

En el *Dical* del Trío Morales Pino, la armonía es diatónica; aparecen algunos cromatismos que obedecen al uso de dominantes secundarias. Surge también otro tipo de cromatismo, proveniente del uso de los modos mixtos (sexto descendido). La introducción se basa en una cadencia IV6-V sobre Am, terminando la frase en el acorde de dominante (véase Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Introducción, cadencia IV6-V
Fuente: Elaboración propia.

En la sección "A" (en Am) se encuentra la relación armónica constante de dominante tónica y tonización de la subdominante (Luján, 2019, p. 72). En la sección "B" hay un cambio de tonalidad al relativo paralelo mayor de Am. Se utiliza el mismo recurso armónico de la sección "A" (I, IV y V) con una dominante (V7/ii), un paso a la subdominante armónica (iv) y la dominante de la dominante, es decir, "D/D" (véase Ejemplo 2).

Versión preprint

Ejemplo 2. Parte B
Fuente: Elaboración propia.

La sección "C" y la coda van al sexto grado de Am, mediante el uso de recursos como la semicadencia, y tonizando al relativo menor de la nueva tonalidad (F) (véase Ejemplo 3). "Se hace también evidente una semicadencia en los 4 últimos compases de esta sección" (véase Ejemplo 4) (Luján, 2019, p. 73).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Ejemplo 3. Parte C, sexto grado de Am
Fuente: Elaboración propia.

Ejemplo 4. Semicadencia
Fuente: Elaboración propia.

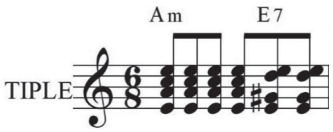
Versión preprint

Análisis rítmico

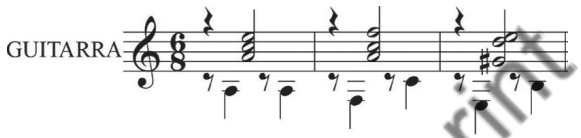
Es importante señalar que el manuscrito original indica una métrica a 3/4. Sin embargo, no se da en esta obra la sensación armónica de dicha métrica, en la que el acorde se anticipa (Luján, 2019, p. 75) en ocasiones, obedeciendo a la melodía, o genera, en algunos momentos, una síncopa armónica, consistente en cambios armónicos anticipados a los cambios melódicos.

Este asunto hace que estudiosos como Fernando León Rengifo comenten que el diseño métrico haga de este bambuco una pieza "caprichosa" (comunicación personal, 14 de diciembre de 2019), lo que no hace otra cosa que remarcar una original apuesta compositiva y sonora de Romero para el bambuco.

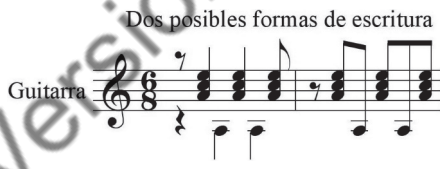
Esto se ve reflejado en la sensación binaria del acompañamiento del tiple, como si estuviera escrito a 6/8, pero manteniendo la síncopa anticipada en la armonía (véase Ejemplo 5).



Ejemplo 5. Métrica en 6/8, adelantando la armonía
Fuente: Elaboración propia.

Por contraste, la rítmica de la guitarra se sostiene en una sensación netamente ternaria, sin anticipar la armonía, factor este que se explica con la entrada a tiempo del bajo (véase Ejemplo 6). Este tipo de acompañamiento rítmico en la guitarra (entrada con el bajo) es común en el bambuco a 3/4, el cual se puede encontrar escrito en obras de Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, entre otros.

Ejemplo 6. Entrada rítmica a partir de los bajos
Fuente: Elaboración propia.

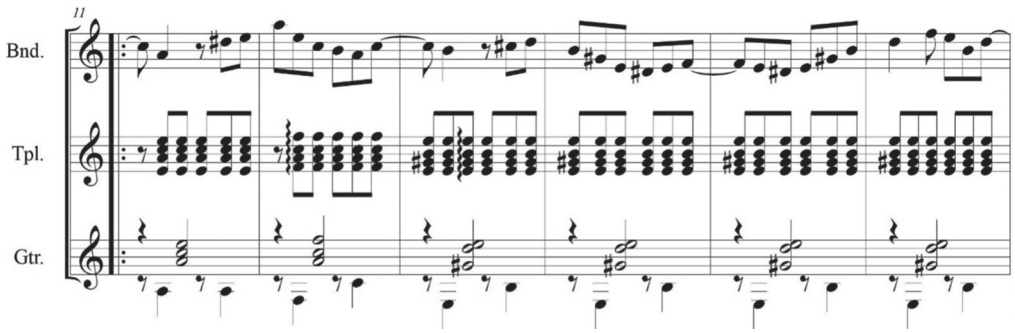
Es de reiterar que hoy es más habitual ver y escuchar el ritmo del bambuco al comienzo con el silencio de corchea (*ictus*) y continuando con el acorde (véase Ejemplo 7).

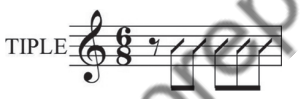
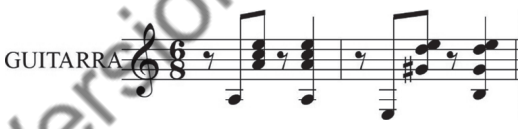
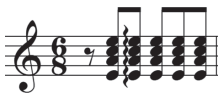


Ejemplo 7. Escritura 6/8 en la guitarra
Fuente: Elaboración propia.

El ritmo básico del bambuco es constante en el tiple, presentando en algunos momentos el *ictus* o "hipo" (silencio de corchea) (véase Ejemplo 8). Sin embargo, el aporte de Peregrino Galindo desde el tiple, al mantener un ritmo constante, en ocasiones marcando el tiempo inicial del compás con un silencio de corchea, haciendo un rasgueo en la segunda o tercera corchea y, en la mayoría de los casos, mediante la marcación de las 6 corcheas, genera una sensación de estabilidad al trío y cumple un papel rítmico-armónico de gran importancia, sobre el cual la guitarra y la bandola pueden desenvolverse y realizar sus "juegos" contrapuntísticos, ornamentales, e incluso improvisatorios. Según Marulanda, el rasgueo de Galindo no tenía paralelo entre los intérpretes del tiple en ese entonces (en Rendón, 2017, p. 4).

Versión preprint

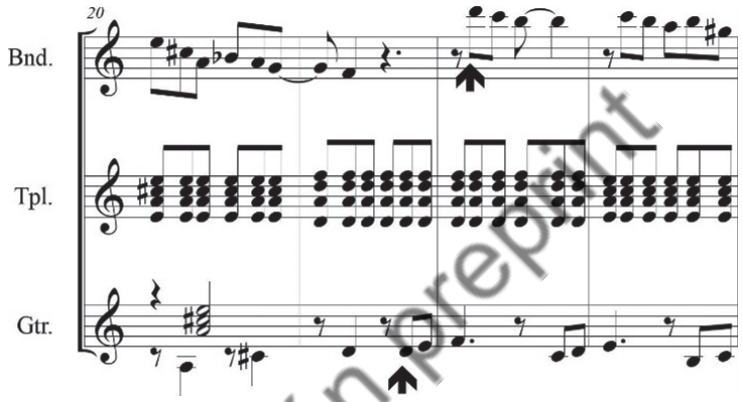
Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Ejemplo 8. Rítmica del tiple
Fuente: Elaboración propia.

En general, el patrón rítmico de la guitarra (cuando no está haciendo los "bajetes") y del tiple son constantes en esta versión del Trío Morales Pino (véanse Ejemplos 9 y 10), destacándose en algunos momentos el "floreo"[5] en la tercera corchea, utilizado por Galindo, lo que en cierta medida Marulanda describe como un rasgueo único (véase Ejemplo 11).

Ejemplo 9. Patrón rítmico del tiple
Fuente: Elaboración propia.

Ejemplo 10. Patrón rítmico de la guitarra
Fuente: Elaboración propia.

Ejemplo 11. "Floreo" en el tiple
Fuente: Elaboración propia.

Versión preprint

5 Término coloquial usado para describir el rasgueo en varios instrumentos de las músicas populares latinoamericanas, como el tiple colombiano y el cuatro llanero.

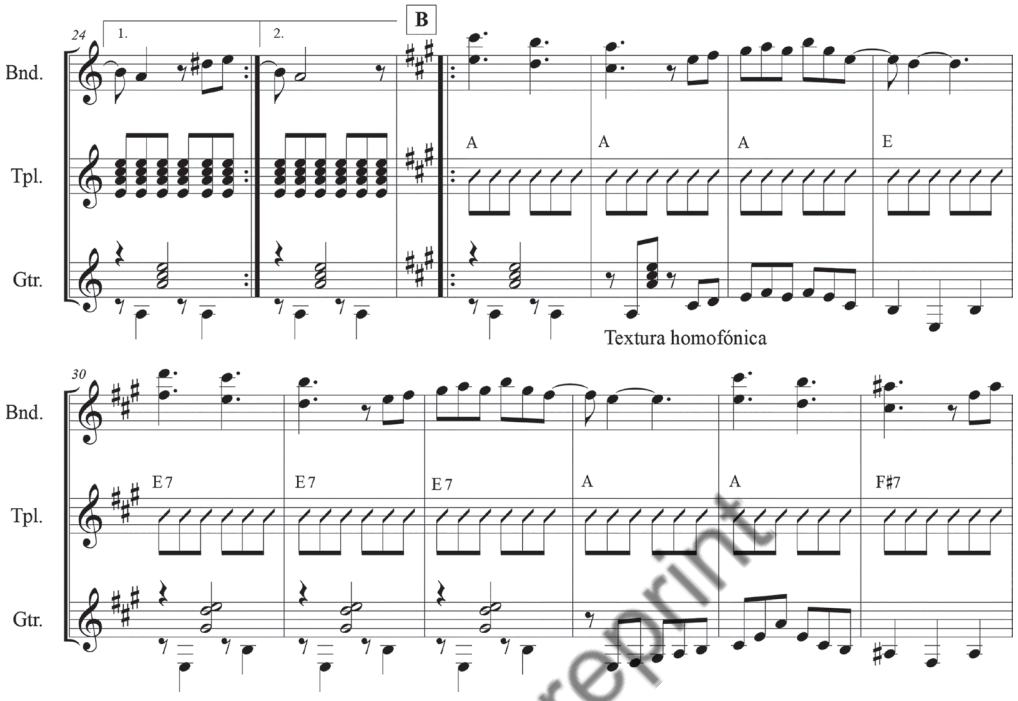
Análisis melódico

Dical es una obra que presenta una melodía diatónica, con algunas notas de figuración melódica y algunos cromatismos. Es importante indicar en este ítem el aporte melódico y contrapuntístico que Romero hace desde los bajos de la guitarra, siendo notoria la melodía en la sección "A" en forma de pregunta-respuesta entre el bajo de la guitarra y la bandola (véase Ejemplo 12). En general, el papel melódico de la guitarra cumple con una muy bien lograda función contrapuntística de la melodía principal, resaltándose siempre este rol, no solo en este bambuco, sino también en toda la obra y el estilo de ejecución para la guitarra por parte de Romero.

Ejemplo 12. Pregunta-respuesta entre la bandola y la guitarra
Fuente: Elaboración propia.

Versión preprint

Análisis de textura

En esta versión del Trío Morales Pino, la textura es homofónica (véase Ejemplo 13). La bandola lleva la melodía principal, el tiple la función ritmo-armónica y la guitarra los bajos. Cabe hacer mención que esta textura ha sido tomada, teniendo como ejemplo paradigmático al mismo Trío Morales Pino, como el elemento sonoro característico más tradicional del trío instrumental andino colombiano. Lo paradójico es que el aporte mismo de Romero con la conducción melódica de los bajos de su guitarra, en juego y respuesta permanente con la melodía de la bandola, sobre todo en los finales de frase, si no contradice, a lo sumo subvierte este precepto del trío tradicional andino colombiano.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Ejemplo 13. Textura homofónica
Fuente: Elaboración propia.

Versión preprint

Trío Opus 3

Análisis de la forma

En la Tabla 2 se presenta el análisis de la forma del bambuco *Dical*, en la versión del Trío Opus 3.

Tabla 2. Análisis de *Dical*, versión Trío Opus 3

Compases	Incisos	Semifrases	Frases	Secciones
1-8	8	2	1	Introducción
9-12	4	1	1	A
13-16	4	2		
17-20	4	3	2	
21-24	4	4		
41-44	4	1	1	B
45-48	4	2		
49-52	4	3	2	
53-56	4	4		

75-78	4	1	1	C
79-82	4	2		
83-86	4	3	2	
87-90	4	4		
116-118				Pasaje modulante sobre E7
119-121				Coda

Fuente: Gonzalo Rendón.

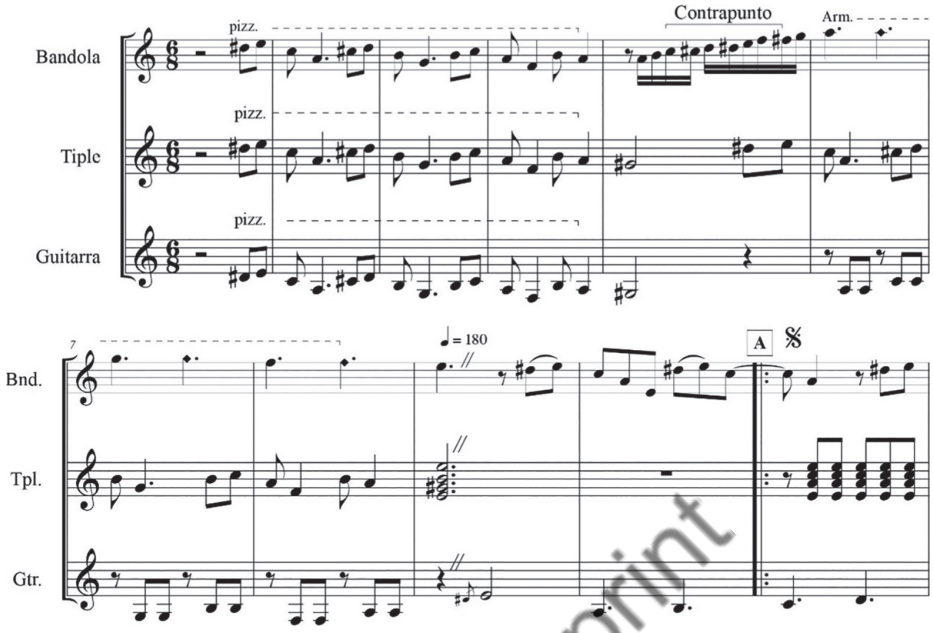
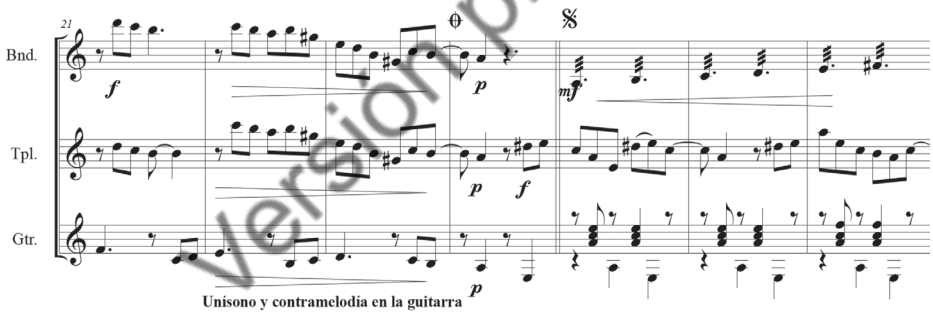
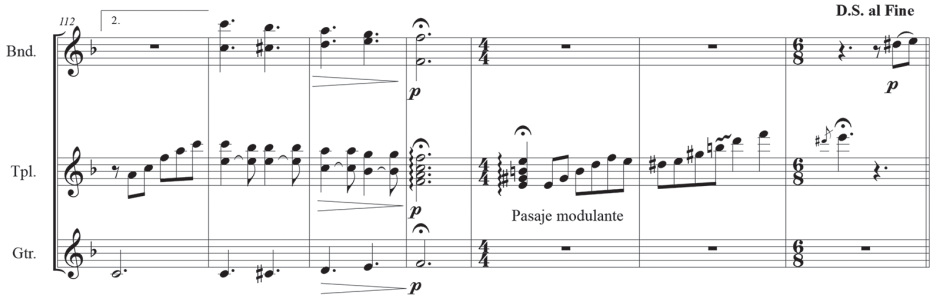
Acerca del análisis armónico y rítmico

El análisis armónico es similar al anterior (el del Trío Morales Pino); por ello, no se describe acá. No obstante, como lo menciona el mismo José Luis Martínez (comunicación personal, 2018), el trabajo en grupo con Opus 3 le iba a generar el reto de tocar melodías en algunos momentos, soltar el plectro o púa, y realizar el acompañamiento, además de efectuar, especialmente en esta obra, una parte de solista (melodía y ritmo al mismo tiempo). Lo que esto muestra, además de un tratamiento diferente de la obra, según el criterio orquestal de Fabián Forero como arreglista, es el desarrollo al cual asistió el tiple en los últimos 30 años del siglo xx, diversificando su rol tradicional de acompañamiento con variables tímbricas, melódicas y solistas.

Análisis melódico

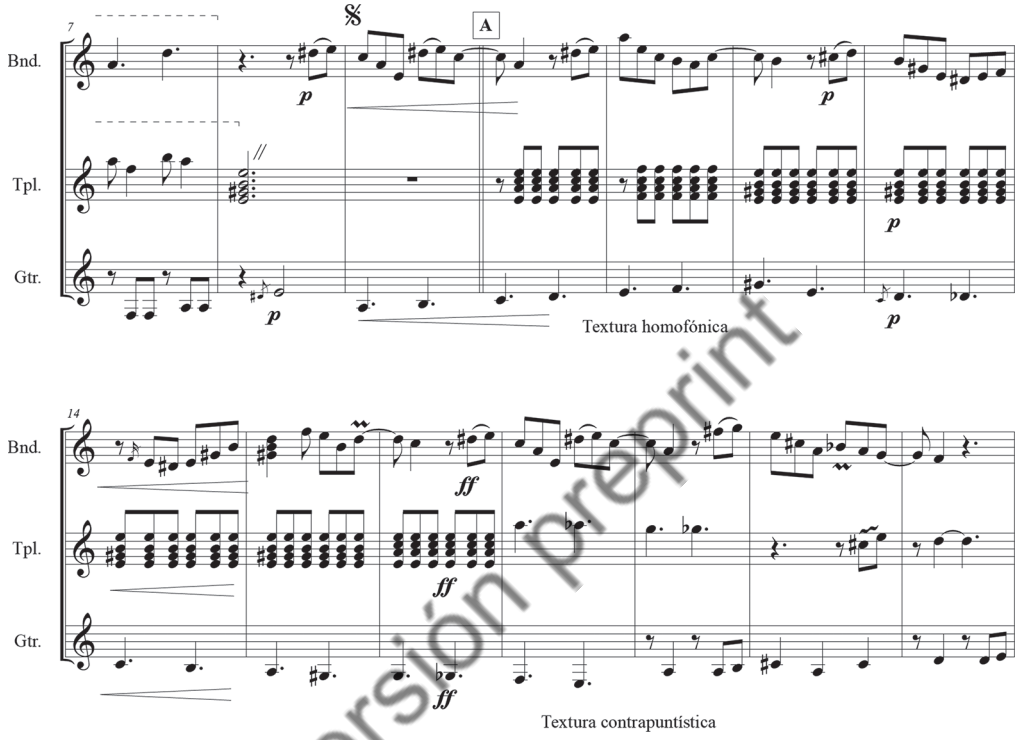
"En esta versión, los tres instrumentos inician con una armonía seccional a tres voces (*voicing*), en *pizzicato*, continuando el tiple con la melodía principal y en la bandola con el recurso de contrapunto melódico y los armónicos" (Luján, 2019, p. 78) (véase Ejemplo 14). También se pueden encontrar unísonos entre bandola y tiple y contramelodías en la guitarra (véase Ejemplo 15). Es decir, desde la instrumentación se generan no pocos recursos y efectos que marcan una interesante diferencia con respecto a la versión del Trío Morales Pino. Cabe en este sentido señalar el pasaje modulante sobre E7 como recurso para ir a la sección A en (Am) (véase Ejemplo 16).

Versión pre-print

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Ejemplo 14. Introducción
Fuente: Elaboración propia.

Ejemplo 15. Unísono bandola tiple y contramelodías en la guitarra
Fuente: Elaboración propia.

Ejemplo 16. Pasaje modulante
Fuente: Elaboración propia.

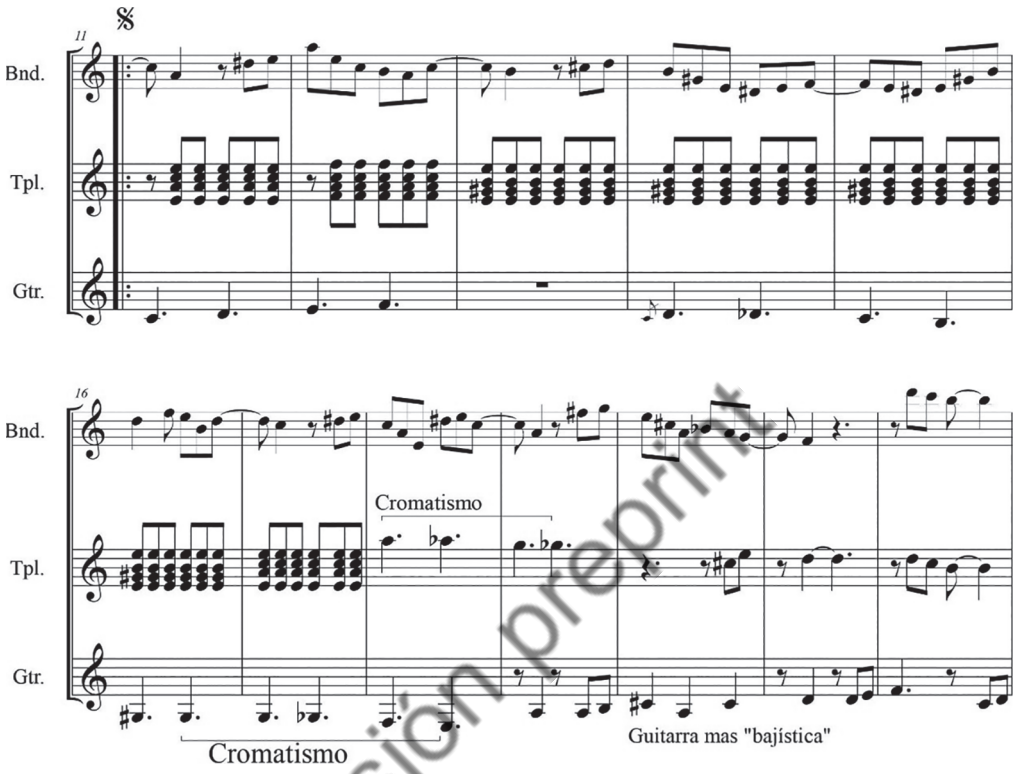
Versión preprint

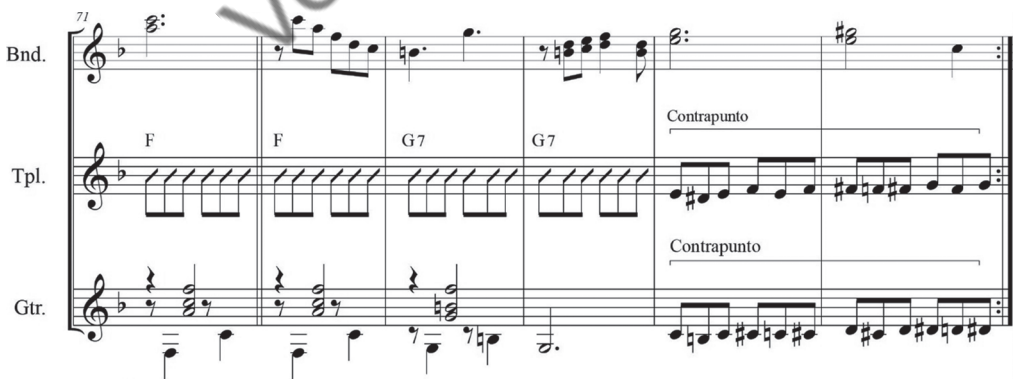
Análisis de textura

En esta versión se escucha una textura que hace alusión directa a la homofonía original del Trío Morales Pino, pero en alternancia constante con pasajes de textura contrapuntística (véase Ejemplo 17).

Ejemplo 17. Textura contrapuntística
Fuente: Elaboración propia.

Versión preprint

En cada repetición se localizan permutaciones del rol melódico principal entre la bandola y el tiple. Lo que esto permite es la generación de timbres y contrapuntos que dan variedad a las repeticiones. La guitarra se resalta por una conducción más constante de los bajos, como si se tratara de un ejercicio crítico que al mismo tiempo reconoce los desarrollos melódicos logrados por Romero para los bajos de la guitarra como voz del trío (véase Ejemplo 16). El uso de frases y conducciones cromáticas es otro rasgo contrapuntístico destacable en esta versión (véanse Ejemplos 18 y 19).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Ejemplo 18. Rol del bajo en la guitarra
Fuente: Elaboración propia.



Ejemplo 19. Contrapunto cromático
Fuente: Elaboración propia.

Versión preprint

Conclusiones

La obra de Álvaro Romero recoge, desde mediados del siglo xx, no pocas referencias de estilo, forma e interpretación desarrolladas por otros músicos, durante más de 50 años, en un proceso de reconocimiento de las músicas populares que, en paralelo con la gran empresa que implicaba la formación de un Estado nación, iban a la postre a ser parte de un no pequeño conjunto de referentes identitarios, hoy denominado "música andina colombiana". No en vano, Romero escogería el nombre de Pedro Morales Pino para su trío, y además de ser un homenaje a quien fue pionero en la creación, sistematización y posterior transcripción de aires y repertorios de la región andina para agrupaciones de cuerdas pulsadas, también iba a constituirse en una forma directa de mantener la continuidad de ese género.

Así pues, este análisis puede también ser tomado como un modo de acercarse, abordar y comprender la obra musical de un prolífico y no del todo reconocido compositor. Aunque sea en apariencia restringido, el análisis comparativo que se ha presentado de una de sus obras, que sonara en épocas distintas y obedeciera a estilos diferentes, da cuenta de un itinerario de desarrollo general de la sonoridad del trío instrumental andino colombiano, a partir del cual se localizan cambios sustanciales en la instrumentación, las formas de ejecución y de escucha, y también elementos que reflejan la conservación de usos considerados tradicionales de la música en los Andes de Colombia.

Versión preprint

De este modo, la reflexión generada a partir del análisis de un bambuco como *Dical* no se ha quedado en lo propiamente musical, y recibe una carga adicional de validez cuando se la contextualiza histórica, social y culturalmente como ejemplo de un relato que han tenido estas músicas en los últimos cincuenta años. En *Dical* confluyen la continuidad y el cambio en un ritmo como el bambuco, así como en los puntos de vista relacionados con un formato como el trío instrumental andino colombiano y sus instrumentos.

Esta pieza, sometida al análisis a partir de la versión que de ella construyeron dos tríos instrumentales, distintos en estilo y distantes en el tiempo, deja en evidencia el desarrollo que tuvo el tratamiento orquestal para este formato, destacándose, entre otras cosas, la continuación y la recreación de la apuesta original de su compositor, Álvaro Romero, para la guitarra acompañante, sobre todo en lo relacionado con el uso melódico y contrapuntístico de los bajos, asumida por Walteros.

También debe mencionarse un conjunto de variaciones interpretativas que, además de consolidar un desarrollo virtuosístico para la bandola, contando en ambos tríos con dos de sus máximos exponentes, permiten la escucha

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

comparativa de usos populares y académicos aplicados al instrumento según la versión.

Por último, pero no menos importante, el papel adjudicado al tiple muestra el paso de un sonido tradicionalmente rítmico-armónico —realizado de manera muy personal por un hombre anclado en la memoria y la intuición musical, no en una formación académica, como el maestro Peregrino Galindo en el Trío Morales Pino—, a su recreación y expansión a roles oscilantes entre la melodía principal y el juego enriquecido de voces en contrapunto, sin abandonar necesariamente su papel acompañante —como se muestra en la versión de Opus 3 a través de su tiplista José Luis Martínez—.

Otro factor que permite apreciar el encuentro de estas músicas con su entorno social se halla precisamente en cómo, a pesar de la pérdida de presencia en mecanismos de divulgación y recepción comerciales, la música hecha para cuerdas tradicionales de los Andes colombianos aún goza de buena salud. No en vano se recuerda al Trío Morales Pino como una agrupación que encarna el auge que tuvo en su momento esta música en circuitos comerciales impulsados por la industria discográfica, manteniendo una textura sonora homofónica, a partir de la cual se construyó una representación de la sonoridad del trío instrumental de guitarra, tiple y bandola que haría carrera: el peso de lo melódico recaía siempre sobre la bandola, y el tiple aportaba un componente tímbrico, rítmico y siempre armónico, mientras que la guitarra soportaba armónica y rítmicamente el paquete orquestal, ampliando los acordes y conduciendo el relato musical con los bajos.

Aun siendo el referente principal de lo que es un trío instrumental tradicional, es precisamente el Trío Morales Pino el que sembraría una semilla de subversión de dicha convención. Aunque los usos del tiple y de la guitarra sean tomados como tradicionales, la concepción que Romero tenía del papel de los bajos de la guitarra en su trío se constituiría en un referente seguido por muchos músicos que buscaban un diálogo con los demás instrumentos, que no se ciñera a lo meramente armónico, al que se añadía, en este caso, el ejercicio de permanente exploración tímbrica, melódica e improvisatoria que Diego Estrada tuvo con la bandola. Posiblemente, estos hayan sido los elementos de los cuales se aprovecharía años después Fabián Forero para pensar uno de sus tríos instrumentales, Opus 3, no tratándose ya solamente del sutil acompañamiento de la guitarra a la bandola con respuestas melódicas al final de cada frase, pues con la exploración de las posibilidades técnicas, tímbricas y melódicas del tiple, la textura inmediatamente dejaba de percibirse como homofónica, gracias al uso contrapuntístico instalado en este trío. Ahora sonaban otras voces, múltiples voces, una polifonía.

Con todo, el paso en la escucha de dos texturas radicalmente distintas, la homofónica del Trío Morales Pino y la polifónica contrapuntística de Opus 3,

Versión preprint

no obedeció necesariamente a un salto cualitativo entre un trío y otro. Si bien se ha hecho un análisis comparativo entre estos dos tríos, a partir de una pieza en ritmo de bambuco compuesta por Romero, para dar cuenta de un ciclo de continuidad y cambio propio de las músicas populares como manifestaciones de la cultura, es necesario agregar que dicho ciclo se vio aún más enriquecido con la presencia de otras agrupaciones que ya habían asimilado la labor de diversificar tímbrica y orquestalmente la textura tradicionalmente homofónica del trío instrumental andino colombiano. Entre estas agrupaciones hay que mencionar al Trío Joyel, al Trío Instrumental Colombiano y el Trío Instrumental Ancestro. Así, este artículo plantea el primer paso de un proceso de investigación y de análisis de más largo aliento, que puede incluir versiones y creaciones a partir de las cuales se lea y se escuche el trance de permutaciones al cual ha asistido el formato de trío instrumental andino colombiano desde hace más de sesenta años.

Versión preprint

Referencias

Cantor, R. B. (Ed.). (2010). *Rutas de libertad. 500 años de travesía*. Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana.

Copland, A. (1999). *Como escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*, (17), 6-11.

García Orozco, M. (2014). *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio y análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*. Ministerio de Cultura.

Jordán Beghelli, V., Vargas Ante, M. L. y Largo Pineda, P. A. (2016). "Fantasía en 6/8", la historia de un bambuco a través del bambuco. *Ricercare*, (5), 46-62. https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.5.4

Luján Zapata, W. F. (2019). *Aproximación musicológica y propuesta performática del tiple dentro del formato del trío instrumental andino colombiano* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/17264

Luján Zapata, W. F. (s. f.). *Dical*, obra y partituras. En W. Luján Zapata, *Obras para tiple solista y otros formatos*. https://wlujantiple.wixsite.com/tiple/dical-audio-y-partituras

Montenegro Herrera, J. E. (2016). *Bandola, tiple y guitarra en movimiento: ocho obras originales para trío típico* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. https://doi.org/10.11144/Javeriana.10554.22085

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 18-45 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579

Quijano, A. (2019). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Espacio Abierto*, *28*(1), 255-301. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12262976015

Rendón Tangarife, G. (2017). La música para trío de cuerdas andinas colombianas (1954-2013). *Encuentros*, *15*(3), 186-197. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6205194.pdf

Urrego Arias, H. (2021). *Librillo trabajo discográfico "Romerías. Versiones de Fernando León*. CD [sin más datos].

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Amor líquido*
Autor: Felipe Patiño
Técnica: Acrílico sobre lienzo
Dimensiones: 40 × 60 cm
Año: 2025

Versión Preprint

Artículo de reflexión

LA LÓGICA EUROCÉNTRICA EN LA FORMACIÓN DEL MAESTRO EN MÚSICA. UNA PROPUESTA DIDÁCTICA CRÍTICA Y EMANCIPATORIA*

Eurocentric logic in training in the Master of Music in two universities in Bogotá

Gustavo Martínez Palacio

Estudios en percusión en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Especialista en Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y magíster en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana.

p.g@javeriana.edu.co
https://orcid.org/0000-0002-6358-7262

Versión preprint

Fecha de recepción: 20/1/2020
Fecha de aprobación: 20/4/2023

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

Para citar este artículo: Martínez Palacio, G. La lógica eurocéntrica en la formación del maestro en música. Una propuesta didáctica crítica y emancipatoria. *Artes La Revista*, *24*(32), 48-67. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

* El presente artículo hace parte de los resultados de una investigación iniciada en mayo de 2018 y concluida en el 2019. Se documentó en la tesis titulada "Síntomas del eurocentrismo en la enseñanza de la formación del maestro en música", presentada para optar por el título de magíster en Educación (Pontificia Universidad Javeriana). Véase Martínez Palacio (2019).

Resumen

Este documento presenta una reflexión en torno a la enseñanza de la música y, como efecto de esta, la constitución de una posible didáctica de la música, y en particular, sobre la formación del maestro en música. Esta reflexión es dada en un principio desde los pedagogos musicales del cono sur y España, sirviéndose de algunos de los autores de los movimientos crítico y decolonial, deteniéndose a reflexionar sobre la enseñanza en la formación del maestro en música y cómo, en torno a esta enseñanza, se da la configuración de la didáctica actual de la música. Este documento, lejos de tener un carácter exhaustivo, se propone convocar a la reflexión, a la mirada crítica sobre los procesos académicos de la música y sobre la enseñanza de la música en la universidad, en donde el protagonista es el maestro.

Palabras clave: didáctica de la música, enseñanza de la música, formación superior en música, decolonialidad en la música, lógica eurocéntrica.

Versión preprint

Abstract

This document presents a reflection on the teaching of music and, as an effect of this, the constitution of a possible didactics of music, and in particular, on the training of the music teacher. This reflection is given at first from the musical pedagogues of the southern cone and Spain, using some of the authors of the critical and decolonial movements, stopping to reflect on the teaching in the formation of the music teacher and how, around this teaching, the configuration of the current didactics of music is given. This document, far from being exhaustive, intends to call for reflection and a critical look at the academic processes of music and the teaching of music at the university, where the protagonist is the teacher.

Keywords: didactics of music, music teaching, higher education in music, decoloniality in music, eurocentric logic.

Introducción

Dice Andrés Samper:

> Tradicionalmente, la universidad latinoamericana ha tendido a desarrollar mayoritariamente sus planes de estudio a partir de repertorios europeos y desde una compartimentalización de las diversas competencias musicales (expresada en asignaturas independientes como: solfeo, entrenamiento auditivo, historia, armonía, instrumento, etc…). De otra parte, gran parte de las metodologías implementadas han sido herencia de los métodos y modelos europeos y, en algunos casos, norteamericanos. (2011, p. 5)

Lo anterior ejemplifica la realidad de la educación artística musical en la educación formal en el contexto colombiano, y abarca el nivel formal universitario en gran parte del país. Esta ha sido una verdad inherente y presente desde los orígenes del conservatorio, hasta la consolidación de proyectos curriculares de Artes en Música, o las facultades de Música; por tanto, continuar en los tiempos actuales con prácticas de enseñanza orientadas en este sentido, no solo supone una desigualdad social e imposición ideológica, sino que además supone, desde una mirada alterna, una perpetuación de los poderes subyacentes en las diferentes culturas colonizadas por medio de esta educación y a través de la figura profesor-estudiante.

En efecto, la oferta de formación en Música en el nivel profesional universitario en Colombia ha estado direccionada, desde sus inicios, a partir de una mirada que buscaba emular las prácticas educativas de los conservatorios franceses, italianos, alemanes o rusos, una mirada netamente eurocéntrica (Green, 2001; Holguín, 2010; Ochoa Escobar, 2016). Han sido mínimos los casos en los que la universidad colombiana, desde la carrera de Música, ha referenciado los currículos de las universidades o conservatorios estadounidenses, y aún menor el caso en el que la universidad se ha decidido por la creación de currículos propios.

Así, en este afán por estar a la par del "modelo", en el que se califican ciertas músicas como "sofisticadas", "avanzadas" o "cultas", se descalifican otras como de "menor desarrollo", "incultas" o "populares". Estas prácticas han dejado por fuera la posibilidad de construir prácticas educativas alternativas, con otros marcos de referencia, y la posibilidad de crear currículos propios, basados en repertorios de músicas de tradición oral y compositores nacionales, o, por lo menos, planes de estudio que contengan tales repertorios como un insumo importante de su reflexión y estudio.

Un estudio sobre la enseñanza universitaria en la formación del maestro en música, en el contexto colombiano, puede ser un insumo importante en las discusiones actuales y futuras sobre las memorias y los alcances de la

Versión preliminar

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

academia (universidades) en los programas de formación profesional en Música o del Maestro en Música, no solo en sus desarrollos y configuraciones, sino también en las de sus elaboraciones —los sujetos de saber— (estudiantes), quienes son proyectados por la academia según su lectura, acorde a las necesidades particulares de una realidad social local, y que se esperaría tengan el suficiente criterio para sortear los diferentes efectos que implican la naturaleza de la globalización y el capitalismo en Latinoamérica.

Este documento convoca a la reflexión en temas que empoderan y posibilitan la emancipación de modelos hegemónicos de saber y de hacer, impuestos y asumidos como la cultura dominante por los docentes y estudiantes. Lejos de pretender borrar el legado de la colonización (descredibilizarlo, en palabras de Santos, 2006), la intención es, por medio de una juiciosa reflexión sobre el conocimiento enunciado —el marco occidental de enseñanza de la música—, llamar la atención acerca de lo que podría ser o acerca de aquellos saberes que son invisibilizados desde la visión de las mismas culturas hegemónicas, para mirar este legado (occidental) desde una postura crítica, a partir de nuevos marcos de referencia.

El propósito es comprender estos modelos hegemónicos de saber y de hacer como algunos de los fundamentos y complementos útiles e importantes en las necesidades de nuestro contexto (mestizo). Entendiendo que este tipo de epistemología no es un conocimiento absoluto y veraz en una sociedad dinámica, diversa y cambiante, se trata de encontrar sus vacíos y desde allí reflexionar para promover nuevas estéticas, nuevos repertorios, nuevas didácticas, nuevas propuestas de enseñanza. Ese es el fundamento de los que llamamos "Marcos alternativos para la enseñanza de la música".

Cuando, en el contexto de las necesidades reales, se cuestiona el legado vigente de las *monoculturas*, entendiéndose estas como aquellas que se imponen por parte de un territorio colonizador sobre otro que es sometido, emerge la emancipación. Ese es el potencial de la sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: comprender las "razones" sobre las que están montados los discursos hegemónicos, y desde sus vacíos construir una "Ecología de Saberes" (Santos, 2006), o lo que en este estudio se comprende como "Marcos alternativos para la enseñanza de la música", en donde el saber académico de la música (tradición escrita europea) pueda dialogar con el saber popular, indígena, afro y mestizo (tradición oral) en la construcción de nuevos saberes (saberes contextualizados).

Ubicados desde el paradigma crítico-hermenéutico, se busca explicar cómo interpretar las características que evidencian una lógica eurocéntrica en la formación del maestro en música, motivado por un doble interés: por un lado, emancipatorio, y por otro, al igual que en los orígenes de la teoría crítica en el Círculo de Viena, aportar en la construcción de una sociedad

Versión preprint

buena, racional y humana: "buena", en tanto busca el bien común; "racional", puesto que esta búsqueda del bien común se da desde el raciocinio y la deliberación; y "humana", considerándose que todo hallazgo es imperfecto, debe ser sujeto de constante análisis y comprobación de vigencia, ante el dinamismo en el cambio de la configuración de la sociedad.

Se pretende, entonces, la emancipación desde la invitación a repensar la enseñanza de la música en la formación de la carrera del Maestro en Música, enseñanza impuesta en un primer momento y naturalizada en el tiempo actual. Esta emancipación busca rediseñar y redireccionar la lógica actual, ofreciendo marcos alternativos para la enseñanza de la música, más coherentes con los intereses y las necesidades actuales y locales, en un mundo globalizado.

Conceptos generales sobre la educación, la pedagogía, la enseñanza y la didáctica

Versión preprint

> Se habla muchas veces de pedagogía, cuando en realidad se está haciendo didáctica. Se confunde con frecuencia el quehacer educativo con la simple enseñanza
>
> Lucio (1989)

Es importante precisar la distinción conceptual entre *educación*, *pedagogía*, *enseñanza* y *didáctica*, con el propósito de tener claridad y evitar ambigüedades a la hora de referirse a cada uno de ellos a lo largo del texto.

La *educación* es entendida (Lucio, 1989, p. 36) como una práctica social en la que un grupo, con una visión sobre el ideal de hombre, trasmite información y desarrolla destrezas para el sistema de producción, todo lo anterior enmarcado en un tiempo (época) y según una categoría etaria en la que se estiman ciertas conductas según la edad.

Según Lucio (1989), la *pedagogía* es una teoría-práctica que orienta la educación, en tanto es planeada antes del acto educativo y esta, a su vez, es entendida por el mismo autor como una práctica, puesto que puede ejecutarse en el acto educativo sin una previa teorización. En este orden de ideas, no estaría errado decir que se puede educar en la sociedad sin saber de pedagogía, pero toda práctica pedagógica es de por sí un acto educativo. Para el autor en mención, la pedagogía tiene tres características: 1) se pregunta por el cómo, el por qué y el hacia dónde de las cosas o saberes; 2) sistematiza los saberes en métodos y procedimientos, y 3) está condicionada en su rol por la educación (p. 36).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

Por su parte, la *enseñanza* es un momento específico de la práctica educativa. De esta manera, será entendida como un acto de instrucción enmarcada en la práctica social de la educación.

En este sentido, la *didáctica* se puede definir como la reflexión que hace el docente acerca de la práctica de la enseñanza, atravesada por la pedagogía.

En recuento, se puede enseñar un contenido sin tener o hacer uso de la pedagogía. Aunque toda enseñanza con sustento didáctico supone estar orientada por una reflexión pedagógica y es una práctica educativa.

Lo expuesto por Lucio resulta interesante y relevante para el objeto de este escrito, puesto que la idea es revestir de importancia la enseñanza y comprender las variables que han marcado las prácticas presentes en las diferentes apuestas educativas propuestas por las universidades para formar maestros de música.

Teniendo en cuenta el contexto anterior, se puede afirmar que la enseñanza de la música hoy en Colombia debería corresponder a las demandas propias de este tiempo y en coherencia con el contexto. Sin embargo, los currículos sobre los que se orienta la formación superior en música, en muchos casos, están basados en la imagen de los currículos europeos de conservatorios de música de los siglos XVIII y XIX (Ochoa Escobar, 2016). Esto condiciona la formación musical superior, ya que, por un lado, centra su atención en el repertorio europeo del siglo XVIII y, por otro, se muestra excluyente de las demás músicas; para este caso, de las músicas tradicionales latinoamericanas y colombianas.

Versión Preprint

Existen trabajos sobre la educación superior en música en Colombia y Latinoamérica (Ochoa Escobar, 2010, 2011, 2016; Samper, 2011, 2016; Shifres y Gonnet, 2015; Shifres y Rosabal-Coto, 2017). Estos acercamientos son realizados desde la psicología, la sociología y la etnomusicología. Sin embargo, el presente trabajo centra su atención en comprender esta problemática haciendo una lectura desde la enseñanza. Por lo anterior, es relevante tener un contexto general de la herencia colonial en Colombia y de qué manera esta ha impactado la educación.

La herencia colonial

La historia es contada por aquel que ha ganado la guerra y, en el caso de la colonización de lo que hoy es Colombia, los libros de historia, en su gran mayoría, narran los sucesos desde un enfoque civilizador, en el que se reporta una conducta benévola de los colonizadores hacia los pueblos sometidos.

Lo anterior ha implicado que, desde la década de los sesenta, varios pensadores se hayan ido sumando a un movimiento latinoamericano que problematiza y pone en tensión la relación entre Latinoamérica y Europa. Se preguntan por la forma inequitativa de contar y enseñar la historia. Algunos de los mencionados por Cuesta (2010) como los pioneros son Eduardo Galeano, Orlando Fals Borda, Enrique Dussel y Darcy Riveiro. La lista se ha ido agrandado con el paso del tiempo y han aparecido intelectuales e investigadores que han aunado esfuerzos en la revalidación de los conocimientos propios de los pueblos latinoamericanos, criticando no solo la hegemonía europea, sino también la estadounidense y, junto con estas, los supuestos absolutos de verdad y los protocolos científicos para su alcance. Entre los actuales pensadores encontramos a Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Edgar Lander, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh y Cristina Rojas.

Es necesario hacer una lectura más concienzuda de los supuestos epistemológicos que intervienen en la lógica hegemónica. Cuesta (2010) reconoce dos fenómenos sobre las configuraciones del conocimiento y los pone en cuestión: el primero, las nociones respecto del conocimiento que se pretende alcanzar (el conocimiento absoluto), como las investigaciones realizadas en Colombia que evidencian una lógica europea (o eurocéntrica); el segundo, y como resultado de lo anterior, se desconocen, casi de manera premeditada (excluyente), formas de producción de conocimiento procedente de países no europeos, como aquellas en las que otras culturas de otros países o hemisferios han mostrado tantos avances. El argumento anterior no pretende que se desconozcan los aportes del continente europeo, pero sí invita a reflexionar a partir de lo propio y establecer diálogos con las demás culturas. Esto es el primer paso para iniciar lo que se conoce por Dussel (2011) como un "diálogo intercultural".

Versión PreBprint

La lógica eurocéntrica ha permeado durante decenios la producción investigativa de las diferentes ciencias naturales y sociales, así como también a las artes, asumiendo como natural (naturalizando) una supuesta inferioridad de los saberes locales con respecto a Europa y Estados Unidos, y asimilando, como propias, fragmentaciones que se han dado en esas culturas, ajenas inicialmente a la realidad de los pueblos latinoamericanos.

El colonizar un territorio supone una toma de dominio y control de lo que este comprende (naturaleza, fauna y flora, así como las comunidades humanas que allí habitan). Por tanto, cuando se habla de "colonialidad", este término debe ser entendido como el proceso en el que una comunidad o asentamiento es sometido a la imposición de modelos de creencia (colonialidad del saber) y modelos de comportamiento (colonialidad del ser), al punto que la cultura sometida termina asumiendo sus saberes y costumbres

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

como de menor valía frente a la de los colonizadores, y estos imponen sus ideas y razonamientos y costumbres como verdaderas y universales.

En el caso de América Latina, los colonizadores fueron europeos; de ahí que la racionalidad impuesta esté centrada en Europa ("eurocéntrica"), pues toda la estructura de poder, saber y conocer está anclada a la corriente europea y sus pensadores, economías, religión y política. Desde esta racionalidad, se homogeneiza a las demás culturas, bajo la idea de menos evolucionadas, menos desarrolladas, primitivas, bárbaras y, por esto, destinadas al exterminio (Lander, 2000; Mignolo, 2005; Quijano 2000).

Estos procesos de colonialidad, bajo la racionalidad europea o eurocentrismo, descontextualizan, ponen como ideal alcanzar el desarrollo europeo, en los diferentes ámbitos: económico, industrial, político, cultural y religioso. Todo lo que no signifique Europa será pauperizado, ubicando a los colonizados en la vía hacia el desarrollo, en la vía a la evolución. Estos procesos de colonialidad desconocen que hay otras formas válidas de producción de saber, de cultura y de religión.

Si bien, desde el contexto mencionado anteriormente, se puede inferir que la educación musical es un sistema que corresponde a las necesidades europeas, diseñando por Occidente y para Occidente, es necesario tener evidencias sólidas que confirmen que la lógica eurocéntrica está en vigencia en la actualidad, y que promueva la reflexión en la universidad latinoamericana para que se piense así misma como diferente, con necesidades diferentes o diversas en un contexto particular, no europeo.

Será importante comprender que el papel de la música, tal como lo conocen en Europa, no es unívoco en el resto del mundo: la música para el afro y para el indígena es comprendida de manera diferente, y su relación con ella está en el diario vivir, así como el papel del músico se da de manera diferente.

Versión preprint

El legado colonial en la música

> […] la cosmovisión colonial pervive en la educación musical a través de sus objetivos a menudo incuestionados orientados marcar diferenciación del sujeto músico del no músico. Esa marca tiene dos pilares fundamentales: el dominio de la notación musical y el desarrollo experto de las habilidades de ejecución instrumental
>
> Shifres y Gonnet (2015)

El problema de la enseñanza musical no es algo menor, y parte desde factores como son la producción y la circulación del acervo musical en general, dado que estos factores no centran su atención en *un ciudadano* propio de este territorio, inmerso en una cultura particular y vinculado a unas experiencias

vitales en este entorno; por el contrario, la idea en esta lógica es la de un ciudadano que corresponde a centros hegemónicos de producción de conocimiento (Shifres y Gonnet, 2015). En consecuencia, hemos heredado una forma de hacer, entender, enseñar; una idea de vivencia de la música que no corresponde a nuestro modo original de experimentar el quehacer musical, sino al modo impuesto por la cultura dominante.

La música en el Abya Yala[1] estaba presente en el diario vivir y convivir de sus pobladores. Por tanto, su expresión sonora estaba cargada de magia y superstición, de la que impregnaban todas sus actividades culturales, religiosas, sociales y económicas. Gracias a la tradición oral, los cantos y ritmos han trascendido en el tiempo; la historia narrada sobre las músicas que en esta tierra se encontraron los colonizadores no fue contada de manera rigurosa y responsable (Castillo, 2017).

En el Abya Yala no existía la distinción o separación entre el músico y los demás miembros de la comunidad, y la música era una actividad de tantas que realizaban en conjunto los pobladores de este territorio. Esta separación era propia de otras culturas: en la Colonia, se evidencia en la celebración religiosa, en donde unos son los que hacen la música y los otros los que la escuchan, en donde el texto se convierte en la materia prima para el aprendizaje del dogma musical. Se establecen papeles según el dominio de la teoría musical, aparecen unos como prácticos y otros como teóricos (jerarquización), y de estos también depende el resultado musical. Por todo lo anterior, es que se da la pérdida del encuentro musical cara a cara, que era como se daba antes de la Colonia (Shifres y Gonnet, 2015).

Versión preprint

Sacerdotes franciscanos y jesuitas fueron los oficiadores del proceso de evangelización musical. Los segundos fundamentaron su discurso en cuatro principios pedagógico-musicales: la disciplina de la práctica instrumental, la alfabetización en la gramática musical, la imposición de la noción de *obra* y la imposición de la noción de *forma musical* como organización del discurso musical (Shifres y Gonnet, 2015). La colonización no se dio por un grupo homogéneo, y estuvo caracterizada por la variedad racial y cultural. Llegaron cristianos nuevos, mozárabes, italianos, peninsulares, flamencos, piratas galeotes, clérigos y negros (solo por mencionar algunos de los reportados por la literatura). Cada cultura fue "poniendo su granito de arena" al nacimiento de nuevos híbridos, más allá de lo netamente musical, en los sincretismos culturales y sociales (Castillo, 2017).

De este modo se establece la música de tradición europea con la mayor distinción y como la más apropiada para glorificar al único y verdadero Dios.

1 Abya Yala es el nombre dado al continente americano por el pueblo kuna de Panamá y Colombia antes de la llegada de Cristóbal Colón y los europeos. Significa "tierra en plena madurez" o "tierra de sangre vital" (Castillo, 2017).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

En el polo opuesto estarán todas las demás músicas, las de los nativos americanos y las de los africanos, que fueron vistas como abominables, cargadas de magia, superstición, brujería y tributo a otros dioses (Castillo, 2017).

Problematizando el legado colonial en la enseñanza de la música en Colombia

> La historia que divide el mundo entre "músicas universales" y "músicas locales", "músicas de nosotros" y "músicas de los otros" [...] pertenece a la historia misma del proceso colonizador y la manera como marcó la estructuración de las disciplinas de lo musical
>
> Ochoa (2003)

La música traída por los europeos desempeñó un rol civilizador y misionero. De este modo, fue institucionalizada por los colonizadores y asimilada inicialmente por los indígenas y africanos, y posteriormente naturalizada por sus descendientes, como la más importante práctica para adorar al verdadero Dios. Ello puso esta práctica musical en el lugar más alto y, al otro extremo, a la música de los indígenas y africanos, por ser empleada, a los ojos de los europeos, como instrumento para la idolatría de otros dioses. Todo lo anterior privó de estética y realismo estas prácticas culturales y sociales, dándoles las categorías de "rudimentaria" y "primitiva" (Castillo, 2017).

Ochoa Escobar (2016, p. 101) reporta que desde el nacimiento, en Bogotá, del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, el que fue conocido como la Academia Nacional de Música a finales del siglo XIX, la institución fue concebida como la primera opción de formación profesional en música, centrando su interés en el estudio de los instrumentos sinfónicos y en la composición de repertorio para conjuntos de cámara, música coral, banda sinfónica y orquesta sinfónica. El ideal a alcanzar por los profesores de instrumento y composición era que sus estudiantes consiguieran, a partir del estudio minucioso, interpretar el repertorio representativo de los exponentes de mayor renombre del continente europeo de los siglos XVIII y XIX, y no en vano se escogían repertorio y compositores de las potencias económicas de la época. Este legado colonialista permaneció vigente al punto en que, en el año 2015, Ochoa Escobar (2016) registra que ya existían en Colombia treinta programas universitarios para la formación de músicos profesionales, y en casi todas estas instituciones los ideales perseguidos eran similares a los del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional.

La educación musical, en el territorio que se conoce actualmente como Colombia, tuvo sus inicios en el marco religioso de un catolicismo fanático e inquisitorial, situado en la época de la Colonia, como parte del proceso

Versión preprint

colonizador y civilizador, entre los siglos XVI y XVIII; es decir, en el marco social, político y religioso de la tradición europea. Por tanto, el repertorio que se implementó en la época coincidía con el repertorio renacentista empleado por la Iglesia católica en Europa. Así se da comienzo a la formación de coros y a la construcción de instrumentos musicales de tipo europeo.

Los primeros centros de formación en Santafé de Bogotá se ubicaron en el Colegio San Bartolomé y en las poblaciones de Ontibón (Fontibón) y Caxicá (Cajicá), en donde se construyeron catedrales con órganos con flautas de bambú. Perdomo (1980) rastrea a los padres José Dadey y Juan Bautista Colucini como protagonistas de este movimiento en el altiplano cundiboyacense, y a Juan Pérez Materano en Cartagena de Indias. La música comienza a institucionalizarse en el marco de la fe católica en monasterios, seminarios, catedrales e iglesias, donde se forman las nuevas generaciones de músicos, que impregnarían de nuevas sonoridades a la música colombiana (Castillo, 2017).

Del mismo modo, Ochoa Escobar (2016) muestra que la educación universitaria ha estado enfocada en el estudio de la música clásica. Este proceder corresponde a intereses hegemónicos, no solo en Latinoamérica, sino también en otras partes del mundo, por lo general colonias europeas. Esta tradición supone una racionalidad epistemológica que opera en la enseñanza, orientada a la repetición de motivos, frases e ideas, descontextualizadas de su realidad, una enseñanza instrumental basada en fórmulas, prescriptiva y que corresponde a un modo de comprender el mundo.

Versión preprint

La enseñanza y la didáctica de la música

Desde (Zambrano 2007), se puede entender la *enseñanza* como la relación entre el maestro, el contenido, la evaluación y el estudiante, cada uno integrado por diferentes elementos:

- El maestro es integrado por su planificación, sus intenciones, intereses y paradigmas.
- El contenido es conformado por el currículo, el conocimiento científico y el conocimiento transpuesto (conocimiento transformado por el docente para facilitar la enseñanza de un conocimiento sabio o erudito).
- La evaluación es comprendida como la forma en la que se verifica el resultante de la enseñanza.
- El estudiante es contemplado como la confirmación final y viviente de lo que aprendió, fruto de la enseñanza.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

Entender la enseñanza de esta forma es confirmar la lógica eurocéntrica, pues así aparece prescrita por la corriente francesa, vista desde las ciencias de la educación (Zambrano 2007). En esta corriente, el docente es un operario fabril y el estudiante es visto como un ignorante, una materia prima, un vaso vacío que espera por ser llenado de conocimientos. La fórmula del éxito dependerá entonces del currículo, que previamente fue prescrito por otros. Esta es una forma de ver la enseñanza en el marco de la educación eurocéntrica sometida a procesos de la fábrica.

La sociedad debería reconocer en la educación musical sus propios sonidos y músicas, y desde la universidad, los estudiantes y maestros deberían poder modificar, cambiar o conservar las sonoridades, según sean sus intereses, y proyectarse a la sociedad local y global. De este modo, la universidad, desde la música y con la educación musical, reconstruye la sociedad y propone nuevas sonoridades, nuevos rumbos, en vez de "repetir como loros", sin preguntar el por qué. Esto, por cuanto todo acto realizado en el ámbito académico tiene implicaciones ideológicas, éticas y políticas, no solo estéticas, como suele creerse (Ochoa Escobar, 2016).

Se hace importante comprender que, dentro de los programas de formación superior, existen formas de organización dictadas internacionalmente, con mallas de estudio (documentos con la distribución de materias e intensidades horarias), en las que se organizan los currículos de cada carrera con valores en créditos. Lo anterior, para facilitar la homologación y la movilidad estudiantil propia del contexto globalizado. Cada materia cuenta con un *syllabus*, que es la guía en donde están organizados los contenidos a abordar por el docente durante el desarrollo de la asignatura en el semestre. En algunos casos, dicho documento es elaborado de manera autónoma por el docente y es aprobado por los concejos curriculares, y en otros, es dado por los jefes de área de la asignatura en cuestión.

Versión preprint

De este modo, se puede apreciar que en el *syllabus* de las asignaturas que conforman las mallas curriculares en la educación superior en música, la *didáctica* es comprendida por lo general como un instrumento que se limita al diseño de los contenidos o unidades de enseñanza, con un carácter prescriptivo. En muchos casos, el docente restringe su rol a aplicar lo que la malla, el currículo o el texto consigna, sin más (Samper, 2011). No obstante, la didáctica de la música "es un complejo entramado que comienza a configurarse a principios del siglo xx y aún hoy continúa evolucionando y consolidando su corpus teórico […]" (Leonhard y Sadonio, 2011).

En nuestro caso, como quedó ya señalado en un apartado anterior, la *didáctica* se puede definir como la reflexión que hace el docente acerca de la práctica de la enseñanza, atravesada por la pedagogía (Zambrano, 2007).

La *didáctica de la música* se entiende como una didáctica disciplinar o específica, en tanto se centra en una disciplina (la música); asimismo, esta puede ser considerada como una didáctica general, teniendo en cuenta que se ramifica en subgrupos específicos para la enseñanza de los diferentes instrumentos, repertorios y estéticas tanto en la interpretación como en la composición musical. Así, la didáctica de la música hereda de la didáctica general un conjunto de elementos matriz que cumplen el rol de organizadores en su conformación. Este conjunto de elementos matriz les ofrece a las didácticas disciplinares unos conceptos de referencia importantes para comprender los elementos que integran la enseñanza (el aprendizaje, es uno de esos elementos), y al igual que los demás elementos, estos están al servicio del docente para que desde su disciplina los apropie y adapte a sus necesidades, a las de sus estudiantes y las de sus contextos.

Es de suma importancia comprender que en la enseñanza de la música se han hecho diferentes apuestas en la configuración de didácticas disciplinares, las cuales han correspondido con las necesidades u orientaciones del contexto. Algunas de estas apuestas han sido restrictivas a una estética particular; en contraste, otras corrientes contemporáneas menos prescriptivas, pero también más excepcionales, han posibilitado la construcción de didácticas disciplinares propias y contextualizadas, a partir de repertorios de músicas tradicionales y populares, que aportan en la consolidación de subjetividades e identidades enmarcadas en su contexto. Para el caso de las comunidades colombianas, esto les permite reconocerse, reconstruirse y proyectarse en este mundo globalizado, minimizando las posibilidades de extinción de las prácticas culturales.

Versión preprint

La didáctica en la música es comprendida como un campo conceptual divergente, con multiplicidad de voces, que la entienden desde diferentes ópticas y posicionamientos teóricos. De ahí que se encuentren variados usos y significados cuando en trabajos de carácter educativo se alude a ella. En algunos casos, es equiparada a la lúdica; en otros, es entendida como prescriptiva y programática, en especial cuando se trata de ordenar los contenidos de los currículos o planes de estudio, y hay ocasiones en las que se le considera un atributo de una herramienta educativa, cuando se dice "la guía didáctica", "el *software* didáctico", "la canción didáctica" (Holguín y Martínez, 2017).

Un componente indispensable de la didáctica es la *evaluación*. Este proceso (porque más que un evento es un proceso) es el que permite contrastar, matizar y reorientar la enseñanza según las necesidades de los estudiantes y el contexto. De esta manera confluyen la didáctica y la evaluación para enriquecer la práctica de la enseñanza.

No hay duda de que la evaluación es un componente para fortalecer en la enseñanza de la música, ya que se queda corta en abarcar la complejidad e ir a profundidad en los procesos de enseñanza y aprendizaje, quedándose

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

muchas veces en lo práctico (cuantificando lo memorizado), y si bien es algo predominante dentro de la carrera en cuestión, es importante seguir haciendo avances, seguir aportando a la discusión y consolidación de nuevas estrategias y posibles instrumentos que nos ayuden a poder hacer un mejor acompañamiento, seguimiento y retroalimentación de los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Por otra parte, hacer una lectura del problema del legado colonial desde la enseñanza sitúa al docente en un lugar determinante dentro de la práctica educativa. Lo reviste de poder, pues de sus decisiones dentro y fuera del aula, de su producción intelectual y de la reflexividad sobre su práctica, depende en gran parte el impacto social de su enseñanza.

La enseñanza es un vínculo entre docentes/discentes, entre maestros/aprendices: los primeros asumen la responsabilidad de ayudar a los segundos, por medio de variados recursos, métodos o estrategias, a fin de acceder a un conocimiento específico o al conocimiento en general, en el marco de una institucionalidad y un contexto social, que promulga la formación de las nuevas generaciones, propendiendo por desarrollar una actitud activa en la sociedad, autónoma y el desarrollo del sentido crítico dentro del mundo (Runge Peña, 2013).

Versión preprint

En palabras de Runge (2013), enseñar bien significa conseguir que alguien aprenda rápido, de modo agradable y sólido. La *didáctica* será entendida, en este sentido, como el análisis (secuenciación o descomposición en partes del acto de enseñanza) y la planificación, con el objeto de llevar a cabo el propósito de enseñar, de modo agradable y sólido. Lo anterior supone que toda práctica de enseñanza está orientada por una intencionalidad educativa, que corresponde a un contexto histórico, social y cultural sobre ideales de formación, educación y personalidad.

La enseñanza es un proceso complejo en el que intervienen dos actores: maestro y aprendiz. En esta relación, el docente (maestro) es el encargado de elaborar la mejor herramienta didáctica para desarrollar su labor (método o estrategia de enseñanza), elaborada según los contenidos, el contexto y las habilidades del estudiante (aprendiz). Este complejo proceso (la enseñanza) es propio del maestro y demanda una profunda reflexión. Esta reflexión es la que le permite salir del canon, reformular la teoría y los métodos, y lleva el maestro a realizar constantes descubrimientos. Es un proceso tan enriquecedor como agotador, ya que demanda un gran compromiso y entrega, y es la fuerza que no solo mueve al mundo, sino que lo transforma.

Una enseñanza musical eurocéntrica es aquella que centra su atención de forma exclusiva en los repertorios, interpretes, estéticas y compositores europeos, desconociendo la producción musical que se ha venido desarrollando en Colombia y Latinoamérica en más de 200 años de independencia

de dicha hegemonía. No es solo el uso exclusivo del repertorio musical, sino las mismas prácticas de enseñanza del siglo XVIII, repetición mecánica y memorización, sin reflexión, sin el menor atisbo de sentido crítico sobre estas prácticas (Ochoa Escobar, 2016).

Una enseñanza y una didáctica coherentes con el tiempo actual y con este contexto (una enseñanza alternativa) apuntarían en otra dirección o en otras direcciones. Una de ellas podría ser en línea con los planteamientos de Santos (2006), desde una "sociología de las ausencias", sustituyendo las monoculturas por las ecologías, sin tratar de descredibilizar lo europeo, sino encontrando sus vacíos y desde allí hacer propuestas contrahegemónicas —de las estéticas hegemónicas, de los repertorios hegemónicos, de los intérpretes y de los autores hegemónicos—.

A modo de cierre

La enseñanza es un elemento nuclear en la formación y transformación de la sociedad, y formar nuevas generaciones con prácticas de enseñanza alternativas es fundamental, puesto que esto posibilita a generar un cambio en los modelos de educación predominantes hasta el momento. Se hace cada vez más urgente que la universidad redireccione sus planes de estudio y con ellos sus prácticas de enseñanza para favorecer el fortalecimiento de una cultura contextualizada, que hace uso de sus autores teóricos y compositores, siendo coherente con las demandas actuales de la sociedad, evidenciadas en las revisiones realizadas de la literatura (Ochoa Escobar, 2010, 2011, 2016; Samper, 2011, 2016; Shifres y Gonnet, 2015; Shifres y Rosabal-Coto, 2017).

Versión preprint

El conservatorio europeo fue instituido en el siglo XVII con el ánimo de conservar la estética de una tradición musical europea. Se hace imperativo acercarse a estas músicas desde una mirada alternativa, buscando lo que aún es *ausente y que puede emerger*, según la propuesta de Santos (2006), en la sociología de las ausencias y sociología de las emergencias, pero no como una verdad absoluta o ideal a alcanzar propio de la monocultura.

La sociología de las ausencias permite encontrar todos aquellos saberes que estas culturas hegemónicas han invisibilizado, por ser tenidas de escaso valor ante un supuesto rigor de la ciencia occidental. La sociología de las emergencias, por otro lado, posibilita hallar aquello que es embrionario, aquello que aún no es, pero puede llegar a ser, permitiendo identificar los posibles puntos de fuga a los estados actuales.

No podemos seguir ambicionando una estética de hace 400 años. Nuestras tradiciones orales y ancestrales caen en desuso por la avasalladora globalización en este mundo capitalista. El maestro en música está llamado a

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

desempeñar un rol importante para que esto no ocurra con el legado musical fruto del mestizaje y aportado por indígenas y afros, pues si el maestro abre su panorama epistemológico y pedagógico, puede llegar a brindar nuevas alternativas a sus estudiantes.

La formación del maestro en música se da en un ambiente alejado del contexto de las tradiciones y del oficio del músico. Al naturalizarse esta práctica, se desvincula al sujeto, atomizando al músico en prácticas aisladas del público y del colectivo de músicos, operando la lógica ególatra propia de la tradición colonial.

El hecho de que en el tiempo actual se continúen presentando prácticas de enseñanza marcadas por un alto contenido memorístico, no reflexionado, enseñado de manera acrítica, atomizado, desarticulado y ofrecido a los estudiantes como contenido neutro, privado de contexto y significado contextual, obliga a que nos preguntemos por el lugar que ocupa la reflexibilidad propia de la práctica educativa (Perrenoud, 2001).

Esta reflexividad no debe estar orientada solo en la resolución de los problemas propios de la enseñanza, sino en un marco amplio que contenga miradas complejas, en donde estos contenidos interactúan en una realidad localizada. Por ende, tienen un tiempo y un lugar, una historicidad que puede y debe ser cuestionada. En medio de este panorama eurocéntrico hay apuestas que buscan formas reflexivas de enseñanza, críticas y contextualizadas en la realidad colombiana, en marcos internacionales, buscando miradas transmodernas (Castro-Gómez, 2017).

Versión preprint

Los repertorios, las temáticas y los autores empleados en la enseñanza del maestro en música continúan teniendo un predominio por la tradición musical europea. Las clases de música colombiana, músicas regionales de Colombia o talleres de música colombiana se limitan a uno o dos semestres de diez que dura la carrera, con una intensidad de cuatro horas a la semana. Es un esfuerzo un tanto mezquino, si tenemos en cuenta que Colombia está dividida en cinco grandes regiones con tradiciones culturales y musicales con carácter diferente. Esto implica que lo que se aprende sobre nuestra música resulta siendo superficial y en muchos casos esta aproximación es hecha desde enfoques reduccionistas, desarticulados y descontextualizados de las realidades en las que estas manifestaciones se dan.

En términos generales, lo propio de la práctica pedagógica es la reflexividad constante —la continua búsqueda por encontrar nuevas rutas—, que le permita al docente llevar a cabo su propósito con mayor precisión. Este es el objeto de ser de la práctica pedagógica. Y en cada paso, esta práctica se renueva y se ajusta a las particularidades del contexto y a las necesidades institucionales y generacionales de los estudiantes. Desarrollar una práctica pedagógica sin hacer una reflexión sobre esta misma puede perpetuar el

modelo de enseñanza del que fueron resultado en su paso por la formación superior y quedan en lo operario, cumpliendo con el temario del *syllabus*, sin reflexionar de manera crítica sobre su rol. Es urgente y necesario empoderar al docente en su rol como educador y transformador de la sociedad. Solo de esta forma, tras asumir con responsabilidad el compromiso ético que la práctica de enseñanza demanda, se podrán ver prácticas críticas y reflexivas, proponiendo marcos alternativos para la enseñanza de la música en Colombia y para el mundo decolonial y transmoderno.

La universidad también tiene un lugar de acción en este sentido, formando al personal que considera idóneo para la formación de sus ciudadanos (docentes), en herramientas para la enseñanza, el seguimiento y la evaluación de procesos. Por lo que resulta relevante que las instituciones educativas promuevan espacios de formación que brinden herramientas a los docentes para fortalecer las prácticas de enseñanza, siendo así una responsabilidad que no solo recae sobre el docente.

Sin lugar a duda, es necesario que el docente comprenda que su rol dentro del aula de clases, la universidad y el país es muy importante, no solo como un agente de conocimiento disciplinar, sino que sus reflexiones sobre su práctica, su producción intelectual (muchas veces no sistematizada), son indispensables para la discusión y la consolidación de nuevas rutas, nuevos caminos hacia nuevos marcos alternativos para la enseñanza de la música.

Versión preprint

Referencias

Castillo, D. C. (2017). La europeización musical del territorio de Abya yala a través de la educación musical. *El Astrolabio. Revista de Investigación y Ciencia del Gimnasio Campestre*, *16*(1), 87-99. https://revistaelastrolabio.com/wp-content/uploads/2023/07/8-Si-no-lee-no-sabe-musica.pdf

Castro-Gómez, S. (2017). ¿Qué hacer con los universalismos occidentales? Observaciones en torno al "giro decolonial". *Analecta Política*, *7*(13), 249-272. https://doi.org/10.18566/apolit.v7n13.a02

Cuesta-Moreno, O. J. (2010). Consideraciones sobre educación, interculturalidad y la perspectiva de-colonial. *Revista de Investigaciones UNAD*, *9*(1), 23-43. https://doi.org/10.22490/25391887.661

Dussel, E. (2011). *Filosofía de la liberación*. Fondo de Cultura Económica. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf

Green L. (2001). *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. Ashgate Publishing Limited.

Holguín T., P. J. y Martínez, I. C. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. *(pensamiento), (palabra). Y Obra*, (18), 6-15. https://doi.org/10.17227/ppo.num18-6279

Holguín Tovar, P. (2010). Influencias y concepciones sobre la educación auditiva y el solfeo en la formación superior en Colombia. En F. Shifres y R. Herrera (Eds.), *Actas del I Seminario sobre la Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música* (pp. 15-21). Ediciones Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música,. https://www.aacademica.org/favio.shifres/124

Lander, E. (2000) (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf

Leonhard, R. y Sadonio, C. (2011). Nueva agenda de la didáctica de la música: espacio controversial de bordes y tensiones. En R. Herrera y M. I. Burcet, *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales* (pp. 363-372). Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música, Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/121.pdf

Lucio A., R. (1989). Educación y pedagogía, enseñanza y didáctica: diferencias y relaciones. *Revista de la Universidad de La Salle*, *11*(17), 35-46. https://revistauls.lasalle.edu.co/article/view/3005

Martínez Palacio, G. (2019). *Síntomas del eurocentrismo en la enseñanza de la formación del maestro en música* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. http://hdl.handle.net/10554/43738

Mignolo, W. (2005). Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: la lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial. *Tabula Rasa*, (3), 47-72. http://www.revistatabularasa.org/numero_tres/mignolo.pdf

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma.

Ochoa Escobar, J. S. (2010). Formas de producción de deseo en la educación musical de conservatorio. *Revista Calle 14*, *5*(7), 36-46. https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/3536

versión preprint

Ochoa Escobar. J. S. (2011). *La "práctica común", como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. https://repository.javeriana.edu.co/items/adacc292-0785-4844-b7d9-6149f43de2e6

Ochoa Escobar, J. S. (2016). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *11*(1), 99-129. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-1.asse

Perdomo E., J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia* (5.ª ed.). Plaza y Janés.

Perrenoud, Ph. (2001). La formación de los docentes en el siglo XXI. *Revista de Tecnología Educativa*, *14*(3), 503-523. https://programa4x4-cchsur.com/wp-content/uploads/2016/11/La-formacion-de-los-docentes-en-el-siglo-XXI_Perrenoud.pdf

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf

Runge Peña, A. K. (2013). Didáctica: una introducción panorámica y comparada. *Itinerario Educativo*, *27*(62), 201-240. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6280204.pdf

Samper, A. (2016). La educación musical como derecho humano: hacia una pedagogía estética, ética y diversa. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *11*(1), 9-13. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/15186

Samper A., A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El Artista*, (8), 297-316. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3763105

Santos, B. de S. (2006). Capítulo 1. La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes. En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (pp. 13-41). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=139&c=0

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 48-67 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361640

Shifres, F. D. y Gonnet, D. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, *3*(2), 51-67. https://doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2

Shifres, F. y Rosabal-Coto, G. (2017). Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5), 85-91. https://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/153

Zambrano L. A. (2007). Ciencias de la educación, psicopedagogía y didáctica. *Pensar la Educación. Anuario del Doctorado en Educación,* (2), 71-96. http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/anuariodoctoradoeducacion/article/view/3841

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Entretantos*
Autor: Felipe Patiño
Técnica: Acrílico sobre lienzo
Dimensiones: 160 × 250 cm
Año: 2025

Version preprint

Artículo de reflexión

INTRODUCCIÓN AL SILBIDO MUSICAL

Introduction to musical whistling

Juan Pablo Henao Sánchez

Licenciado en Educación Básica, con énfasis en Educación Artística y Cultural: Música
Docente de Música en la academia SoloRock

jupablo.sanchez1@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-4606-9250

Versión preprint

Fecha de recepción: 27/11/2023
Fecha de aprobación: 2/4/2024

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

Para citar este artículo: Henao Sánchez, J. P. (2025). Introducción al silbido musical. *Artes La Revista*, *24*(32), 70-88. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

Resumen

Este artículo de reflexión nace como un imperativo, entendiendo la necesidad de abordar el silbido desde la academia, debido a su falta de apropiación y promoción, lo que se evidencia en la ausencia de referentes académicos acerca del silbido musical en el idioma español. Por lo anterior, este artículo de reflexión brida un breve contexto musical y naturalístico acerca del silbido; abarca algunos referentes de este arte en el mundo; exhibe el fenómeno físico del silbido, presenta algunas técnicas del silbido musical y expone el concepto de *gorjeo* como una técnica para la articulación del silbido. Por último, se sienta un precedente para que, por medio de una reflexión basada en la práctica del silbido, sea posible incentivar un senderismo a nuevas problemáticas, reflexiones y aportes que ayuden a potenciarlo como un fenómeno sonoro musical de amplias posibilidades pedagógicas, sonoras y creativas.

Palabras clave: silbido, silbido comunicacional, silbido musical, técnicas de silbido, silbido fruncido, gorjeo.

Versión preprint

Abstract

This reflective article emerges as a necessary response to the lack of academic engagement with whistling, particularly within Spanish-language scholarship. The scarcity of academic references on musical whistling highlights a broader neglect in its study and promotion. In addressing this gap, the article offers a brief overview of the musical and naturalistic contexts of whistling, surveys notable examples of this practice around the world, and explores the physical phenomenon of whistling itself. It also outlines key musical whistling techniques and introduces the concept of gorjeo (trill) as a specific method of articulation. Ultimately, this work seeks to establish a foundation for further inquiry—rooted in the practice of whistling—that invites new questions, perspectives, and contributions. These, in turn, can help elevate whistling as a rich sonic and musical phenomenon with pedagogical, acoustic, and creative potential.

Keywords: whistling, communicative whistling, musical whistling, whistling techniques, pursed-lip whistling, trill.

Introducción

Cualquier persona puede silbar, y no es propiamente una herramienta que unos pocos puedan abordar. Es usual que muchas personas, cuando realizan labores domésticas o caminan hacia un lugar, o simplemente están "matando" el tiempo, suelan ponerse a silbar, con el fin de reproducir música o buscar imitar alguna ave que tenga un canto atractivo. El silbido ha hecho posible tomar el autobús o el taxi, generar una interacción entre una persona y las aves que conviven cerca del hogar o lugar de trabajo, o simplemente reproducir la melodía de una canción que le sea atractiva.

Así mismo, el silbo es una herramienta de comunicación a grandes distancias; es el caso de los habitantes de La Gomera y El Hierro, dos islas ubicadas en las Islas Canarias, España, caracterizadas por sus geografías especialmente irregulares, altos picos de montañas que se elevan más de 1400 metros sobre el nivel del mar (en el caso de la Gomera), orografía que dificulta las labores agrícolas y ganaderas, las cuales son base para la economía popular y local (Gobierno de Gran Canarias, s. f.). En este contexto, los gomeros y los herraños adaptaron su sistema de comunicación (el español) al silbido y su registro data del siglo xv d. C. Hasler (2005) define estas formas de comunicación desde el silbo como "el lenguaje silbado" y afirma que esta particular manera de comunicarse permite a quienes la dominan transmitir ideas hasta 7 km de distancia bajo condiciones favorables, refiriéndose al viento como un repercutiente (p. 34).

Por su parte, los totonacos, mazatecos, huastecos y tepehuas de México (Hasler, 2005, pp. 21-37) y los joola de Senegal, en África (Guilera, 2006, p. 97), son otras comunidades que también construyeron sus propios lenguajes silbados, aunque en estos casos ya no tienen el español como lengua base.

> Se conocen más de cuarenta sociedades africanas en las que se practica algún tipo de lenguaje silbado, siendo los más conocidos los Diola en Senegal y los Yoruba en Nigeria, así como en Kusköy (Turquía), Tepehua y Mazateco (México), Antia (Grecia), Abu Wam (Nueva Guinea), entre los bai (China) y los Chepang (Nepal). (Plasencia Martín, 2007, p. 33)

De manera más general, a nivel mundial se reportan comunidades silbadoras en Grecia, Francia, Turquía, Etiopía, Burkina Faso, Brasil y la Guayana Francesa; asimismo, en los continentes de Asia Sudoriental y Oceanía (Gottfried, 2010, pp. 158-160).

Según Linda Hamilton, en China se albergan los registros físicos más antiguos acerca del silbido y de su uso desde lo musical. Se trata de una historia que data del periodo 300 d. C., donde un músico y poeta gana una batalla

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

haciendo uso de una pieza musical silbada (Bostonwhistler, 2012).[1] Asimismo, habla de una posible alegoría del silbido en la Biblia (Bostonwhistler, 2012, minutos 3:15-4:48).

Hasiao Fu, conocido como el padre de los silbidos en la dinastía Tang (317-608), se refería constantemente a un dicho de vieja data: "El buen silbador llama la atención de los espíritus" (Gorashi, 2011, p. 15), lo cual da a entender que posiblemente era recurrente el uso del silbido por quienes profesaban ideas religiosas.

El silbido es aprendido de manera empírica; sin embargo, si se estudia con gran motivación y compromiso, se pueden desarrollar técnicas que posibilitarían una ejecución muy avanzada del silbo, pudiendo reproducir pasajes sonoros de gran complejidad musical, o la imitación idéntica de algunos cantos de aves. Podría convertirse, además, en una herramienta para el estudio del solfeo y el entrenamiento auditivo.

No obstante, es poca la información escrita acerca del silbido, sobre todo en su faceta más musical, y que se encuentre en el idioma español. ¿Cómo un elemento tan cercano al ser humano no ha sido estudiado e investigado con mayor cuidado, restándole así importancia? Además, al investigar acerca de los instrumentos musicales que han acompañado al ser humano desde tiempo atrás como el canto y la percusión corporal, ¿por qué el silbido, siendo una herramienta que no necesita de elementos externos al ser humano para ser reproducido, no hace parte de ellos? La academia misma se encarga de visualizar constantemente la importancia del desarrollo de la técnica vocal por su fácil acceso, así como la relevancia de la percusión corporal para el desarrollo y el potenciamiento del ritmo y el tempo; sin embargo, ¿por qué no se estudia el silbido con el mismo ímpetu e interés?

Versión preprint

Objetivamente, lo cierto es que la academia no se ha interesado particularmente en el silbido como un elemento que pueda tener incidencia en el aprendizaje musical, contrario al canto, que ha sido adoptado como la herramienta base para esta labor. Solo hace falta indagar en las mallas curriculares de algunos academias y universidades para dar cuenta de la ausencia del silbido en estas.[2]

Por estas razones, este artículo brida un breve contexto musical y naturalístico acerca del silbido; abarca algunos referentes de este arte en el mundo;

1 Esta historia fue narrada en la Convención Internacional de Silbidos de Louisburg, Carolina del Norte, en el año 2012, por Linda Hamilton, quien, de igual manera, destaca que los griegos y los romanos hacían uso del silbido en sus músicas, acompañados de la voz (Bostonwhistler, 2012).

2 Al respecto, véanse los planes de estudios de las carreras en música de la Universidad de Antioquia y Berklee Collage of Music, así como el plan de estudios de Canto Alegre, una academia de música ubicada en Medellín-Colombia, donde no se encuentra de manera explícita el estudio o abordaje del silbido como herramienta para el aprendizaje musical.

exhibe el fenómeno físico del silbido, presenta algunas técnicas del silbido musical y expone el concepto de *gorjeo* como una técnica para la articulación del silbido. Lo anterior busca entonces visibilizar las posibilidades y potencialidades de silbido en sus diferentes aplicaciones. Su fácil acceso, al igual que el canto, el *beatbox*[3] y la percusión corporal, lo hacen digno de mérito y una gran herramienta musical.

Adicionalmente, a través de una reflexión personal del autor, se busca que los futuros lectores tengan un punto de vista del silbo en la experiencia de la práctica, específicamente musical, con el ánimo de dejar pautas que ayuden a los futuros silbadores a realizar mejor la labor práctica.

Por último, también se busca sembrar una semilla de intriga en el lector que pretenda crear redes de entusiastas en el silbido, que traiga consigo más investigación, estudio y ejecución al respecto, ya no solo en el área musical, sino también en la pedagogía y otros ámbitos en los que el silbido pueda desarrollar algún papel en específico.

Versión preprint

Las aves y el silbido

La naturaleza ha brindado al ser humano múltiples elementos para la creación musical. Uno de ellos es el canto de los pájaros.

El *gorjeo*, según el *Diccionario de la lengua española*, es el "Canto o voz de algunos pájaros" (Real Academia Española, 2014). Y es en este canto de las aves donde el silbido comienza a cobrar sentido como herramienta sonora, debido a su similitud. Puede pensarse entonces que es mediante la imitación que hace el humano del trinar de los pájaros, que surge el silbido. Al respecto dice Gorashi (2011): el silbido "puede estar inspirado en el canto de los pájaros, el viento y otros sonidos de la naturaleza" (p. 14).

Con el tiempo, el ser humano ha desarrollado múltiples técnicas para la imitación, adaptación y creación de sonidos a partir del silbido desde su entorno natural. Murray Schafer, en su texto *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (1993) define el concepto de *paisaje sonoro* como un fenómeno audible que nos rodea, es nuestro entorno natural (la calle, la ciudad, el colegio, el bosque, la selva), todo lo cual tienen en común que son paisajes que hacen parte del ser humano y que producen sonidos que se pueden interpretar como música. Es casi una redefinición del concepto de *música*, entendido este como "Arte de combinar los sonidos de la voz humana o

3 "Si 'beatbox(ing)' se refiere a la producción de sonidos rítmicos de percusión usando solo la voz y el aparato fonador, no existe equivalente en español; se emplea la voz inglesa, que debe escribirse en cursiva. La grafía adaptada al español sería 'bitbox'" (Real Academia Española, 2022).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente" (Real Academia Española, 2001). Schafer invita a ver y hacer uso de todo lo que el mundo nos provee de forma natural, como elementos para la creación musical. Afirma que el aliciente de muchos compositores es probablemente el canto de los pájaros, que además precede a las músicas humanas mucho tiempo atrás (citado por Gorashi, 2011, p. 14).

Por su parte, el maestro Francisco Muñoz Fonnegra (2019), en su tesis "Akanuya Jina: El sonido que canta", anota lo siguiente, refiriéndose al concepto de *paisaje sonoro* de Schafer:

> La comprensión de la música que habita en estos sonidos requiere la escucha atenta y abierta. Parafraseando a Cezanne: El paisaje sonoro se compone en mí y yo soy su conciencia. El canto de los pájaros y los paisajes sonoros son la fuente creativa de este trabajo: cuando los escucho y los procesos los convierto en música. (p. 29)

Por otro lado, Agnes Woodward (1872-1938), silbadora estadounidense, fue la creadora del método "Whistling as an Art" (El silbido como un arte) para el aprendizaje del silbido de pájaro. Para ello, Woodward hace uso de un gran número de ornamentaciones, articulaciones y dinámicas que parten de las sonoridades de las aves.

Versión preprint

Algunos referentes culturales del silbido

Es claro, entonces, que el silbido ha desempeñado un papel en diversas culturas alrededor del mundo, tanto en su faceta comunicacional como en la musical. Su desarrollo y avance, aparentemente tímido, se ha ido acrecentando gracias a los referentes que han sabido aportar, desde diferentes aristas, al avance silbidístico. Por ejemplo: el movimiento teatral llamado "Vodevil"[4] fue un espacio donde el silbido comenzó a tener gran incidencia en los escenarios nacionales en Estados Unidos, lugar donde, además, ha estado especialmente centrado su desarrollo.

4 Etimológicamente, la palabra "Vodevil" nace del francés "vaudeville" y este de su etimológico "Voix de ville", que traduce "la voz del pueblo" o "los sonidos del pueblo" En Estados Unidos fue un género teatral con raíces en los espectáculos juglares. El vodevil significó un hito en el entretenimiento de variedades en teatros, obras musicales, circo, danza, comedia, entre otros, que buscó principalmente masificar la comercialización de todo tipo de entretenimiento. Esto dio pie a grandes referentes artísticos de la época y, de igual manera, permitió que la industria del arte se hiciera más rentable, al atraer a artistas de todas partes del mundo y propiciar las nuevas generaciones de artistas que sucederían a los creadores del movimiento más adelante, consagrándose, así como una tradición (Slide, 1994, pp. 13-15).

George W. Johnson (1846-1914), afrodescendiente estadounidense, quien hizo parte de este movimiento antes mencionado, fue uno de los referentes más importantes para finales del siglo XIX, por un lado, por sus destrezas en el arte del silbido y, por otro, porque fue el primer afroamericano en realizar una grabación del silbido en cilindro de cera (Gorashi, 2011, p. 16).[5] Johnson tiene una grabación muy icónica para la época y para la historia misma, llamada *The Whistling Coon* (Jordon, 2013), que traduce "El negro silbador".

Alice Shaw es muy recordada, dado que fue una de las primeras mujeres pioneras en el arte de silbido, de la cual se tienen registros fonográficos. Uno de ellos es *Spring-Tide Revels* (Gracyk, 2015), una pieza que fue grabada junto con sus dos hijas, que aprendieron el arte de su madre, y quienes, además, la acompañaban en sus giras nacionales e internacionales.

Para el siglo XX, nuevas personalidades de talla internacional comenzaban a hacerse más visibles. Músicos como Alice Shaw, Edward Dolbey, Guido Gialdini, Agnes Woodward, Fred Lowery, Ron McCroby, Roger Whittaker, George W. Johnson, John Atlee (Gorashi, 2011, p. 15-16), entre otros, hacían giras por el mundo, mostrando las virtudes del silbido, un instrumento que, para la actualidad, es un tanto inusual, pero que para aquellos tiempos resultaba ser más frecuente.

Ron McCroby (1933-2002) es uno de los silbidistas más actuales de esta lista de referentes; se podría considerar un talento inigualable, debido a su facilidad en la interpretación del silbido. Se desenvolvía principalmente en los géneros del *blues* y el *jazz*, lo cual es asombroso; entendiendo que para estos géneros la improvisación es fundamental, su silbido es notoriamente preciso, al punto de confundirse su silbido con una flauta traversa, por la precisión de su afinación y su amplio registro. Cuando se trata, por ejemplo, de una trompeta o un clarinete, no necesariamente se necesita afinar las notas de estos instrumentos, diferente al silbido, que todas la notas deben pensarse y reproducirse lo más afinadas posibles para lograr una ejecución adecuada; es por esto por lo que la improvisación del silbido tiene un grado de complejidad alto. En la plataforma de YouTube se pueden encontrar muchas grabaciones suyas donde se escucha claramente sus interpretaciones en el silbido. Finalmente, y no menos importante, de McCroby resalta una técnica muy especial llamada *gorjeo,*[6] sobre la cual se ahonda más adelante en el apartado del mismo nombre.

Versión preprint

5 El silbido era una gran herramienta para la grabación en discos de cera. Según relata Linda Hamilton, este, en su proceso de grabación en el cilindro, se escuchaba mejor que la voz misma (Bostonwhistler, 2012, minutos 8:21 a 9:21). Esto se debe a que los instrumentos de grabación de la época tenían una buena recepción del sonido en las frecuencias agudas y con pocos armónicos.

6 Véase, al respecto, *The Jazz Whistler–Ron McCroby* (philh37, 2012). "Esta es una película estudiantil de 1981 de la Universidad de Cincinnati sobre el gran silbador de jazz, Ron McCroby. Presenta imágenes (posiblemente las únicas existentes) del club de jazz original Blue Wisp, en Cincinnati, Ohio. Ron está acompañado por el gran Cal Collins en la guitarra, Baron John Von Ohlen en la batería, Steve Schmidt en el piano y Lynn Seaton en el contrabajo. Ron es entrevistado por el Dr. Simon Anderson" (philh37, 2012; texto traducido por chat GPT y revisado por el autor).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

Yuki Takeda, nacido en 1993 en Tokio-Japón, se describe a sí mismo como "Un músico galardonado y global / Un profesional políglota y transcultural" (Takeda, s. f.). Se trata de uno de los silbadores más influyentes de la actualidad. Takeda ha sido ganador de siete trofeos en distintas competencias alrededor del mundo, destacándose su participación como ganador del primer puesto en el "Master of Whistling Internacional Festival", realizado en el año 2019 en California (Takeda, s. f.). Yuki ha sido conferencista en TEDxTokyo, evento que reúne talentos locales con el ánimo de compartir experiencias sobre saberes específicos.

Takeda también es uno de los fundadores de uno de los gremios más importantes de silbidos en el mundo, el International Whistlers Guild (https://whistlersguild.org/). Se trata de un gremio virtual, donde se imparten clases maestras sobre técnicas del silbido, se realiza un foro donde cada participante puede compartir sus experiencias y plantear preguntas y se fomenta la competencia como un espacio para promover el hacer silbidístico y reunir talentos que aporten significativamente a la causa principal del gremio: visibilizar y dar a conocer el silbido en su faceta musical, así como transmitir nuevos conocimientos alrededor del mismo.

En este punto, es importante anotar que por dificultades en el acceso a la información, para este trabajo no pude encontrar personas que hayan sido referentes del silbido en Colombia y que hayan, de algún modo, aportado al avance, la difusión o la investigación del silbido en cualquiera de sus facetas; por tanto, este puede ser objeto de futuras investigaciones centradas en dicho país.

Version preprint

Formas de producción del silbido

Las formas de silbar de los mazatecos de México son distintas a los gomeros de las Islas Canarias, pese a que su función es la misma: la comunicación de ideas a largas distancias. Los españoles utilizan una técnica de silbido denominada "silbido de dedos"; sin embargo, los mexicanos utilizan técnicas de silbidos que no hacen uso, necesariamente, de estos. Gorashi (2011) lo reafirma en su tesis de maestría: "Hay principalmente dos estilos de silbar: 'dedo' y 'sin dedo'" (p. 18). Sin embargo, se podrá afirmar que también existen dos categorías más: "silbido con manos" y "silbido con hoja".

Meyer y Díaz, en su artículo "Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado" (2011), hacen un análisis centrado en las poblaciones ya mencionadas anteriormente. Además, categorizan las formas de silbar: dentro de la categoría de silbido con dedos se conocen "el silbido con dedos insertados en la boca o silbido de dedos" y "silbido de labio inferior" (p. 102). Esta última técnica de silbido es importante, dado que, para producir el sonido, en lugar de soplar el aire, este debe

ingresar, es decir que se debe succionar. Esto es una característica destacable del silbo, ya que se convierte en uno de los pocos instrumentos que producen sonido al inhalar y al soplar aire, al igual que la voz y la armónica. Esta fortaleza le permite al silbador realizar largas interpretaciones sin la necesidad de parar para respirar. Esto, a nivel de técnica en instrumentos de viento metal, se conoce como "respiración continua".

En la categoría de silbido sin dedos se encuentran los siguientes: "silbido de lobo"," silbido de paladar o techo", y "silbido fruncido". En cuanto al primero, este tiene la característica de resonar con mucha intensidad, es decir, funciona muy bien para transmitir ideas a largas distancias.

El segundo es descrito así:

> [Jeffrey] Amos es un silbador de paladar, lo que significa que empuja su lengua contra el paladar y fuerza el aire alrededor de la lengua y a través de los dientes. Esta forma de silbar es más común en Europa, dijo Hamilton, pero es una rareza en América del Norte. (Casey, 2013)

Por último, y tal vez el más importante de la lista, es el "silbido fruncido", denominado así por Agnes Woodward, quien se dedicó a promover el silbido creando una academia para silbadoras (exclusivamente para mujeres), a la que se llamó Californian School of Artistic Whistling (Escuela de California para el Silbido Artístico) y que funcionó entre los años 1909 y 1945 (Goraschi, 2011, p. 20). Woodward tiene, entre otros, dos importantes logros que pasaron a la historia: el primero fue haber creado el primer coro de mujeres silbadoras del cual se tiene registro, el America's Birth Whistling Chorus (Coro de Silbidos de Pájaro de Estados Unidos), dirigido por ella misma (Woodward, 2021, p. 9), y el segundo fue haber desarrollado el método para silbido fruncido llamado: "Whistling as an Art", anteriormente mencionado.

Versión preprint

El fenómeno físico y técnicas del silbido

Las flautas, los silbatos y las ocarinas "producen el sonido a partir de la oscilación de una masa de aire contenida en una cámara" (Xuluc, 2019, p. 30). Tratándose del silbido, la cámara de resonancia es la boca por donde transita un flujo de aire, llamado "flujo laminar", el cual, al ser comprimido, pasa por los labios y produce un sonido por las vibraciones de las ondas (Xuluc, 2019, p. 30).

> [...] los sonidos no son generados por la vibración de las cuerdas vocales como en el habla con voz, sino por una corriente de aire comprimido en la

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

> boca que se moldea con la lengua, la mandíbula, los labios y los dedos. (Meyer y Díaz, 2017, p. 101)

Respecto de la técnica del silbido fruncido mencionado anteriormente, el instituto Max Planck de Göttingen, junto con el inventor y profesor Dr. Jens Frahm, realizaron un experimento, en el que se aprecia que la colocación de la lengua y la columna de aire provocan que el silbido tenga una altura relativa (véase Sirus, 2019).

En la Figura 1.1 se observa que la posición de la lengua (la masa roja en la imagen) y la apertura de los labios favorecen un mayor flujo del aire, pero una menor velocidad del mismo en la cavidad de resonancia, lo que posibilita llegar a las notas graves del silbido. A medida que la lengua va cambiando su posición (véanse Figuras 1.2 y 1.3), el cuerpo de resonancia se reduce, lo que propicia una mayor velocidad en el aire laminar y un menor flujo de aire produciendo, de esta manera, un silbido más agudo (véase Figura 1.4).

Versión preprint

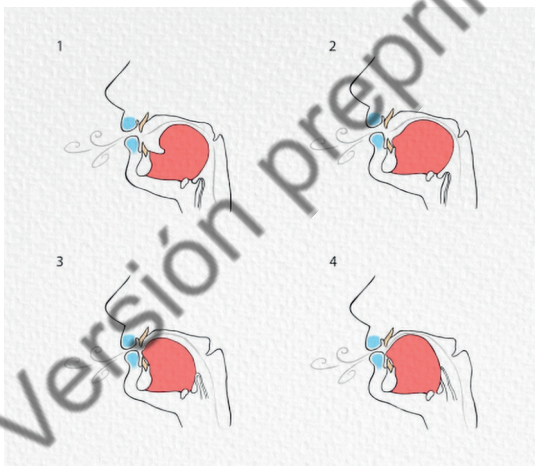


Figura 1. Representación gráfica de la lengua al silbar notas de grave a aguda
Fuente: Elaborada por Melisa González Gómez (2024).

En la Figura 2 se aprecian cuatro formas distintas que utilizan integrantes de la cultura indígena mazateca para comunicarse.

Las Figuras 2b, 2c y 2d son técnicas que tienen algo en común: la potencia y la proyección del silbido. La intención principal es lograr transmitir mensajes a largas distancias, que puedan ser oídos y entendidos claramente por su receptor. Se puede observar que los dedos se utilizan para adoptar una posición en la boca, de manera que habilita la producción del silbido (Figuras 2c y 2d). En el caso de Figuras 2a y 2b, la colocación de la lengua y los labios son los que permiten que se genere el sonido.

Figura 2. Representación gráfica de los diferentes silbidos de la cultura indígena mazateca. *a*. Silbido "bulto bilabial" —denominado así por un análisis geolingüística de las lenguas silbadas— o "silbido fruncido"; *b*. Silbido de lobo; *c*. silbido de dedos; *d*. Silbido de labio inferior.
Fuente: Elaborada por Melisa González Gómez (2024).

Versión preprint

El control correcto de la respiración es lo principal a la hora de buscar un buen sonido. Al igual que en el canto y en la gran mayoría de instrumentos de viento, la respiración debe ser diafragmal, ya que, al contraerse, da paso a una mayor cantidad de aire en los pulmones y facilita un mayor control en la salida de este (Woodward, 2022, p. 12). Agnes afirma que la respiración debe ser nasal (Woodward, 2022, p. 17), sobre lo cual no da una explicación, pero ello tiene sentido, en la medida en que los labios deben mantenerse bien hidratados; pese a esto, y al igual que todos los instrumentistas de vientos, la inhalación del aire por la boca también es importante, debido a que permite llenar de aire rápidamente los pulmones, siendo así más eficiente, lo que posibilita la interpretación de pasajes más extensos.

Existen muchas maneras de articular ágilmente las notas. Yuki Takeda (2021) explica y ejemplifica ocho diferentes formas de hacerlo:

1. Articulación glotal.
2. Intercalar el silbido soplado y el silbido aspirado.
3. *Lips Touching* (tocar los labios con los dedos).
4. *Lips Clousing* (cerrar labios).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

5. *Palate Tongue Warbling* (gorjeo de lengua en paladar).
6. *Lower Lip Tongue Warbling* (gorjeo de lengua en labio inferior).
7. *Cheeck Warbling* (gorjeo de mejillas).
8. *Registers Switching* (cambio de registro).

Las últimas cuatro formas de articular son particularmente importantes, ya que se trata de las técnicas de mayor nivel en el aprendizaje silbidístico, estas, por lo tanto, se abordarán en el siguiente apartado de manera más específica.

El gorjeo

A excepción del *Registers Switching*, las formas de articulación 5, 6 y 7 del apartado anterior se denominan *warbling*. La traducción literal al español es "trinar", pero no es la acepción más acertada, dado que la técnica simula el canto o la emisión de la voz característica de los pájaros, o sea el gorjeo. Este también aplica al quiebre de la voz humana, aunque en este caso se prefiere referir a un quiebre en la emisión del silbido, esto es, un cambio abrupto en la columna de aire, produciendo este particular sonido.

Schlitz afirma que más que una articulación, *warbling* se trata de una manera de agrupar una serie de técnicas en una, que incluye: "aleteo, trémolo, trino, uvulare, nodale, laterale, vibrato, etc." (2006). Esta técnica ha tenido mucho desarrollo, al punto de ser el centro de atención en las clases maestras de silbido.

Takeda define el *warbling* desde las características técnicas de la música:

> *Warbling* es un término que se refiere a las diversas técnicas utilizadas en varios estilos de silbido humano que incluyen, entre otros, el silbido fruncido, palatal, de dientes y de garganta, para crear un efecto de sonido distintivo al cambiar instantáneamente la forma y/o el tamaño de la cámara de resonancia sin detener el flujo de aire (respiración). En el silbido musical, el *warbling* se utiliza para articular claramente entre dos o más notas consecutivas, y a menudo se utiliza para interpretar notaciones musicales como legato, trino, trémolo, etc. o para la ornamentación. (en International Whistlers Guild, 2021, minuto 8:43s.)

Existen cuatro tipos de gorjeos. El primero es el "gorjeo de paladar" (véase Figura 3). Esta técnica se ejecuta tocando la punta de la lengua con el paladar. Se usa principalmente en registros graves del silbido. ya que la colocación de la lengua y la apertura de la boca así lo permiten. En la figura, se puede apreciar que el aire pasa por encima de la lengua en la Figura 3.1, y luego. en la Figura 3.2, cambia abruptamente el paso del aire a los laterales de la lengua, lo que genera el sonido característico del gorjeo.

Versión preprint

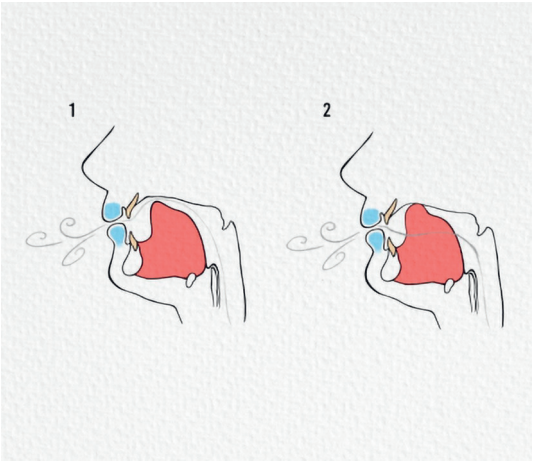


Figura 3. Gorjeo de paladar
Fuente: Elaborada por Melisa González Gómez (2023).

El segundo es el "gorjeo de labio inferior" (véase Figura 4). Este se produce al articular la lengua con el labio inferior. Es usado en registros medios del silbido; además, propicia una mayor agilidad en la interpretación, al haber un menor esfuerzo en el recorrido de la lengua. En la Figura 4.1 se puede apreciar que la columna de aire fluye por encima y debajo de la lengua, y en la Figura 4.2, la lengua pasa a tocar el labio y parte de los dientes de abajo, cerrando de esta manera el paso de aire debajo de esta y redireccionándolo únicamente por encima de la lengua.

Versión preprint

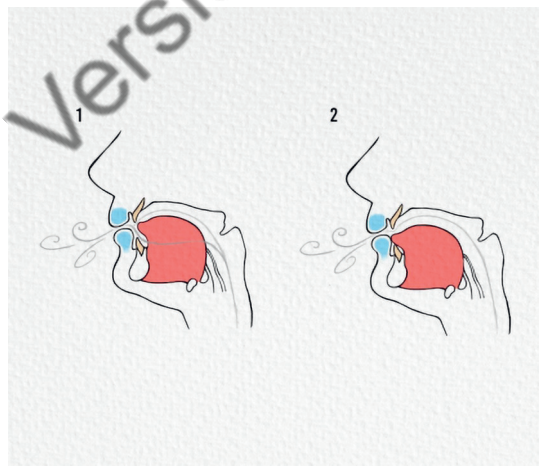


Figura 4. Gorjeo de labio inferior
Fuente: Elaborada por Melisa González Gómez (2023).

El tercero es el "gorjeo de mejilla" (véase Figura 5). Se produce haciendo un movimiento con una mejilla, mientras que la otra permanece estática. Esta técnica se puede intercalar entre mejillas, para obtener una mayor agilidad

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

en la interpretación. Al igual que en el anterior gorjeo, se usa en registros medios del silbido principalmente. En la Figura 5.1 se observa la mejilla ligeramente hinchada por el paso del aire; en la Figura 5.2, el paso del aire se representa con el color azul; además, cabe resaltar que en esta técnica la lengua no incide en la articulación. En la Figura 5.3 se representa la mejilla retraída para cambiar la dirección del aire, que pasa a ser direccionado solo por encima de la lengua (véase Figura 5.4).

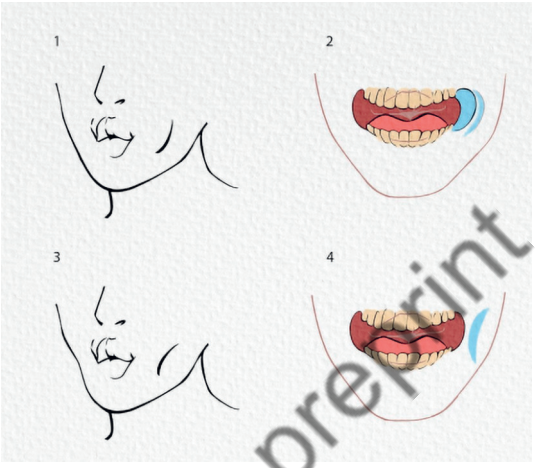


Figura 5. Gorjeo de mejilla
Fuente: Elaborada por Melisa González Gómez (2023).

Versión preprint

La cuarta y última técnica no es propiamente un gorjeo, pero al producir esta articulación se asemeja a nivel sonoro. Es el *registers switching* o cambio de registro. Es una articulación que se produce al modificar la velocidad del aire y la apertura del cuerpo de resonancia mediante la lengua. Yuki Takeda explica en profundidad esta particular forma de producir ese cambio de registro (en International Whistlers Guild, 2021, minuto 55:31 en adelante), y anota que se usa sobre todo en registros agudos del silbido. A esta técnica, sin embargo, le falta profundización e investigación, ya que no existe documentación sólida que detalle minuciosamente la misma, lo cual hace complicado su abordaje de una manera más detallada.

Una reflexión personal basada en la praxis

En el año 2023 presenté la tesis de grado "El silbido, facetas de un fenómeno sonoro" (Henao, 2023). Incluía la realización de un concierto, realizado el 7 de julio de 2023, donde se interpretó unas obras compuestas por mí mismo y adaptadas a un formato de piano y silbido, o guitarra y silbido.

Este concierto nace de la idea de poner el silbo en el contexto de un escenario musical, buscando poner en práctica algunos de los elementos técnicos y sonoros que hicieron parte de la investigación inicial. Asimismo, se buscó dar rienda suelta a la creatividad compositiva y, de este modo, componer obras que consideré podrán ser adecuadas bajo unas condiciones técnicas específicas para mí como interprete.

Algunas de estas composiciones incluían unos registros del silbido que inicialmente intuí podrían ser adecuados. Ciertamente, tuve errores en esta afirmación, dado que no había tenido en cuenta el factor de la intensidad del silbido en relación con la guitarra o el piano. En el proceso de montaje de las obras noté que no todo el registro, que en mi caso personal poseo (C5 a C8), funciona para una presentación de un concierto en vivo. La primera octava del silbido (C5 a C6) tiende a ser opacada por los instrumentos acompañantes; adicionalmente, al no haber una buena proyección del sonido, hay mayores probabilidades de desafinar las notas. Las otras dos octavas sí cumplían con las exigencias a nivel de proyección que el ensayo requería para un adecuado proceso en el montaje de la música.

Una solución para este problema fue ensayar directamente con los respectivos instrumentos para la amplificación del sonido: el micrófono y un bafle que actuara como retorno, de manera que tanto el acompañante como el intérprete tuviesen claridad de lo que está sonado, y así no incurrir en errores que pudieran inducir al vicio en la interpretación. De igual modo, es importante anotar que esto no aplica necesariamente para el registro restante (C6 a C8), por cuanto hay mejor proyección del sonido, como lo mencioné antes, y mayores posibilidades de llevar a cabo dinámicas (crescendos y decrescendos).

Con respecto al gorjeo, quiero anotar que, en mi caso, se me posibilitaba realizar el *gorjeo de labio inferior*, debido a que es el único que en ese momento había podido dominar. Sin embargo, únicamente podía usarla en la tesitura del registro donde la proyección no era la mejor (C5 a C6), lo cual terminó limitando mucho su uso. Esta situación llevó a eliminarla de gran parte de los pasajes musicales que estaban pensados para ser efectuados con esta técnica. Estos sucesos me llevaron a comprender que a cada registro del silbido (grave, medio y agudo) le corresponde una técnica de gorjeo específica, cosa que se debe tener presente a la hora de componer las piezas musicales.

Por otra parte, el estudio consciente de la afinación en el silbido es uno de los trabajos más importantes. A mi modo de ver, una cosa es cantar y otra muy distinta es silbar. La razón de esto es que, en mi experiencia en la entonación vocal, es más manejable la afinación, debido a la disposición de los armónicos, al no estar tan separados. Es más perceptible una desafinación,

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

situación que no ocurre a la hora de silbar. Entiéndase que el silbido carece de armónicos, entre otras cosas, por ser sonidos agudos y sobreagudos.

Otra reflexión personal consiste en que es importante intercalar la respiración nasal con la bucal en los pasajes largos, ya que no es muy útil respirar únicamente con la nariz. Tomar aire por boca con la vocal "A" permite un llenado del aire desde la parte baja de los pulmones, contrayendo el diafragma y aprovechando la mayor cantidad de espacio que estos nos puedan ofrecer. Sin embargo, es cierto que, al respirar por la boca, los labios tienden a secarse con mayor facilidad, lo cual obliga al interprete a hidratarse constantemente, para no perder eficiencia en la salida del aire.

Observaciones finales

Para empezar, durante el trabajo de investigación no se encontraron referentes académicos en el idioma español sobre el silbido en su faceta musical. La mayor parte de estos se hallaban en inglés; sin embargo, es importante resaltar que no ocurre lo mismo con el silbido en su faceta comunicacional; acerca de este tema sí hay material en el idioma español.

Versión preprint

Hace falta una investigación sobre nuevas formas para el aprendizaje y el abordaje del silbido. Este puede utilizarse como una herramienta óptima para el aprendizaje musical, dado que al ser un elemento que no necesita de artefactos externos para la producción del sonido, es una gran alternativa para abordar el estudio de intervalos, escalas, arpegios, melodías, etc.

Asimismo, el silbido puede aportar en el trabajo de disociación, acompañando melodías silbadas con la guitarra o con el piano, o marcando un patrón rítmico desde la percusión para apoyar el silbido. En este orden de ideas, los entornos académicos podrían flexibilizar el uso del silbido, al generar espacios que hagan uso del mismo desde diversas propuestas creativas y al incentivar alternativas pedagógicas que lleven la herramienta del silbo a trascender y permanecer en la consciencia colectiva del mundo académico.

A nivel general, hace falta establecer los rangos del silbido, cuáles se consideran graves, medios y agudos, y cuáles son las tesituras adecuadas para el proceso inicial en el aprendizaje del mismo. Además, es necesario emprender una búsqueda sobre nuevos elementos técnicos y sonoros en las demás técnicas de producción para el silbo (silbido de dedos, de lobo, de labio inferior, entre otros).

La técnica del gorjeo es una herramienta sobre la que, por lo pronto, hace falta mucha investigación para determinar cómo entender de una manera más didáctica esta técnica; cuáles alturas son las adecuadas para cada uno

de los tipos de gorjeos; qué métodos utilizar para su desarrollo y perfeccionamiento. En general, esta es una técnica que, aunque lleva muchos años siendo usada por silbadores famosos, pocas personas se han puesto en la tarea de investigarla, aprehenderla y transmitirla.

Para finalizar, pienso que el silbo es un tema que abarca muchas posibilidades, siendo este un artículo de apertura a un mundo fascinante, pues falta investigación que arroje más reflexiones y que documente este arte desde varias aristas. Este trabajo, entre otras cosas, pretende visibilizar el silbido, e incentivar a otros a que aprendan y apliquen las técnicas silbidísticas, para que así cada vez haya más personas interesadas en su investigación, aplicación y desarrollo.

Sin lugar a dudas, pensarse como instrumentista desde el silbo es un reto que trae un gran desafío para la vida profesional de cualquier músico; no obstante, será un camino que permitirá explorar la música desde nuevas perspectivas.

Versión preprint

Referencias

Bostonwhistler. (2012, mayo 28). *Linda Hamilton–The history of musical whistling* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eG0-aGQeQls&t=955s

Casey, L. (2013). *Toronto whistler blows past the competition at international contest*. The Toronto Star

Gracyk, T. (2015, diciembre 29). *Mrs. Alice Shaw & Twin Daughters whistling "Spring-Tide Revels" Edison cylinder 9448 (1907)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XmoREPRdSJw

Gobierno de Gran Canarias. (s. f.). *Parques nacionales. Garajonay*. https://www.gobiernodecanarias.org/parquesnacionales/garajonay/es/infoespec/geologia/

Gorashi, A. (2011). *Professional whistling: A performer's perspective* [Tesis de maestría]. Griffith University. https://www.academia.edu/4354985/Professional_Whistling_A_Performer_s_Perspective

Gottfried, J. (2010). Ocarinas microtonales de las culturas precoloniales del Golfo: aerófonos de la comunicación silbada o de subrogación del habla. En J. A. Chamorro y F. M. Zúñiza (Coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal. Una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros* (pp. 149-166). Universidad de Guadalajara. https://riudg.udg.mx/bitstream/20.500.12104/73666/1/BCUAAD00050.pdf

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

Guilera, J. T. (2006). El lenguaje silbado en África: un caso *joola* a principios del siglo XXI: aproximación teórica y transcripciones musicales. *Oráfrica: revista de oralidad africana*, (2), 95-112. https://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/136751

Hasler, J. (2005). *El lenguaje silbado y otros estudios del idioma*. Universidad del Valle.

Henao Sánchez, J. P. (2023). *El silbido, facetas de un fenómeno sonoro. Análisis, usos, dinámicas culturales y aplicación compositiva* [Tesis de pregrado]. Universidad de Antioquia. Repositorio de la Universidad de Antioquia. https://hdl.handle.net/10495/42471

International Whistlers Guild. (2021, junio 26). *IWG Masterclass #1 (Morning Session Full Video) | Yuki Takeda | Warbling | May, 2021* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fM8HeH2_TYQ&t=1s

Jordon, N. (2013, enero 10). *Whistling Coon–George W. Johnson* (1891) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mvGx-axtHzo&ab_channel=NathanielJordon

Meyer, J. y Díaz, D. (2017). Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado. *Géolinguistique*, (17), 99-124. https://doi.org/10.4000/geolinguistique.373

Muñoz, F. (2019). *AKANUYA JINA: el sonido que canta. Creación e interpretación de música para flautas basada en música ancestral Iku y paisajes sonoros de la Sierra Nevada de Santa Marta* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia].

philh37. (2012, febrero 16). *The Jazz Whistler–Ron McCroby* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0jBwPBRvaoM

Plasencia Martín, M. (2007). El silbo gomero. Tradición viva de la cultura canaria y patrimonio de la humanidad. *PASOS. Revista de turismo y patrimonio cultural*, *4*(1), 31-43. https://www.pasosonline.org/es/articulos/232-el-silbo-gomero-tradicion-viva-de-la-cultura-canaria-y-patrimonio-de-la-humanidad

Real Academia Española [@RAEinforma]. (2022, noviembre 10). *Si "beatbox(ing)" se refiere a la producción de sonidos* [X]. X. https://x.com/RAEinforma/status/1590628926577000448

Real Academia Española. (2014). Gorjeo. https://dle.rae.es/gorjeo

Schafer, R. M. (1993). El *paisaje sonoro y la afinación del mundo* (H. L. Gil, Trad.). Ediciones G. Gili.

Versión preprint

Schlitz, J. (2006). Warbling. *Guide to Artwhistling. Appendix A. Dictionary of Whistling*. https://web.archive.org/web/20090715070728/http://synthonia.org/artwhistling/guide/dictionary.html#Warbling

Sirus, K. (2019, septiembre 11). *Real-time MRI whistling / Sirus the whistler* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Naeze0cvM9A

Slide, A. (1994). *The encyclopedia of Vaudeville*. University Press of Mississippi.

Takeda, Y. (s. f.). *Un músico galardonado y global / Un profesional políglota y transcultural*. https://yukitakeda.com/about/

Takeda, Y. [Yuki Takeda / El Silbador Poligloto] (2021). *8 Differents Ways to Whistle FAST! #oneminutewhistlinglesson #shorts* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=x4-la1OhIxo

Xuluc Balam, P. R. (2019). *Xoob*: observaciones sobre la producción de silbatos en Uayma, Yucatán. *Estudios de Cultura Maya*, *56*, 73-93. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-25742020000200073&script=sci_arttext

Woodward, A. (2022). *Whistling as an art*. Good Press.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 70-88 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361580

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Iván el terrible*
Autora: Jean Paul Álvarez
Técnica: Óleo sobre papel pergamino
Dimensiones: 70 × 45 cm
Año: 2025

Versión preprint

Artículo de reflexión

LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA Y EL UTÓPICO URBANISMO DE CONSTANT ANTON

The Situationist International and the utopian urbanism of Constant Anton

Wilson Stiven Bohórquez Barrera

Doctor en Historia del Arte del Arte y Musicología, Universidad de Salamanca (España).
Profesor adscrito al área de teoría del arte, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Antioquia

stiven.bohorquez@udea.edu.co
https://orcid.org/0000-0002-4377-5282

Versión preprint

Fecha de recepción: 15/3/2023
Fecha de aprobación: 29/2/2024

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

Para citar este artículo: Bohórquez Barrera, W. S. (2025). La Internacional Situacionista y el utópico urbanismo de Constant Anton. *Artes La Revista*, *24*(32), 92-112. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

Resumen

En el siguiente ensayo se desarrolla un análisis en torno al estatuto artístico de la Internacional Situacionista y la conexión que tuvo con fenómenos estrechamente relacionados no solo con el arte o las vanguardias históricas, sino también con un pensamiento revolucionario activista, esto es, con sus formas y medios de observar, representar o criticar unas dinámicas de sociedad para pensar y constituir otros modos de ser dentro del habitar. En esta dirección, el artista Constant Anton y su obra *Nueva Babilonia* es un referente principal, que amerita un profundo análisis, dentro de la reflexión situacionista por un nuevo urbanismo que permitiese la eliminación del hábito de tener recorridos predeterminados —con punto de salida y de llegada—, planteando así una *deriva continua* en un mundo futurista donde el hombre está exento del trabajo.

Palabras clave: Constant Anton, situacionismo, urbanismo, utopía, vanguardia artística.

Versión preprint

Abstract

In the following essay an analysis is developed around the artistic status of the Situationist International and the relationship it had with closely related phenomena, not only to art or the historical avant-gardes, but also to a revolutionary / activist thought, that is, with their ways and means of observing, representing or criticize some dynamics of society to think and constitute other ways of Being within inhabiting. In this direction, the artist Constant Anton and his work *New Babylon* is a main reference, which deserves a deep analysis, within the Situationist reflection for a new urbanism that would allow the elimination of the habit of having predetermined routes —with starting point and arrival—, thus posing a *continuous dérive* in a futuristic world where man is exempt from work.

Keywords: Constant Anton, situationism, urbanism, utopia, artistic avant-garde.

> Nosotros somos partidarios del olvido. Olvidamos nuestro pasado y olvidaremos nuestro presente. No nos reconocemos contemporáneos de quienes se contentan con poco
>
> (Nota editorial de los situacionistas en el segundo número de la revista *Internationale Situationniste*)
>
> Navarro (1999, p. 36)

¿Qué fue la Internacional Situacionista?

El *situacionismo* es un nombre y movimiento que jamás existió, y esta sentencia, que podría prestarse para malas interpretaciones, no es más que la forma de postular que al igual que el dadaísmo solo fue Dadá, el situacionismo solo fue la Internacional Situacionista, o como el mismo grupo de artistas se autodefinía: la IS —que no es otra cosa que la contracción en iniciales de su nombre—. Se negaban a esa primera etiqueta, puesto que el situacionismo, al igual que la mayoría de los ismos, son nominaciones determinadas por críticos de arte con el fin o la necesidad de etiquetar todo lo acontecido y, de ese modo, mantener un orden lineal u oficial de la historia del arte.

Según Mario Perniola, lo que más indignaba a los situacionistas a la hora de proyectar la posibilidad de ser denominados "situacionismo" era que con este término se convertían en objeto del consumo, es decir, llamarlos de este modo no era más que un intento por recuperar las producciones artísticas de los miembros del movimiento y entregárselas al mercado del arte que tanto odiaban (Perniola, 2007, p. 15).

A fin de evitar equívocos y, por lo tanto, para ganar en claridad, los situacionistas establecieron una diferenciación clara entre estos dos conceptos que, usualmente, se utilizaban de manera indistinta e, incluso, de forma arbitraria:

> **Situacionista:** Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional situacionista.
>
> **Situacionismo:** Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior. No hay Situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de Situacionismo ha sido concebida evidentemente por los antisituacionistas. (Navarro, 1999, p. 17)

Se ha postulado, en reiteradas ocasiones, que es a Guy Debord a quien se le debe el nacimiento de la Internacional Situacionista. No obstante, es necesario aclarar que aunque Debord fue un teórico importante del movimiento y de sus cimientos ideológicos, no es el único rostro —mucho menos el

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

más importante— en las condiciones que generarían el acontecer de una nueva vanguardia.

El arte como un modo de autocrítica radical —situación que se puede encontrar en Dadá, en las vanguardias artísticas soviéticas e, incluso, en la primera forma de surrealismo— empieza a desvanecerse en el periodo comprendido entre 1925 y la década de los sesenta, puesto que el arte perdió paulatinamente su esencia o capacidad subversiva, al convertirse en una afirmación de propaganda fascista en manos de los diferentes regímenes totalitarios —socialdemocracia, fascismo, estalinismo— que surgieron en las primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, para luego materializarse finalmente en la IS, este espíritu revolucionario prevalecería en grupos como Cobra (1948-1951) y el Letrismo, incluso en movimientos como el surrealismo, que compartían el rechazo al proceder ecléctico y oportunista imperante entonces en los ambientes del arte moderno en nombre de un frente revolucionario cultural o una vanguardia revolucionaria cultural (Martínez Matías, 2023, p. 45).

La serie de ideas y creencias defendidas por los grupos que aún veían en el arte la posibilidad de la subversión buscaban un punto de encuentro en la construcción de un movimiento coherente, con conciencia de los nuevos tiempos e, incluso, en búsqueda de la superación de los paradigmas clásicos de lo que era arte. Este encuentro/nacimiento de los situacionistas se daría en julio de 1957, en Cosío d'Arroscia (Cuneo, Italia), a partir de la integración y la fusión de tres movimientos de vanguardia europeos nacidos tras la Segunda Guerra Mundial: la internacional letrista, el movimiento por una Bauhaus imaginista y el Comité Psicogeográfico de Londres.

La internacional letrista, desde 1952 hasta 1958, se expresó por medio de la revista boletín *Potlatch*, en París, con una frecuencia de publicación que en un inicio fue semanal, para posteriormente ser mensual. Este órgano de difusión es importante, puesto que, en 1958, tras la unión de los grupos y el nacimiento de IS, se convirtió en la revista *Internationale Situationniste* y fue el medio principal de expresión y producción artística del movimiento —sin ser el único—, produciendo exactamente doce números entre 1958 y 1969.

Entre los otros medios de difusión teórico-artístico menos conocidos de la IS existieron manifiestos, ensayos, panfletos, noticias internas, postales propagandísticas, comentarios críticos sobre la actualidad, colaboraciones en prensa, como también las obras individuales de los artistas —el grupo tuvo setenta miembros activamente participantes, que eran en su mayoría europeos, pero igual participaban algunos argelinos y estadounidenses— y ocho congresos en total, siendo el último en septiembre de 1969.

Incluso, algunas de las secciones nacionales publicaron sus propias revistas: *Spur* (sección alemana, 1960-1962, siete números), *Situationistisk Revolution*

Versión preprint

(sección escandinava, 1962-1970, tres números), *The Situationist Times* (edición internacional, 1962-1964, seis números), *Der Deutsche Gedanke* (sección centroeuropea, 1963, un número), *Heatwave* (sección británica, 1966, dos números), *Situationist International* (sección estadounidense, 1969, un número), *Internazionale Situationista* (sección italiana, 1969, un número), entre otras (Fuentes Carrasco, 2008, p. 394).

Entre sus principales objetivos estaba romper con el eclecticismo cultural que convertía el arte en una mercancía comerciada tras cortinas ideológicas maleadas bajo la conveniencia mercantil por críticos complacientes, directores de galerías y todo círculo elitista de las artes que veía en ellas un pilar de su economía,[1] todo con el fin de sostener o reafirmar el orden dominante de la producción y la circulación del arte como artificio de lujo.

No en vano, un fin explícito de la IS era fungir como una suerte de antipublicidad del paradigma burgués de felicidad en términos de consumo, al introducir nuevos deseos posibles (Santiago Muiño, 2020, p. 2), esto es, la búsqueda de la destrucción de la belleza mientras esta no responda a una promesa de felicidad real en términos de experiencia. En otras palabras, se niegan las formas tradicionales y decorativas de creación artística, en virtud de nuevas posibilidades de acción y relación frente al mundo (Arranz Guilarte, 2021, p. 77).

Como se mencionó anteriormente, la coherencia era uno de los pilares del pensamiento situacionista, así que una de sus primeras iniciativas fue una contestación en nombre de su repudio por el mercado: el 12 de abril de 1958, dos días antes de que en Bruselas se llevase a cabo la Asamblea General de Críticos de Arte Internacionales, los situacionistas difundieron masivamente un comunicado dirigido a la asamblea donde, sin eufemismo alguno, satanizaron y condenaron su proceder, que no era más que una forma de validar y apoyar a la burguesía, junto con su capital, que ahora estaba invertido en el arte.

A través de sus años de actividad, la IS tuvo choques judiciales con diversidad de países (Estados Unidos, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Alemania, entre otros) y es que, siendo contundentes y críticos, se les puede reconocer un papel activo y detonador en el Mayo Francés de 1968 e, inclusive, en 1966 estuvieron involucrados en una revuelta estudiantil en la Universidad de Estrasburgo.

Versión preprint

1 La postura de los situacionistas respecto a las posibilidades comerciales del arte era realmente radical. No solo Debord manifestaba explicita y públicamente que rechazaba la posibilidad del arte como profesión (Arranz Guilarte, 2021, p. 77), sino que también el colectivo de los situacionistas más puristas se negaba a trasladar sus reflexiones en materia, es decir, se limitaba a materializar sus ideas estético-políticas sin que se vieran contaminadas por ninguna forma de producción de obras tangibles (Gracia Melero, 2021, p. 25).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

La obra de la IS ha servido como punto de inicio y referencia para diversidad de procesos revolucionarios de izquierda y formas de materialización artística que tienen en sus precedentes una evidente esencia situacionista. A modo de ilustración: el *collage* político y el apropiacionismo son evidentes deudores del *Détournement* y su irónica forma de usar los símbolos y signos que tenían —y tienen— fines de mercado capitalista para hacer una fina crítica del mismo. Los *happenings* y *enviroments* de los años sesenta y setenta son herederos del concepto de *situación*. Así mismo, se han creado comités psicogeográficos a través de todo el mundo y, claro está, es imposible negar la influencia que ha tenido la teoría situacionista en los pensadores franceses —sin reducirlo a ellos— de izquierda.

A pesar de todo, hay una evidente diferencia de la IS respecto al campo artístico general y es que las acciones situacionistas siempre tuvieron un claro enfoque político o subversivo, a diferencia de las obras de arte contemporáneas que, en nombre de su "autonomía", no necesariamente tienen fin social o de cualquier índole.[2]

La necesidad de generar en la IS una organización coherente daba desde el principio muestras de una forma de sectarismo radical que aludía a la exclusión de quien no opinase como ellos y, de ese mismo modo, no actuase bajo sus condiciones. En la primera publicación de la revista *Internationale Situationniste* aparece el artículo "No a la indulgencia inútil" (Navarro, 1999, pp. 28-29), en el cual Michèle Bernstein plantea que la unión a la IS no puede ser una mera afirmación verbal, dado que las actividades, los procederes y las posiciones públicas de los partícipes debían ser coherentes y disciplinadas con la praxis, consciencia y consecuencia del grupo. Esto último expone una diferencia clara entre lo que implicaba ser un situacionista o un mero simpatizante sin acción directa.

El paso del tiempo terminó por la autodisolución del grupo, debido a continuas purgas, donde algunos participantes fueron expulsados y otros renunciaron por convicción propia. Estas expulsiones se daban en su mayoría por diferencias, o desacuerdos ideológicos, que tienen sentido si se tiene en cuenta la radicalidad del proceder y pensar grupal basado en un esfuerzo por mantener una posición contundente contra la *sociedad del espectáculo*, señalada y definida por Guy Debord en su texto de 1967 (Debord, 2008).

En cualquiera de sus facetas, la IS tuvo un evidente enfoque en el que es imposible delimitar fronteras entre lo político y lo artístico, razón que explica por qué su visión con relación al arte fue contundentemente revolucionaria, al igual que utópica, en el aspecto de que no veían en su obra

Versión preprint

2 De hecho, la certeza de Debord y sus colaboradores es que en la confrontación con todo aquello que puede parecer superficial radica el principal medio para penetrar en los mecanismos de despolitización del ciudadano promedio y la producción de sus vidas alienadas (Arias *et al.*, 2017, p. 142).

un producto de simple consumo galerista, sino un medio para cambiar el mundo cotidiano a través de sus acciones y situaciones. De este modo, no solo criticaban su presente, sino que también buscaban formas para describir un futuro donde la sociedad estaba liberada del trabajo impuesto en la época (que evidentemente ha existido a través de toda la historia de las sociedades humanas) por las construcciones sociales de la vida diaria.

Esta confianza y creencia de que el arte tiene la capacidad de romper o reconstruir otras esferas de la vida es algo innato y característico de las vanguardias históricas en general; incluso, es curioso ver cómo, en el discurso de los situacionistas, el término "utópico" se consideraba un insulto, pues para ellos su proceder y frutos venideros no solo eran realizables, sino reales y potencialmente tangibles, llegando a materializar sus discursos en lemas como "nunca trabajes" o "abolición del trabajo alienado" (Hiernaux Nicolas, 2023, p. 11).

Constant Anton y la *Nueva Babilonia*

Constant Anton Nieuwenhuys (Ámsterdam, 1920–Utrecht, 2005), mejor conocido como Constant Anton, era un artista de origen holandés que tras sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial —en la cual no participó directamente, pero sí que sufrió sus consecuencias—, se vio inspirado en construir la arquitectura, la cultura y el paisaje de un futuro mundo lleno de libertad.

Forzado por la migración o por las consecuencias que implicó la contienda mundial, Anton vivió su juventud entre Ámsterdam y Bergen, en la búsqueda de sobrevivir y no verse obligado a contribuir con los nazis. A sus 20 años, recién egresado de la Academia de Bellas Artes, los nazis habían tomado los Países Bajos, por lo cual el artista se vio obligado a sobrevivir de la venta de sus cuadros —los cuales vendía informalmente en ventas de garaje— y de abrigos de lana que tejía clandestinamente su pareja. Su inicio en el mundo del arte se da con la pintura y esta es una faceta que jamás abandonaría.

En la búsqueda por materializar sus ideas, fue fundador, junto a otros artistas como Karen Appel y Guillaume Corneille, del grupo Experimentale Groepe de Hollande, en 1948, que poco tiempo más tarde se desintegraría para convertirse en Cobra, nombre conformado por las iniciales de las ciudades de donde provenían sus integrantes: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.[3]

Constant Anton escribió y mencionó, en diversidad de ocasiones, que su paso por la guerra, la visión de tierras destruidas y posteriormente reconstruidas,

Versión preprint

3 El grupo Cobra buscaba celebrar lo irracional y sostenía que la Segunda Guerra Mundial fue resultado de los ideales racionalistas del mundo occidental; por esta razón, buscaban crear, a través del inconsciente, pinturas llenas de color como símbolo contra la guerra y en búsqueda de una sociedad mejor.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

fue lo que culminó por generar en él la aspiración de crear e imaginar un mundo diferente que pudiese ser habitado bajo otras dinámicas de vida. Guiado por esta aspiración, inicio unos tímidos pero contundentes acercamientos a un proyecto de urbanismo utópico que no solo constituye su obra más influyente y reconocida, sino que también es uno de los trabajos más importantes de la IS en el ámbito artístico.

Anton emigró durante un tiempo a Londres y París, ciudades donde decidió abandonar la pintura como eje central para su obra, pero en 1953 regresó a Ámsterdam, con la idea de formarse en investigaciones artísticas de tipo espacial. Allí se encontró con el arquitecto Aldo van Eyck —un conocido amigo del pasado— y fue solo bajo su guía que comenzó a formarse en teoría y procesos arquitectónicos que, de un modo u otro, también implican un acercamiento a lo escultórico.

La formación del artista nunca sería formal, dado que su estudio se limitó a los textos recomendados por Van Eyck. En todo este proceso de estudio independiente aprendió tanto de la profesión como de la producción de maquetas, que serían posteriormente la materialización tridimensional de la *Nueva Babilonia.* Esta obra, de Constant Anton, fue expuesta durante octubre de 2015 hasta febrero de 2016 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el comisariado de Laura Stamps y Doede Hardeman. Fue organizado por Gemeente Museum Den Haag y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, apoyado por Mondriaan Fund y la Embajada del Reino de los Países Bajos.

Versión Preprint

No fue hasta 1956, en el marco del III Congreso del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), que Anton tiene contacto con la Internacional Letrista y de allí se genera una comunicación continua que culminaría en la fundación de la IS, dentro del encuentro previamente mencionado, en julio de 1957, en Cosío d'Arroscia. Aunque no estuvo allí presente, contribuyó continuamente a través de Debord, hasta su renuncia oficial en junio de 1960.

El artista fue uno de los miembros más destacados de la IS y aunque su unión al movimiento, ortodoxamente hablando, no sería muy extensa (aproximadamente tres años), fue en este tiempo, y con el relacionamiento ideológico que ello implicó, que el proyecto de la *Nueva Babilonia* comenzó a gestarse.

Durante el paso de Anton por la IS se produjeron ideas que desafiaban el aburrimiento y la alienación de la típica ciudad, planteando así el concepto del *urbanismo unitario*, que pretendía actuar como un detonador de una sublevación definitiva. La IS buscaba revolucionar la sociedad mediante la generación de un sistema y una dinámica de vida social que no fuese similar a las revoluciones soviéticas o chinas, puesto que llegaron a la conclusión de que en

las sociedades comunistas se planteaban modos de alienación que, de alguna manera, eran iguales o similares a los producidos por el capitalismo.

En esta idea radicó su conclusión de que la revolución de la IS no atacaría los modelos de funcionamiento económicos, sino los cimientos culturales de la sociedad, enfrentando unos constructos de ciudad posguerra que desconectaban al sujeto del espacio público. En otras palabras, puesto que la ciudad es el lugar donde convergen la dominación, el control y el poder, mediante la generación de modelos de aislamiento entre los habitantes que viven en el espacio urbano, es también la ciudad el lugar donde se presenta la posibilidad de reintegrar todas las esferas separadas en el pasado (Navarro Martínez, 2020, p. 16).

El avance técnico o tecnológico de la sociedad, para tal momento histórico, constituía un aumento del tiempo libre en el proletariado, por lo cual este espacio de ocio se convirtió en el principal lugar de revolución, esto es, la burguesía empezó a crear un sector comercial para suplir el tiempo que debía dedicarse al descanso y la IS veía esto como una incomparable herramienta de embrutecimiento del trabajador promedio, es decir, otra forma de alienación.

Se dio inicio entonces a la *batalla del ocio*, donde el tiempo libre se convierte en una herramienta de liberación y lucha de clases. Según la IS, y su estudio profundo de la idea o noción de *juego* en las reflexiones de Johan Huizinga, la sociedad del futuro no tendría obligación o necesidad alguna de trabajar, puesto que la humanidad llegaría a un mundo mecanizado donde la producción sería responsabilidad de las maquinas.

El eje central de los situacionistas en un principio se convirtió entonces en la producción y teorización del *urbanismo unitario*, entendiéndolo como lo contrario al *urbanismo funcionalista*, que da prioridad a la circulación de automóviles o toda forma de economía mercantilista.

El urbanismo unitario busca una unión de todas las formas artísticas para intervenir en el medio y convertir así el arte en uno con la vida misma. Lo que se permite así no es solo intervenir en los materiales, sino también en la relación y los comportamientos del sujeto con su entorno, siendo allí donde tienen peso conceptos como la *deriva*, el *détournement* y los estudios *psicogeográficos*, situación sumamente irónica, si se reflexiona el carácter y la posición de los situacionistas en torno a todo sistema que produjera un tipo de alienación en el sujeto.

A pesar de la insistencia de la IS respecto a que sus planteamientos eran realizables, y para nada utópicos, con el paso del tiempo el grupo tomó otros horizontes más teóricos, por lo cual poco o nada fue realizado en el campo artístico; sin embargo, Constant Anton, aun luego de su renuncia al grupo,

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

continuó ideando la materialización de la *Nueva Babilonia*, que pretendía cumplir con estas perspectivas.

En el verano de 1956, Anton estaba con el pintor Pinot Gallizio, en una ciudad italiana donde aplicaba sus exploraciones a proyectos que cada vez se acercaban más a la arquitectura. Allí evidenció cómo el ayuntamiento local desalojaba a un grupo de gitanos y esto lo llevó a pensar que la ciudad del futuro debía ser un lugar con casas que permitan ser nómadas, por lo cual deben tener diseños movibles, puesto que, dada la hipotética revolución de la sociedad a un mundo autosostenible, el hombre tendría todo el tiempo libre y esto trae consigo la necesidad de que los espacios sean lúdicos, esto es, de un uso libre del espacio y la libertad que ello implica. Desde entonces, el artista empezó a producir todo tipo de obra en torno a la fundamentación y materialización de esta utópica ciudad: el proceso y la obra se reflejó en todo tipo de técnica y soportes, desde maquetas, textos, acuarelas, grabados, *collage*, entre otros.

En 1958, Anton empezó a crear maquetas más urbanas y enfocadas a la materialización de la ciudad deseada, entre las que destacan: la *Spatiovore* (véase Figura 1) y *Constructie in Oranje* (véase Figura 2). Más importante todavía: de esta fecha data *New Babylon Nord* (véase Figura 3), que es el primer plano del proyecto y también la primera aparición oficial del nombre.

Versión preprint

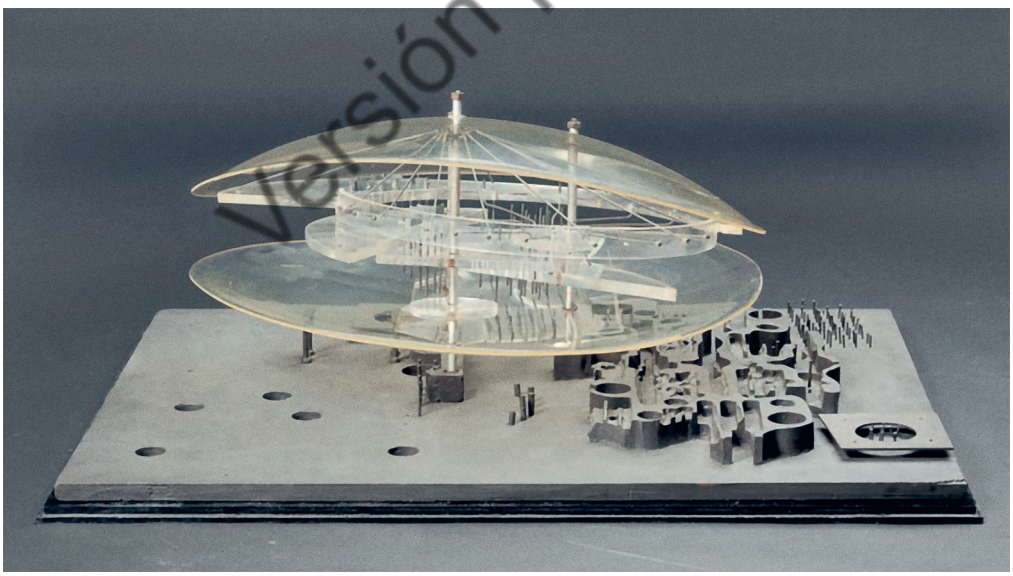
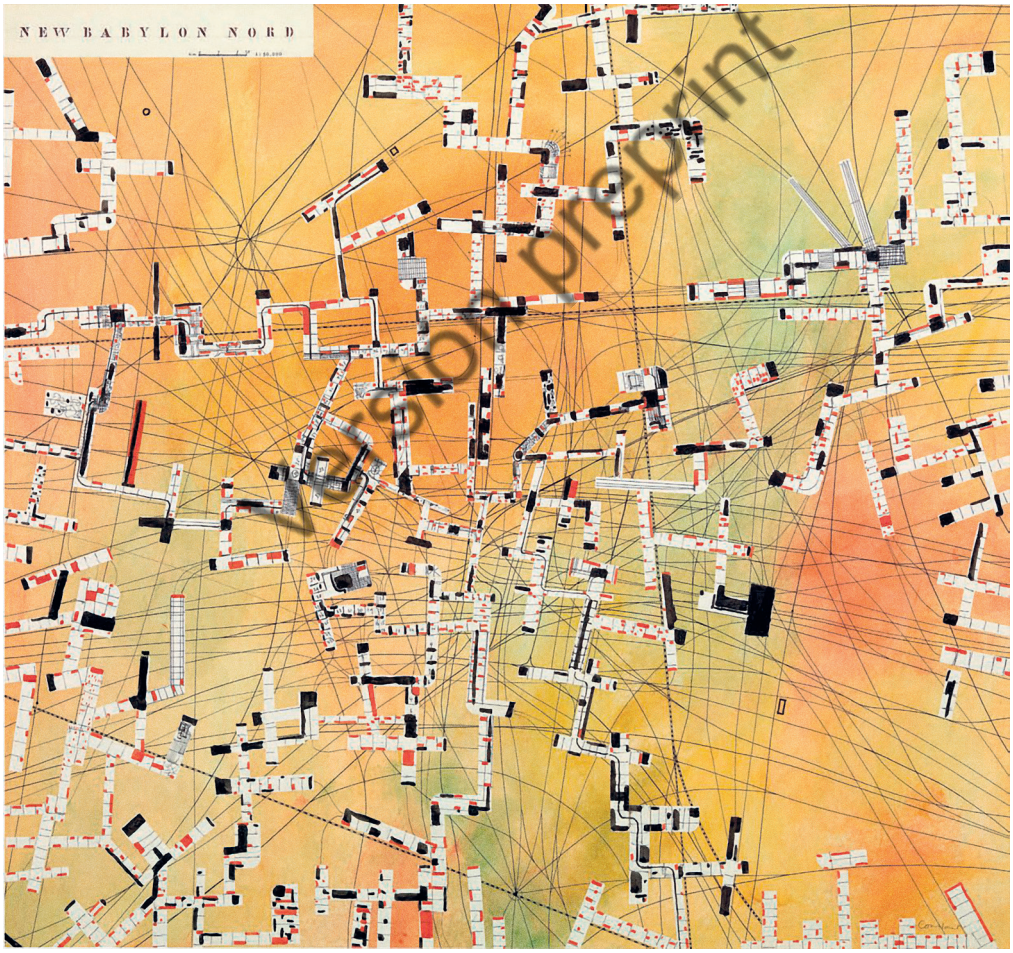


Figura 1. *Spatiovore* (*Espacióvoro*), 1959
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 172).

Figura 2. *Constructie in Oranje* (*Construcción en naranja*), 1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 158).



Versión preprint

Figura 3. *New Babylon Nord* (*Nueva Babilonia norte*), 1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, pp. 146-147).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

En el mismo año publicó, en la revista de la IS, dos artículos,[4] en donde expresa que para él las artes como medio de creación creativo ya no tienen ningún objeto, pues, en su opinión, aquellas en adelante debían ser un aporte para la creación de un nuevo hábitat para el hombre, es decir, constituir un urbanismo unitario.

En 1959 no tardaría en llegar su texto "Otra ciudad para otra vida", donde describió perfectamente su *Nueva Babilonia*, sin nombrarla directamente, esto es, habla de un espacio urbano diseñado para el relacionamiento de los individuos, donde las calles tienen un fin de encuentro y no de circulación, a diferencia de lo que ha planteado el urbanismo funcionalista tradicionalmente. En este escrito, Anton adjuntó diseños y planos a mano alzada, comparando el modelo de urbanismo funcionalista con el modelo de urbanismo unitario planteado por la IS. De igual modo, comparó cómo en el urbanismo tradicional las personas tienden a la circulación, mientras en el nuevo modelo planteado se busca la aglomeración.

En este tipo de urbanismo unitario, las construcciones serían de varios niveles del tamaño de barrios o, incluso, ciudades, siendo las calles diseñadas para la circulación, pero también para el encuentro. Así mismo, los últimos niveles buscarían la acumulación de personas en ambientes sociales para el deporte, la conversación o el simple deseo de habitar. Los niveles intermedios serían lugares de alojamiento, pero con intersecciones y uniones que permitiesen a los individuos movilizarse a través de todos los contextos o entornos con facilidad, logrando así un acceso más inmediato a la deriva, es decir, a perderse en las sensaciones de habitar los espacios y no con el objetivo de que sean un mero camino hacia un punto de llegada preestablecido.

Versión preprint

En esta ciudad, los ambientes serían siempre cambiantes para habitar en miles de formas el territorio, por lo cual los lugares son estructuras fácilmente movibles y modificables, con el fin de que especialistas, es decir, *situacionistas de profesión*, pudiesen restablecer o modificar la vida social continuamente para generar encuentros y situaciones en lo que ya no sería una vida cotidiana. De esta manera, lo que se busca es usar de modo creativo todas las posibilidades que ofrece el arte, junto con la tecnología, para crear tanto dinámicas de vida como construcciones con materiales sumamente cambiantes y ultraligeros que permitieran soportar lo que la IS proyectaba: una inminente nueva forma de vida tras la automatización del trabajo.

El nombre de *Nueva Babilonia* es otorgado al proyecto por Guy Debord, haciendo referencias a la moral cristiana, a un pasado tanto bélico como

4 "Sobre nuestros medios y perspectivas" y "La declaración de Ámsterdam", ambos originalmente publicados en *Internationale Situationniste*, (2) (Fuentes Carrasco, 2005, p. 52).

destructivo y, así mismo, a la posibilidad de un futuro prometedor (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015, p. 19). El título nace en experiencias urbanas de deriva que Debord y Anton hicieron juntos en Ámsterdam antes de la contundente ruptura y separación que tuvieron por diferencias ideológicas. Incluso, poco tiempo después de la renuncia oficial de Constant a la IS, Debord publicó opiniones despectivas en la revista *Internationale Situationniste* de agosto de 1961, donde lo califica —aunque no directamente— de traidor.

Antes de *Nueva Babilonia*, Anton había pensado en posibilidades como *Ville Couverte* (ciudad cubierta) o *Dériville* (ciudad a la deriva). El proyecto de la ciudad utópica *Nueva Babilonia* es, en esencia, la constitución de todo el pensamiento situacionista en torno al urbanismo unitario.

Constant Anton, entre 1958 y 1960, constituyó la gran mayoría de maquetas de la *Nueva Babilonia*, llevando a un campo escultural una vasta cantidad de planos y diseños que en el pasado produjo como cimiento de su idea. Muchas de sus estructuras son de una suprema revolución arquitectónica y con pretensiones que no puede saberse a ciencia cierta si son en realidad posibles.

A modo de ilustración, en *Sector amarillo*, de 1958 (véase Figura 4), se crea una estructura despegada del suelo que se sostiene solo con cuatro pilares y, es que, según el artista, como la construcción tendría materiales ultraligeros (titanio y nailon), su ligereza lo permitiría (Fuentes Carrasco, 2005, p. 54).

Lo más interesante de la *Nueva Babilonia* es que, en teoría, era un laberinto sin inicio ni final —tanto de forma horizontal como vertical—, lo cual obligaba a sus habitantes a estar en una continua deriva que crearía una eliminación total de hábitos situacionales. La *Nueva Babilonia* es, entonces, un urbanismo creado para el placer, la deriva continua y la posibilidad de habitar todo espacio de manera social, bajo las exigencias de una nueva vida futurista.

Versión preprint

Una reflexión final

La sociedad establecida por el imaginario de la IS, aquella que habitaría el espacio construido por Constant Anton, no es una realidad y no está cerca de serlo. El gris del concreto y sus formas prefabricadas continúan habitando todas las ciudades principales del mundo. El urbanismo y la arquitectura son cada vez más pensadas desde la funcionalidad bajo criterios variables en la densidad poblacional. No se proyecta, ni en el mediano o el largo plazo, el replanteamiento generalizado del urbanismo en virtud del placer habitacional.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

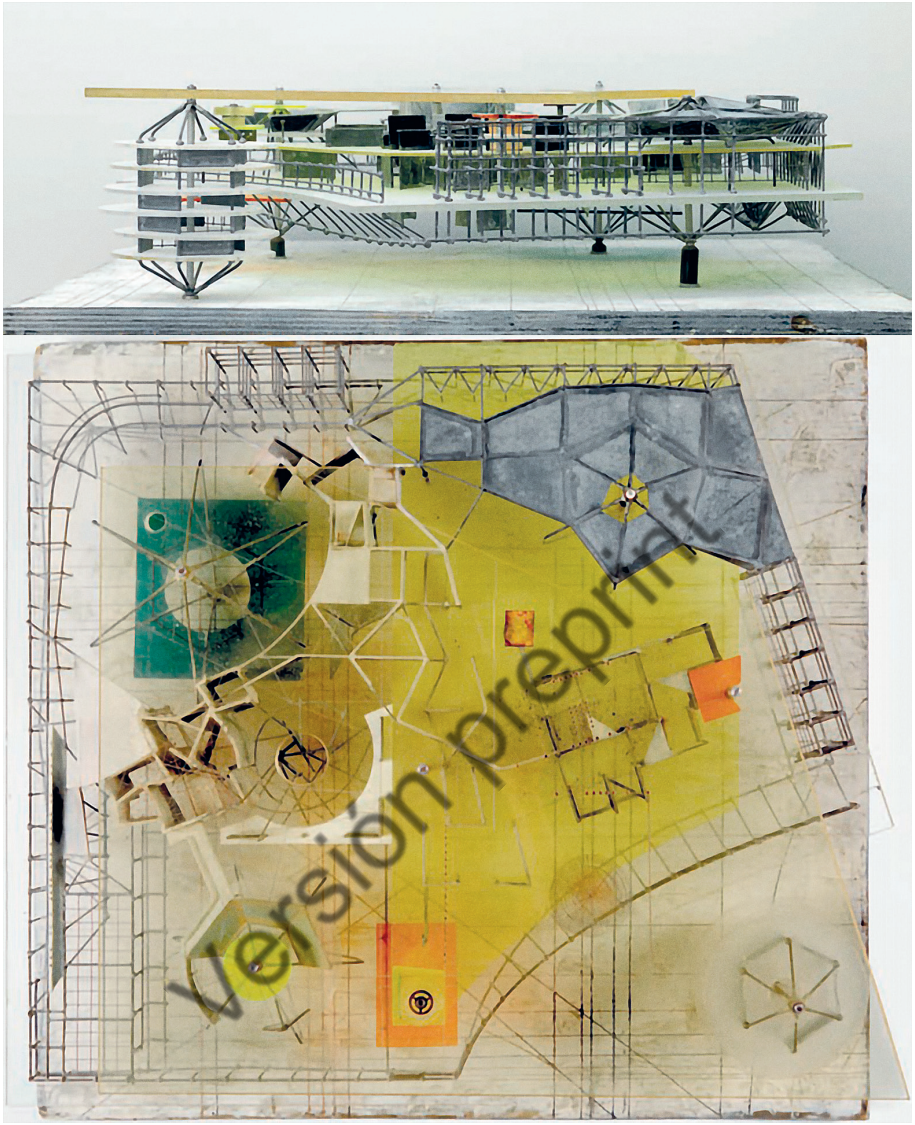
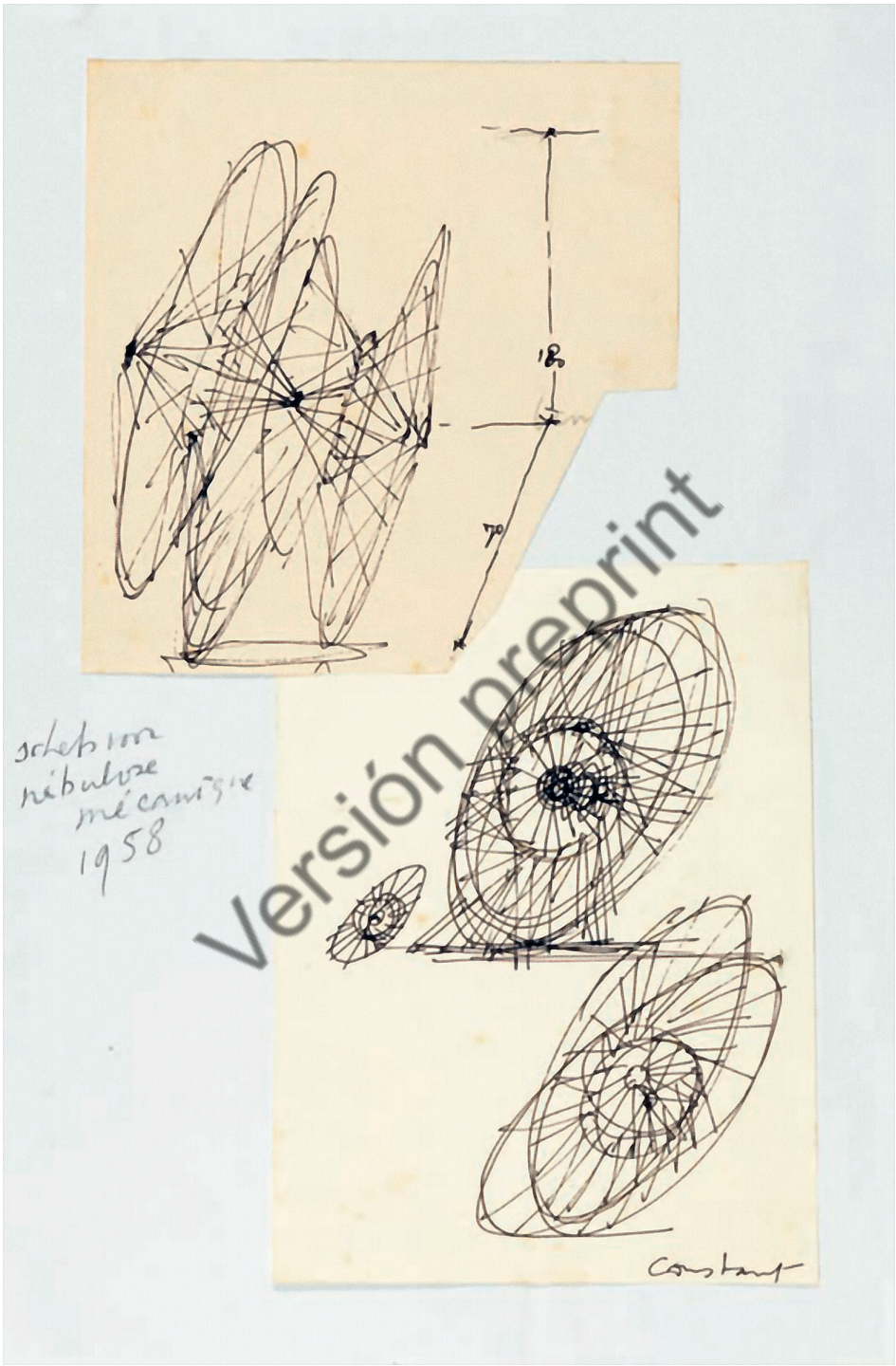

Versión preprint

Figura 4. *Gele sector* (*Sector amarillo*), 1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, pp. 158, 150).

A pesar de todo, la utopía proyectada es un horizonte hacia el cual caminar y fue así como Constant Anton construyó otro mundo posible, es decir, ¿qué es el arte si no dicha posibilidad de llamar a la vida una realidad que no existe? Lo anterior no disminuye ni arrebata el valor artístico de una obra como lo es la *Nueva Babilonia*, que se desplegó durante casi 20 años en todos los soportes posibles: desde los teóricos, como análisis y reflexiones escritas, diseños urbanísticos, planos arquitectónicos y cartografías, hasta las materializaciones artísticas como lo son el dibujo, la pintura, la escultura, maquetas, *collage*, entre otros (véanse Figuras 5 a 14).



Versión preprint

Figura 5. *Schets voor Nébulose mécanique* (*Boceto para Nebulosa mecánica*), 1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 110).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

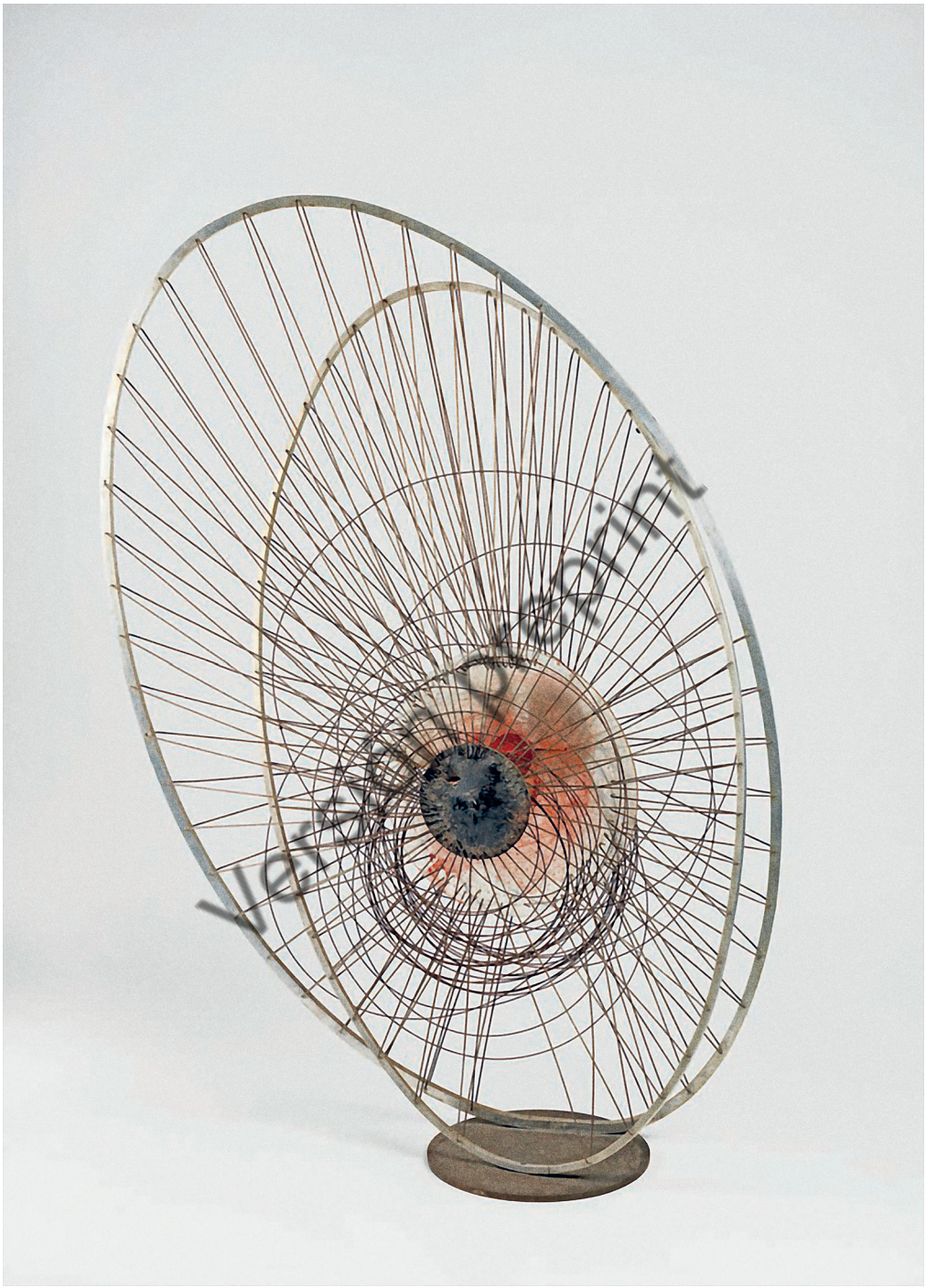


Figura 6. *Nébulose mécanique* (*Nebulosa mecánica*),1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 111).

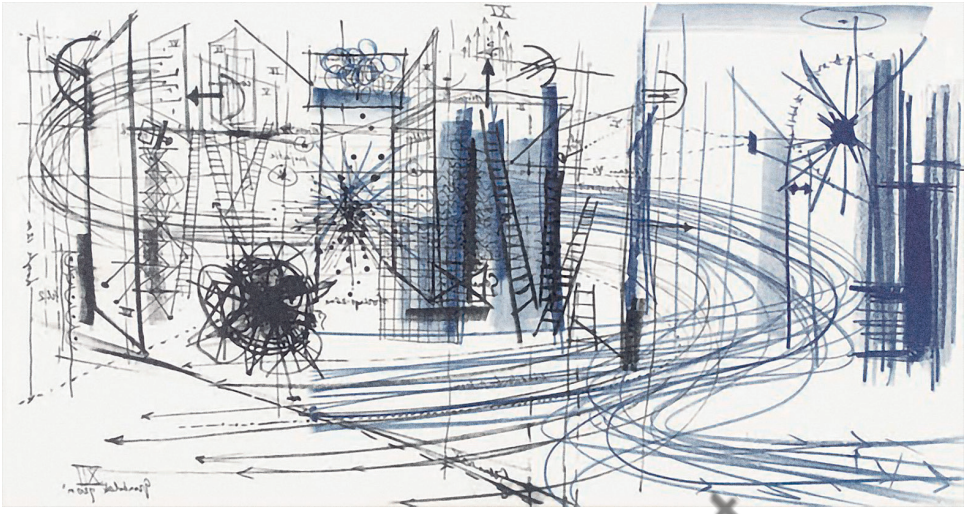


Figura 7. Constant, Litho no. 9 uit de *map New Babylon* (*Mapa de Nueva Babilonia*, litografía n.º 9), 1963
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 126).

Versión preprint

Figura 8. *Klein Labyr* (*Laberinto pequeño*), 1959
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 143).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

Figura 9. *Oriënt sector* (*Sector oriental*), 1959
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 159).

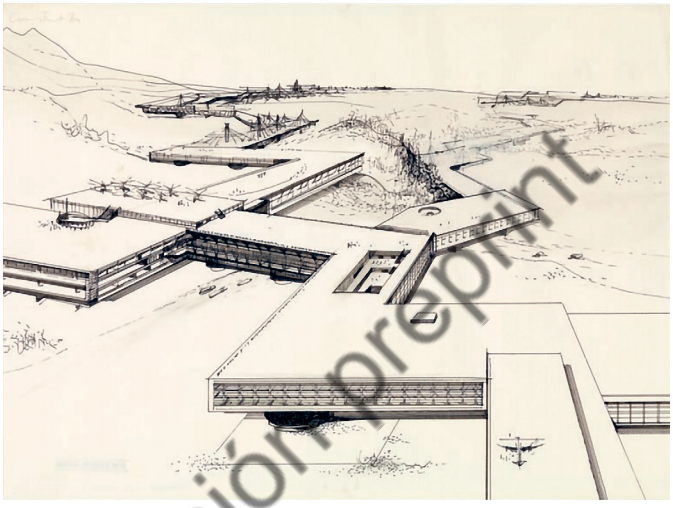


Figura 10. *Vogelvlucht groep sectoren I* (*Vista aérea del grupo de sectores I*), 1964
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 186).

Versión preprint

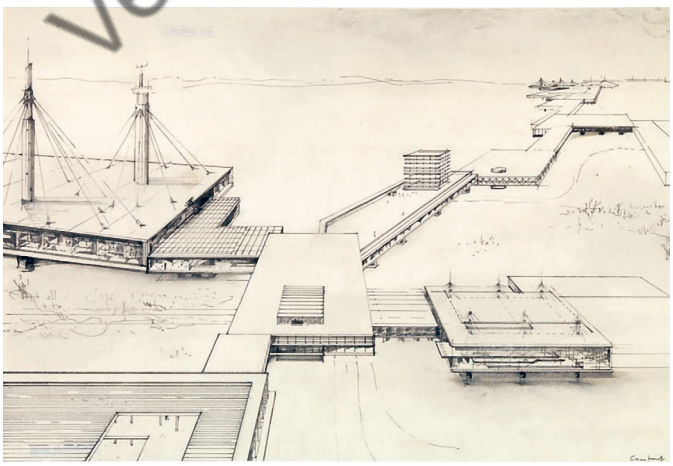


Figura 11. *Vogelvlucht groep sectoren II* (*Vista aérea del grupo de sectores II*), 1964
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 187).

Figura 12. *Mobiel Ladderlabyrinth* (*Laberinto de escaleras móviles*), 1967
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 191).

Versión preprint

Figura 13. *Gezicht op enkele New Babylonische sectoren* (*Vista de sectores de Nueva Babilonia), Acuarela y lápiz sobre fotomontaje*, 1971
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, pp. 222-223).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

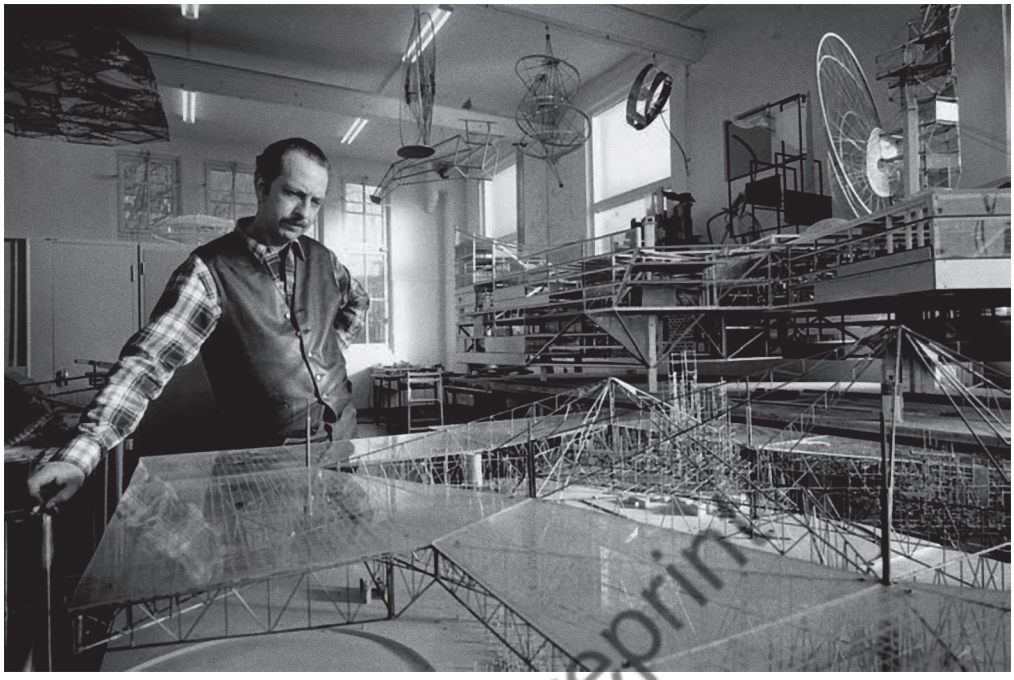


Figura 14. Constant en su taller en Wittenburg, Ámsterdam, con una maqueta de *Nueva Babilonia*, fotografía del fotógrafo y periodista Leonard Freed, 1966
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 303).

Versión preprint

Referencias

Arias, J. I., Candia-Cáceres, A. y Landaeta, P. (2017). Más allá del urbanismo situacionista. Acerca de *New Babylon* de Constant. *Quintana*, (16), 141-156. https://www.redalyc.org/pdf/653/65357672007.pdf

Arranz Guilarte, M. (2021). Guy Debord y los situacionistas. El auge de la vida cotidiana en los albores de Mayo de 1968. *Historiografías*, (22), 75-89. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.2021226357

Constant, N. (1959). Otra ciudad para otra vida. En *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale situationniste (1958-1969)* (Vol. 1, pp. 96-98). Literatura Gris. https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf

Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.

Fuentes Carrasco, M. (2005). Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant. *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 41-60. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1410665.pdf

Fuentes Carrasco, M. (2008). Posiciones situacionistas sobre el Arte. *Boletín de Arte*, (29), 393-407. https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4439

Gracia Melero, S. (2021). La influencia del situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (2), 20-44. https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/article/view/6291

Hiernaux Nicolas, D. (2023). Habitar la ciudad: revisando los enfoques y propuestas situacionistas. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, *13*(1), 9-21. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8974303

Martínez Matías, P. (2023). ¿Otra vida es posible? La Internacional Situacionista y la revolución del deseo. *Claridades. Revista de Filosofía*, *15*(2), 37-73. https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v15i2.15198

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (2015). *Constant. Nueva Babilonia*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Navarro, L. (1999). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la "Internationale Situationniste"* (Vol. 1). Literatura Gris.

Navarro Martínez, J. J. (2020). Espacio y ciudad en la teoría situacionista: hacia una crítica del urbanismo. *Revistarquis*, *9*(2), 12-20. https://doi.org/10.15517/ra.v9i2.42593

Perniola, M. (2007). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo xx*. A. Machado Libros S. A.

Santiago Muiño, E. (2020). Surrealismo, situacionistas, ciudad y Gran Aceleración. Por una psicogeografía del *ahí* en la era de la crisis ecológica. *Re-visiones*, (10), 1-14. https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/96921

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 92-112 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Pequeños ritos* (díptico)
Autora: Juan Esteban Zapata
Técnica: Óleo sobre papel
Dimensiones: 70 × 50 cm
Año: 2025

Version preprint

Artículo de reflexión

SOSTENIBILIDAD DE LA VIDA EN LA CASA COMÚN. REFLEXIONES DESDE LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA*

Sustainability of life in the common home. Reflections from contemporary artistic creation

Versión preprint

John Jairo Nomesqui Delgado

Magíster en Ciencias de la Educación. Docente de Artes Plásticas, Secretaría de Educación del Distrito (Bogotá)

jnomesqui@educacionbogota.edu.co
https://orcid.org/0000-0002-2055-7442

Fecha de recepción: 01/8/2024
Fecha de aprobación: 07/10/2024

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

Para citar este artículo: Nomesqui Delgado, J. J. (2025). Sostenibilidad de la vida en la Casa Común. Reflexiones desde la creación artística contemporánea. *Artes La Revista*, *24*(32), 116-135. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

* El texto es producto de una investigación-creación, en curso, del Doctorado en Estudios Artísticos en la Facultad de Artes Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La investigación-creación adopta parcialmente el título: "Árboltelarizar: práctica artística de imaginación-creación ante la solastalgia y afectación de la Casa Común". Lo que se presenta son los antecedentes de investigación.

Resumen

El artículo reflexiona sobre cómo es posible una sostenibilidad de la vida en la Casa Común, a partir de prácticas artísticas no antropocéntricas que permiten desviarse del enfoque hegemónico de desarrollo sostenible. El trabajo presenta enfoques no antropocéntricos de sostenibilidad en áreas como el ecofeminismo, la teoría del cuidado, la curaduría y la creación artística contemporánea. La "sostenibilidad", como categoría de orden superior inserta en la sociedad, requiere del arte para inspirar enfoques más cercanos a la vida, que dirijan el tránsito a una sociedad sostenible. Así, es necesario devolver a la sociedad el imaginar y pensar críticamente, para configurar otros modos de estar en el mundo que disminuyan la afectación humana al planeta Tierra. El cambio social se vería favorecido por el pensamiento sensible que ayude a reconocer a la naturaleza como sujeto.

Palabras clave: arte contemporáneo, biocentrismo, Casa Común, creación artística, sostenibilidad de la vida.

Versión preprint

Abstract

The article reflects on how sustainability of life in the common home is possible through non-anthropocentric artistic practices that allow us to deviate from the hegemonic approach of sustainable development. The work presents non-anthropocentric approaches to sustainability in areas such as ecofeminism, care theory, curatorship and contemporary artistic creation. Sustainability as a higher order category inserted in society requires art to inspire approaches closer to life that direct the transition to a sustainable society. Thus, it is necessary to give back to society the ability to imagine and think critically to configure other ways of being in the world that reduce human impact on planet Earth. Social change would be favored by sensitive thinking that helps recognize nature as a subject.

Keywords: contemporary art, biocentrism, Common House, artistic creation, sustainability of life.

Introducción

La afectación al planeta Tierra es la devastación de la Casa Común. Durante millones de años, diversas formas de vida han perecido, quedando solo como memoria en libros de historia natural o documentales sobre evolución de la vida en la Tierra. Acercarse a ese pasado genera un sentimiento de fascinación. No obstante, respecto a las extinciones masivas de vida orgánica sobre el planeta, ¿qué sentimiento aflora de la amenaza de extinción no solo de vida animal y vegetal, sino extendida al planeta mismo? El relato de extinción ha pasado de la extinción de especies a la de "la vida en riesgo de perecer", relato extendido a través de diversidad de dispositivos tecnológicos que muestran una naturaleza devastada. ¿Cómo nombrar la sensación de pérdida de la Casa Común que acoge la vida?

Glenn Albrecht (2005) define la *solastalgia* como "el dolor o la enfermedad causada por la pérdida o la falta de consuelo y el sentido de aislamiento conectado con el estado actual del hogar y el territorio de uno" (p. 45; traducción propia). Personalmente, considero que remite a la sensación de aislamiento de la sensibilidad relacionado con el estado actual de la Casa Común que, en rugido de avalanchas, ríos desbordados e incendios forestales, exacerba la pérdida del hogar. ¿Son clamores de la Tierra? ¿Advierten un tiempo que se acaba?

Al clamor de la Tierra acude la *sostenibilidad* como el *ethos* para sostener la vida futura. No obstante, ¿la vida humana debe sostenerse exclusivamente de cara al tránsito hacia una sociedad sostenible? El artículo reflexiona sobre la posibilidad de una *sostenibilidad de la vida*, presentando el corpus documental resultante de los antecedentes del proyecto de investigación-creación presentado por el autor en el Doctorado en Estudios Artísticos en la Facultad de Artes Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la Universidad Francisco José de Caldas, corpus que comparte epistemes y prácticas artísticas de la idea de sostenibilidad no antropocéntrica.

Inicialmente, comentamos sobre el vaciamiento del concepto de *sostenibilidad* y compartimos el abordaje no antropocéntrico del término desde el ecofeminismo (Carrasco, 2016) y la teoría del cuidado (Boff, 2013, 2017). Luego, reseñamos estudios sobre arte, curaduría y sostenibilidad no antropocéntrica, resaltando investigaciones curatoriales como la 15 Bienal de Arte Contemporáneo (Cuenca, Ecuador) y la 23 Bienal de Arte Contemporáneo (Sídney, Australia), realizadas en 2022. Por último, aportamos que la relación entre práctica artística y sostenibilidad no antropocéntrica es condición de posibilidad tanto para la sensibilidad e imaginación del cuidado del planeta Tierra como para la sostenibilidad de la vida en la Casa Común.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

Vaciamiento de la sostenibilidad

La "sostenibilidad" no es sinónimo de "desarrollo sostenible". Sin embargo, el relato comercial utiliza el término para vender como "sostenibles" productos sin en realidad serlo. El problema está en la relación directa del término con el relato del "desarrollo sostenible" (Escobar, 2015), en la cooptación y los vaciamientos de la geopolítica institucionalizante. Escrivà (2023) "googlea" el término y encuentra un montón de fotos de *stock*, recreaciones del planeta Tierra insertos entre flechas que simbolizan reciclaje, montajes de manos humanas sosteniéndolo con extremo cuidado, plantas germinando y bombillas cubiertas con césped. Es decir, por sostenible solo interesa "la parte vendible, bonita que se puede pintar de verde, que cuida al planeta pero en realidad es cómo se disimula la suciedad y el dolor que engrasan la maquinaria del sistema productivo humano" (p. 15).

Comúnmente, la sostenibilidad es considerada inherente a la definición de desarrollo sostenible del *Informe Brundtland*, que alude a "satisfacer las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades" (Organización de las Naciones Unidas, 1987, p. 23). Siguiendo a Guhl (2023), el concepto de *sostenibilidad* forma parte del bagaje intuitivo del ser humano, pues se ha aplicado y sigue aplicándose "en múltiples culturas ancestrales que han convivido con su entorno durante largo tiempo sin agotarlo" (p. 138).

Esto no sucede con el "desarrollo sostenible", pues al no especificar qué necesidades deben ser satisfechas, ni las necesidades de quién(es), se convierte en un significante vacío. Swyngedouw (2016) observa la banalización de la sostenibilidad, al punto de alcanzar el paroxismo léxico e ideológico, rodeando, confundiendo e "inoculando ruido en nuestro juicio y homogeneizando la realidad" (Escrivà, 2023, p. 172). Esto implica que la indefinición deja abierta la posibilidad de verter otros significados, resultado del abusivo y banal uso de lenguajes publicitarios, que "nos indica que ya es imposible recuperarlo como brújula de futuro" (p. 178).

La "sostenibilidad" (Demos, 2020) viene siendo, desde los años noventa, una de las palabras clave del discurso gubernamental (como "cambio climático", "problemas ambientales"). Asimismo, viene siendo cooptada por campañas publicitarias "verdes y sostenibles", iniciativas habituales de las corporaciones, cuyas prácticas no son por ello menos contaminantes (p. 30). El lenguaje publicitario define como *sostenible* o con *tecnología sostenible*, "una mercancía cualquiera, como, por ejemplo, un electrodoméstico; es una muestra más de cómo se puede desvirtuar la fuerza analítica de un concepto" (Carrasco, 2016, p. 45). En consecuencia, el vaciamiento del término sucede deliberadamente a través del lenguaje publicitario, llenándolo según intereses particulares, "asociando sostenibilidad a patrones concretos de

Versión preprint

consumo […], siendo la publicidad un elemento central en la maniobra de apropiación del concepto" (Escrivà, 2023, p. 173).

Así, se constituye una realidad que lleva a la sociedad a ser rehén del poder corporativo, el cual "pone su beneficio a corto plazo rindiéndose ante la economía de libre mercado sin reparar en el coste que entraña para la capacidad del planeta respecto a la sostenibilidad de la vida" (Demos, 2020, p. 8).

La necesidad de nuevos enfoques

La *sostenibilidad* sigue siendo un concepto de jerarquía superior que se instala en todas las esferas de la sociedad (Guhl, 2023). Se resiste a desaparecer. La educación universitaria en Colombia —un país que adhiere al tránsito hacia una sociedad sostenible—, desde el año 2018, ha originado 9 programas de maestría y 3 de doctorado en sostenibilidad, configurando un campo fértil-epistémico a nivel de investigación posgradual.

Esa realidad emergente valida preguntarse sobre el(los) enfoque(s) que guía(n) la idea de sostenibilidad en la formación posgradual. ¿Se revertirá la matriz hegemónica que fomenta satisfacer las necesidades humanas? ¿Qué valores guiarán el tránsito hacia una Colombia sostenible desde la educación? Las preguntas son interesantes de abordar, pues, para Guhl (2023), sostenibilidad es un discurso al que es difícil de encontrarle una definición común que sea aceptada de manera general, "debido a su naturaleza compleja y por la carga ideológica y política que conlleva" (p. 138).

En el caso de la *sostenibilidad* como concepto de jerarquía superior, instalado en la esfera académica, social, cultural, económica, etc., es necesario pasar de su enfoque antropocéntrico a un enfoque centrado en la vida. Entre los principios del derecho orientado a la "sostenibilidad duradera" se encuentra uno que alude a "la prioridad del interés de la comunidad por encima de la libertad del individuo" (Marquardt, 2006, p. 180). Sobre ese principio, ¿cómo propiciar cambios profundos en la relación del ser humano con la naturaleza que permitan salir de la mirada antropocéntrica de dominio sobre esta? ¿Cómo propiciar un descentramiento del protagonismo humano dentro de una comunidad? En suma, ¿cómo descentrar la libertad individual en favor de la comunidad?

A pesar de lo utópico que pareciera dar respuesta a esas preguntas, con Guhl (2023) encontramos una mirada que propicia el cambio profundo de la relación de dominio sociedad/naturaleza: es menester entender a la naturaleza, al planeta Tierra, a la Casa Común, como "el escenario que aloja la vida humana y con el cual debe co-evolucionar armoniosamente, […], ya no se trata de vivir *de* la naturaleza sino de vivir *con* la naturaleza" (p. 30). Esta

Versión Preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

mirada refiere la necesidad de construir un nuevo enfoque que descentre el protagonismo humano y direccione su existencia para la sostenibilidad de la vida.

La Tierra es punto de partida y de llegada, es Casa Común, *oikos* del nacer y del morir de toda especie. En ella se echan raíces o, cuando no es posible enraizar, se vive en la experiencia de la pérdida del vínculo con la Tierra; renovar ese vínculo debiera ser el reto contemporáneo de querer transitar hacia una sociedad sostenible.

Heidegger (1996) expresaba que la humanidad ha convertido la Tierra en una gran estación de gasolina, al amparo del extractivismo, el neoliberalismo y el colonialismo. Gadotti (2002) advertía una realidad resultante del descontrol de la producción industrial, la cual ha puesto en riesgo de destrucción toda la vida en el planeta. Ambas miradas soportan una realidad; en palabras de Garcés (2017), "es el tiempo del todo se acaba" (p. 13):

> Acaba la modernidad, la historia, las ideologías y las revoluciones. Acaba el progreso: el futuro como tiempo de la promesa, del desarrollo y del crecimiento. Actualmente, observamos cómo se terminan los recursos: el agua, el petróleo y el aire limpio, los ecosistemas y su diversidad. Se acaba el tiempo. Estamos en proceso de agotamiento o de extinción; quizá no llegue a ser así como especie, pero sí como civilización basada en el desarrollo, el progreso y la expansión. (p. 13)

Versión preprint

La premura de un tiempo que se acaba toma en consideración el sentido absoluto de la responsabilidad con el porvenir, con los no nacidos (humanos y no humanos) y sus derechos; en fin, la responsabilidad de mantener el horizonte de comprensión de las condiciones de posibilidad de la existencia actual y futura.

Boff (2013) hace referencia al enfoque no antropocéntrico de lo que significa hablar de "sostenibilidad": la búsqueda de *otros modos de relación con la naturaleza*, una relación de no explotación, sino de cooperación, de profundo respeto a su alta dignidad como Madre Tierra y Casa Común. Pero constituir un enfoque en donde el encuentro de una horizontalidad con la naturaleza garantice la sostenibilidad de la vida es complejo. No obstante, a pesar de la amenaza sobre el poco tiempo que queda, es posible notar signos de cambio antropocéntrico, como lo es la formulación de la naturaleza como sujeto de derechos. Escribir y leer que la naturaleza tiene derechos es sencillo, "pero asumir las prácticas, las éticas y la política de un mundo donde la Naturaleza tiene derechos es una transformación radical de nuestras concepciones sobre nosotros mismos como humanos y sobre el ambiente que hoy llamamos Naturaleza" (Gudynas, 2017, p. 20).

El signo más cercano del cambio de época se encuentra en Suramérica, en la constitución política de Ecuador, la cual reconoce los derechos de la naturaleza. La norma constitucional ecuatoriana precisa que el sujeto de estos derechos está allí donde se reproduce la vida (Gudynas, 2017, p. 21). Ese principio permite pensar un enfoque de sostenibilidad no antropocéntrica que apoye el derecho a la reproducción de la multiplicidad de especies de vida sobre el planeta Tierra, la Casa Común. Un enfoque tal, es sensible al ver la Tierra no como fuente de recursos para el sostenimiento y la reproducción exclusiva de la vida humana; antes bien, promueve la importancia del planeta para la vida y la relevancia de su cuidado.

Sostenibilidad referida a miradas no antropocéntricas

Ante el desencantamiento del mundo (efecto de la modernización económica e industrial), Boff (2017) asume la necesidad de su reencantamiento: requerimos la comprensión de la vida como sagrada y enraizada en la Tierra sustentadora. Se coincide con el autor en que volverse en contra de la Tierra no solo atenta directamente contra las generaciones presentes —como en el caso del calentamiento global—, sino también contra las generaciones futuras. Así, la conservación de la Tierra, de la vida en ella, es el primer gesto de sostenibilidad, la responsabilidad compartida tanto de y por nosotros mismos como de y por los seres vivos y no vivos que constituyen el planeta.

Versión preprint

Según el autor, sostenibilidad aduce, por un lado, la acepción pasiva de "sostener", que "significa asegurar por abajo, soportar, servir de sostén, impedir que caiga, impedir la ruina y la caída" (Boff, 2017, p. 43). En este sentido, sostenibilidad, en términos ecológicos, es todo cuanto hacemos para que un ecosistema no decaiga y se arruine. Por otro, en el sentido activo, sostenibilidad subraya el hecho de conservar, mantener, proteger, nutrir, alimentar, hacer prosperar, subsistir, vivir, mantener siempre a la misma altura y conservarse bien. Esto significa que el concepto representa los procedimientos que se adoptan para permitir que un bioma se mantenga vivo, protegido, alimentado de nutrientes, al punto de que siempre se conserve debidamente.

Este tipo de medidas implican que el bioma está en condiciones no solo de conservarse tal como es, sino que, además, pueda prosperar, fortalecerse y coevolucionar (Boff, 2017, p. 43). Según Boff (en El Colegio de Puebla A. C., 2017), lo anterior es lo que se busca dar a entender cuando se habla de "sostenibilidad", ya sea del universo, de la Tierra, de los ecosistemas o de comunidades y sociedades enteras: que sigan vivas y se conserven debidamente. Esto es posible si los ecosistemas mantienen su equilibrio interno y logran autorreproducirse; entonces, subsisten a largo plazo.

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

Gadotti (2002) refiere que la expresión "sostenibilidad" tiene que salir del circuito del uso del lenguaje capitalista y volver a la práctica del cuidado de las condiciones de posibilidad de supervivencia del planeta y de la variedad de seres que lo conforman.

Los dos autores entienden la Tierra como referente común de posibilidad de poder vivir juntos, pero más allá de la inmediatez de nuestra existencia. "Sustentable" es más que un calificativo de desarrollo, "va más allá de la preservación de los recursos naturales y de la viabilidad de un desarrollo sin agresión al medio ambiente, implica un equilibrio del ser humano consigo mismo y, en consecuencia, con el planeta" (Gadotti, 2002, p. 31).

Por otro lado, Gutiérrez (citado por Gadotti, 2002, p. 57), refiere la sostenibilidad como aquella que presenta características (o claves pedagógicas) que se complementan entre ellas en una dimensión holística y que apuntan hacia nuevas formas de vida del ciudadano ambiental. Estas características refieren a la promoción de la vida para desarrollar el sentido de la existencia: a partir de una cosmovisión que vea a la Tierra como un único organismo vivo, que implicaría separarnos de la propia cultura occidental, fragmentaria y reduccionista, que considera a la Tierra como un ente inanimado, conquistado por el ser humano (p. 57) y apuesta a la narrativa de cuidado del medio ambiente para beneficio humano. Boff (2017) promueve la necesidad de pensar una forma de sostenibilidad no antropocéntrica, que involucre a las otras formas de vida en el planeta Tierra.

Es cierto que la sostenibilidad ha sido fácilmente cooptada por los modos de hacer, sentir y pensar propios del mercado capitalista/neoliberal, convirtiendo el interés por la naturaleza en bien y servicio (de consumo verde). A su vez, esos modos derivan en modelos superfluos de sostenibilidad, como el *greenwashing* (lavado de imagen verde), una sostenibilidad débil, hegemónica y paliativa fuerte: modelo del hacer, el sentir y pensar de la sociedad, y de instituciones que los adoptan para "ser sostenibles".

Por el contrario, se resalta el concepto de *sostenibilidad de la vida* (Carrasco, 2016; Ferraris y Martínez, 2022; Tovar, 2022; Trevilla y Vargas, 2020; Vega, 2017), proveniente del enfoque de la economía feminista, que, en palabras de Carrasco (2016), sustenta "una nueva mirada económica sin sesgo androcéntrico y plantea una nueva perspectiva analítica para dar cuenta de los procesos de reproducción y bienestar de la vida cotidiana dentro de un marco general socioeconómico" (p. 9). La autora aporta la importancia del papel del trabajo doméstico en la reproducción de la fuerza de trabajo, pues "el descubrimiento del cuidado y la idea de reproducción social van a permitir a la economía feminista acuñar el concepto de sostenibilidad de la vida" (p. 37).

Se observa, en este enfoque, un "desviarse" de la visión masculina sobre el modo de vivir humano. Este enfoque entiende que el cuidado sostiene

Versión preprint

la vida; así, la perspectiva socioambiental del cuidado implica entenderlo en un sentido amplio: como "proceso de preservación de la existencia [y como] proceso (re)generador de lazos sociales, y de vínculos humanos y no humanos" (Trevilla y Vargas, 2020).

Vega (2017) propone continuar problematizando las implicaciones filosófico-políticas del planteamiento de la sostenibilidad de la vida como categoría central para pensar la transformación de las relaciones sociales con la naturaleza, la reorganización del sistema económico y político, y la construcción de un nuevo horizonte civilizatorio.

Por su parte, Carrasco (2016) recuerda que gracias a la interdependencia de las dinámicas de un mundo complejo, la producción de bienes bajo cualquier tipo de relaciones, capitalistas, familiares, etc., mantiene como parte constituyente los recursos naturales; sin estos, la realidad de dependencia no tendría sentido, recordando que "no solo dependemos de la naturaleza sino que somos parte de ella" (p. 46).

Versión Preprint

Estudios de arte contemporáneo y sostenibilidad

Pasadas dos décadas del siglo XXI, creeríamos que la sostenibilidad es un asunto caduco. Sin embargo, recientemente, ámbitos como la curaduría del arte y la creación artística contemporánea indagan sobre la sostenibilidad, dando origen a nuevas formas de entender el concepto.

Desde el punto de vista de los curadores de arte Maja y Reuben Fowkes (Aroca, 2017), la notoriedad de la sostenibilidad para el arte contemporáneo se puede abordar desde el papel de este para poner de relieve las cuestiones medioambientales, expresar críticas hacia factores no sostenibles en la sociedad que puedan ofrecer ideas imaginativas sobre cómo lograr la sostenibilidad; en todo caso, consiste en convertir la ecocrítica de vuelta hacia el propio mundo del arte, para examinar el impacto ambiental del proceso de creación de obras artísticas.

La relación del arte con la idea de sostenibilidad se plantea inicialmente con el Manifiesto Tutzing (2021) —documento que fomenta el fortalecimiento de la dimensión cultural y estética para la sostenibilidad—. Desde el punto de vista de Iñigo Sarriugarte Gómez, con el arte sostenible se quiere ahondar en las problemáticas sociales, económicas, medioambientales y políticas, siempre manteniendo el enfoque del desarrollo sostenible, lo que obliga a dejar de lado cualquier indagación estética sobre los habituales mecanismos del arte (citado en Nomesqui, 2016, p. 19).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

Una indagación reciente sobre la relación entre arte contemporáneo y sostenibilidad arroja temas y categorías que aportan distintas formas de entender el concepto desde diferentes relaciones temáticas; por ejemplo: *alternativas al colapso* (Bruna y Viladomiu, 2018); *diseño y sostenibilidad* (Chen, 2021); *decolonizar la naturaleza* (Demos, 2020); *arte e insostenibildad* (Kagan y Kirchberg, 2008); *praxis artística y sostenibilidad* (Nomesqui, 2022); *arte y ciencia* (Novo, 2002).

Sostenibilidad no antropocéntrica y su relación con el arte contemporáneo

Para efectos del presente artículo, se resaltan las investigaciones de los historiadores y curadores de arte Maja Fowkes y Reuben Fowkes, quienes aportan una variedad de enfoques distintivos de la naturaleza que llevan a elevar al medio ambiente natural hacia la conciencia de la humanidad desde la exploración de posiciones no antropocéntricas. Ambos autores, en su proyecto *River Ecologies* (Fowkes y Fowkes, 2015), exploran la compleja materialidad ecológica del río Danubio, ubicándola en el centro de la atención artística y académica europea. El proyecto, basándose en ideas de artistas, científicos, antropólogos, escritores e historiadores del medio ambiente, crea un entorno experimental desde dónde investigar de forma colectiva cuestiones de reciprocidad, resiliencia y agencia no humana y solidaridad entre especies.

La investigación propone la metodología denominada "river school", a través de la cual la confluencia del arte contemporáneo y las humanidades ambientales, las reflexiones artísticas y teóricas de las ecologías fluviales, proponen hábitats críticos para "reconstruir mentalidades" a partir de metodologías como la etnografía de aves, historias ambientales y de responsabilidad de la biósfera, para reencontrarse con el mundo natural.

Asimismo, se resalta la investigación *Art and Climate Change* (Fowkes y Fowkes, 2022), referida a prácticas artísticas que ponen en tensión las dinámicas tóxicas entre el capitalismo racial y el cambio climático, explorando al mismo tiempo la fusión entre reparación decolonial y restauración ecológica (p. 8). Allí, los autores plantean la idea de "epistemologías climáticas" como "emergentes de la reevaluación crítica de la mentalidad modernista occidental atomizada", las cuales se articulan a través de prácticas artísticas que forman los pilares de una nueva narrativa (p. 8).

Finalmente, se encuentra en su investigación la idea de una "horizontalidad epistémica" (Fowkes y Fowkes, 2022, p. 8), referida a aquellos enfoques artísticos sustentados en conocimientos de la ciencia y la teoría contemporánea,

Versión preprint

así como en conocimientos provenientes de la sabiduría tradicional y los conocimientos indígenas; una horizontalidad necesaria para superar la desconexión de la sociedad con la naturaleza de la sostenibilidad.

Su mirada no antropocéntrica se manifiesta en el capítulo "Reconfiguring the Geosphere" (Reconfigurando la geosfera) (pp. 68-123), donde se analizan investigaciones artísticas acerca de cómo las alteraciones antropogénicas en la composición biológica, química y física de la materia terrestre están afectando entidades naturales como el suelo, los ríos, los océanos, el hielo y el aire. La sección "Floral Collectivism" (Colectivismo floral) versa sobre los compromisos artísticos con el mundo vegetal al incorporar hallazgos científicos, así como la sabiduría tradicional y el conocimiento de las plantas, al tiempo que descubre la botánica como una empresa colonial y un campo de juego ideológico. En el capítulo "Animal Solidarities" (Solidaridades animales) se consideran las historias perturbadas de las relaciones animales y humanas, a través de prácticas artísticas que exploran los fundamentos ético-legales y político-culturales de la solidaridad con lo no humano. Finalmente, en la sección "Pluriversal Ecologies" (Ecologías pruriversales), se investigan los impactos de la crisis ambiental en la humanidad misma, desde la metodología de "reparación de historias problemáticas" (p. 232).

Según Fowkes y Fowkes (2022), estas metodologías artísticas son favorables para lograr una transformación ecológica radical, desde la (re)imaginación de espacios híbridos urbanos y rurales como sitios para una vida sostenible y una organización social cooperativa en un mundo poscarbono (p. 11).

Versión preprint

Praxis de la relación entre arte contemporáneo y sostenibilidad no antropocéntrica

En esta sección se quiere aportar experiencias desde la sensibilidad artística, para abrir una reflexión sobre la apropiación de la idea de sostenibilidad de la vida en la Casa Común, enfoque que implica desviarse de la corriente antropocéntrica sobre la cual se estructura el desarrollo sostenible. En ese sentido, es relevante referir un conjunto de exposiciones de arte, las cuales proponen un descentramiento de la idea de sostenibilidad.

Recientemente, la exhibición "Nos_Otros" (La galería arte contemporáneo, 2023) —realizada en el espacio de arte La Galería Bogotá, Colombia— reunió un número de doce artistas, quienes abordaron de manera incisiva la necesaria conversación sobre medioambiente, la responsabilidad del ser humano sobre el valor de las formas de vida en el planeta Tierra. La exhibición "Weather Report: Forecasting Future", realizada en el Museum of Contemporary Art Kiasma, en Finlandia (Kiasma Finish National Gallery, 2019),

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

giró en torno a las complejas y variadas relaciones entre lo humano y lo no humano, en una época en la que el cambio climático y la extinción masiva amenazan el futuro de la vida en la Tierra. La exhibición propone imaginar un futuro en donde los humanos enfrentemos la responsabilidad de reconocer los entrelazamientos entre especies y la necesidad de renegociar las relaciones existentes entre las mismas.

Según la curaduría de la muestra (Kiasma Finish National Gallery, 2019), a menudo resulta difícil para los humanos notar formas de vida que existen en una escala diferente a la suya, como los organismos microscópicos. La metodología de acercamiento hacia la problemática planteada promovía aumentar la conciencia de los visitantes sobre la materialidad del espacio y las obras de arte, para asimilar sus cuerpos humanos a otras formas de vida. En ese sentido, la exposición significó un intento por establecer una conexión con agencias más que humanas.

A continuación se reseñan dos experiencias del ámbito de la curaduría de arte internacional, que explora un enfoque no antropocéntrico de la idea de sostenibilidad.

Versión preprint

Bienal del Bioceno. Cambiar el verde por el azul

El título corresponde a la 15 Bienal de Arte Contemporáneo de Cuenca (Ecuador), dirigida por la historiadora y curadora de arte Torre García, quien se ha especializado en realizar investigaciones referidas a la intersección entre las artes visuales, el ecofeminismo, la ecología política y las prácticas creativas sostenibles.

La edición de la 15 Bienal tuvo como eje principal la idea de sostenibilidad, comprendida como modo de operar y pensar, de trabajar desde la creación de posibilidades y alternativas, desde la escucha y la atención al medioambiente, para "formular contenido desde el arte contemporáneo con propósito de componer una praxis ecosófica" (Bienal del Bioceno, 2022, p. 18). Los ejes primordiales de esta exhibición internacional fueron el agua, la acción ante la emergencia climática, la resistencia ante las políticas extractivistas, la preservación de la biodiversidad, el cuidado del mar, la tierra y el aire ante la contaminación, la destrucción de hábitats naturales, en suma, un enfoque que entendemos como de "la vida en el centro"; todo lo cual configuró un modo distinto de denominar una bienal de arte contemporáneo: *Bioceno*.

Según De la Torre, la denominación *Bioceno* refiere una toma de postura por la reivindicación de otras epistemologías, como la cosmovisión andina, cuyo propósito es velar por el cuidado de la Pachamama (Bienal del Bioceno, 2022). Así, se debe hablar de futuro, de un mundo más justo y sostenible, de resiliencia, de adoptar una visión sistémica, de cuestionar la

actitud antropocéntrica sobre el entorno natural, del arte como un espacio de posibilidades para la creación de un nuevo paradigma.

Teniendo presente la realidad de ecodependencia e interdependencia de los seres humanos, la 15 Bienal conformó un equipo, integrado el 70 % por mujeres, de las cuales el 67 % eran artistas. Bajo la premisa "menos es más", se redujo significativamente la participación del número de artistas, permitiendo así más espacios cercanos entre los proyectos artísticos. Con esta estrategia se reivindicó tanto el caminar como el disfrutar del paseo y la pausa, para, de este modo, comprender otra concepción del tiempo.

Otro punto destacable del decálogo de la 15 Bienal es que promovió la "reducción de la huella ecológica", poniendo atención a la huella de carbono y a los recursos empleados a lo largo del ciclo de vida de la Bienal. Así, fueron minimizados los consumos hídricos, energéticos y el transporte de obras internacionales (reducidos a solo dos viajes de transporte). La apuesta por la producción local involucró los materiales de cercanía y kilómetro cero, para evitar emisiones y fomentar el tejido productivo y comercial endémico.

Versión preprint

De igual modo, en la 15 Bienal se apostó por:

1. Utilizar *materiales tradicionales*, como lana, paja toquilla, cerámica.

2. Emplear *materiales naturales y biodegradables*: no uso de materiales contaminantes, optando por aquellos biodegradables (almidón de maíz, la totora, el pegamento de resina de plantas, los soportes de residuos de madera).

3. Introducir a la *comunidad*: inclusión de la comunidad local como parte de la bienal, constituyendo su ecosistema. De esa manera, se logró el trabajo necesario para producir la mayoría de las obras, poniendo en valor la pequeña artesanía local frente a las grandes corporaciones, pues *sostenibilidad* y *comunidad* son conceptos indisociables, como lo son *comunidad* y *ecofeminismo*.

4. Aplicar un *discurso positivo*: apuesta por el optimismo, donde el arte se constituye en posibilidad para construir nuevos relatos. En ese sentido, el discurso ecosocial debe caminar de la mano de las alternativas y las soluciones.

5. Emplear *las 10* ERRES: reducir, reutilizar, recuperar, reparar, reciclar, redistribuir, reflexionar, rechazar, reclamar, rediseñar/reinventar.

6. Introducir el *decrecimiento y el buen vivir*: apuesta por decrecer (disminuir el consumo y la producción), por reestructurar los sistemas de producción y de redistribución de la riqueza, y por el buen vivir,

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

que implica construir una sociedad basada en la justicia ambiental en la coexistencia y la armonía con la naturaleza.

7. Aplicar una *economía circular*: concebir el cierre de una bienal de arte contemporáneo como otro momento clave dentro de un plan de sostenibilidad con relación a la cultura, es decir, alineado con el proyecto de la economía circular.

A partir de lo anterior, se está de acuerdo en que lo implicado en la realización de la 15 Bienal de Cuenca configuró un esfuerzo colectivo que permite evitar que el término "sostenibilidad" se convierta en un significante vacío, como ya ocurre en Europa y Estados Unidos, lugares donde se producen apropiaciones del mismo que suelen favorecer intereses corporativos. "Por tanto, *sostenibilidad* y otros términos deberán ser definidos atendiendo a los contextos específicos y en función de las áreas geográficas de que se trate" (Demos, 2020, p. 33).

Desarrollar una bienal bajo los parámetros ecosóficos planteados va mucho más allá de cualquier hoja de ruta sostenible que un solo individuo pueda diseñar, pues implica un conjunto de personas dedicadas a investigar alternativas, a buscar nuevas posibilidades, a abrir vías, a trabajar sin miedo a la improvisación y al error; implica un equipo dirigido con tenacidad, eficiente y dispuesto a todo para construir una bienal que realmente pueda ser un detonante hacia una transición a otros modos de producir, de consumir cultura y conocimiento (Bienal del Bioceno, 2022), pues:

> […] mostrar la importancia de las prácticas artísticas en la construcción de un nuevo relato, uno que apele a un mundo más justo y sostenible, de resiliencia, para adoptar una visión sistémica y cuestionar la actitud antropocéntrica sobre el entorno natural, convierte a las ecoestéticas en un espacio de posibilidades para la creación de un nuevo paradigma. (p. 22)

La experiencia presentada deja entrever la necesidad de comprender los desafíos ambientales desde una praxis que devuelva a la sociedad la capacidad creativa y de pensamiento crítico, para buscar y configurar localizadamente modos creativos de estar en el mundo que permitan adoptar modos de vida más sostenibles y contrarrestar la afectación humana al planeta. Como en el currículo oculto en la educación, esa necesidad emerge como reto para las sociedades contemporáneas.

Rivus: Sustainable

La 23 Bienal de Arte Contemporáneo de Sídney (Australia), de 2022, fue dirigida por el curador de arte colombiano José Roca. La bienal tuvo como

Versión Preprint

ejes de trabajo para la creación artística contemporánea la relación con los derechos de la naturaleza, la sustentabilidad, la seguridad alimentaria, el consumo, la contaminación, la biodiversidad, la extinción y las tecnologías ancestrales.

El tema fundamental para la curaduría fue "pensar formas sostenibles de hacer exhibiciones" (ProaTV, 2022), interés que se apartó de las bienales temáticas tradicionales, pues, para el caso de Roca, una bienal no puede reducirse al tema, sino que tiene que ser una "estrategia de acción curatorial" (ProaTV, 2022).

La propuesta *Rivus* es la extensión de un proyecto artístico realizado en la ciudad de New York, denominado *Waters Weavers* (Tejedores de agua), enfocado al contexto colombiano, la relación entre los ríos y el tejido en Colombia, y que constituyó una forma de involucrar la cultura material de las comunidades que viven alrededor de los ríos locales.

Rivus es la raíz latina de un canal de irrigación, que históricamente dio lugar a la palabra *rivalis*, que refiere a quienes toman agua del mismo *rivus*. Con el tiempo, la connotación cambió dando lugar a la palabra "rivalidad"; entonces, la idea central de la bienal se conformó desde la relación "agua y conflicto".

De allí se desprenden otras temáticas de forma orgánica, otros brazos del río, tales como *los derechos y la voz de la naturaleza*, las junglas legales de *los derechos de lo no humano*, las historias de *creación* de diversas comunidades indígenas como formas alternativas de conocimiento, el agua como *arma hidropolítica, la bioética, los tiempos no humanos*, en suma, *descentrarse de lo humano* como el punto de partida para la bienal (ProaTV, 2022). Es interesante la inclusión de una narrativa no antropocéntrica en el diseño de un evento global como lo puede ser una bienal de arte contemporáneo.

En cuanto al *qué* de la bienal, cada una de las sedes descentradas donde ocurrieron los proyectos creativos tuvo un carácter propio llamado *wetland* (humedal), las cuales adoptaron temas como, por ejemplo, *las aguas primarias y el tiempo profundo* (Museo de Arte Contemporáneo de Sídney); *las aguas estancadas y todas las historias reprimidas que tratan de salir a la superficie* (National Art School, Darlinghurst, Australia); exploraciones en torno al agua (Gateway, Australia), donde se realizaron proyectos de creación escultórica con base en bambú y formas escultóricas-textiles con base en fibras naturales que recuperan el agua lluvia y la filtran para poderla beber por los visitantes de la exposición.

Con respecto a la mitigación del impacto de la exposición, se efectuó una reducción de viajes aéreos de los artistas y del envío de obras (ya elaboradas) por carga, lo que significó (re)producir localmente las obras cuando fuese

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

posible, siguiendo las instrucciones de los autores, quienes se encontraban en otros lugares.

Por otra parte, en cuanto al *cómo* llevar a cabo el diseño para una bienal sostenible, se tuvo en cuenta la pregunta: ¿cómo "devenir" local? Siguiendo a José Roca (ProaTV, 2022), la mejor forma de ser sustentable es propiciar la mayor localidad posible.

Otros procesos fueron sustentados en ideas como *Dispersión*, desde el reciclaje, reúso y donación local; o *Mínima intervención* en la museografía y empleo de materiales, procesos sostenibles no contaminantes.

En la bienal, las materialidades alternas y los procesos sostenibles fueron proyectos artísticos en sí mismos, presentados como obras artísticas en la modalidad de nuevas materialidades. Así, la artista Jessie French indagó sobre la noción de "plástico" como una palabra polucionada y secuestrada por la revolución industrial. Su propuesta reclama la palabra "plástico" desde la elaboración de bioplásticos a partir de algas (ProaTV, 2022).

El catálogo de la bienal *A Glossary of Water* (ProaTV, 2022) funciona como proyecto autónomo de creación de carácter sostenible: el libro fue impreso con papel sobrante de catálogos de bienales anteriores. En síntesis, es un glosario con palabras relacionadas a los ríos, el agua, los futurismos indígenas, las ecologías *queer*, entre otros, permitiendo abrir el "campo de sentido" de la bienal, dado que los textos provinieron de la literatura, la poesía, las ciencias sociales, la ciencia natural y la música.

Versión Preprint

Conclusiones

Comprender el tránsito hacia una sociedad sostenible es unos de los retos para la sociedad contemporánea. En ese tránsito es necesario inspirar a la sociedad para pensar e imaginar de forma sensible. El pensamiento e imaginación sensible pueden originar otros modos de estar y habitar el planeta que acoge la vida, y así, inspirar una sostenibilidad de la vida como *ethos* del cuidado humano hacia la Casa Común, la cual es una opción necesaria ética-estética para reconocer los derechos de la naturaleza, y a esta como sujeto.

Proponemos una *sustenta-habilidad* (la habilidad de sustentar) como reto para la sostenibilidad de la vida en la Casa Común, referida a la posición de cada quien, de actuar en el mundo, con conductas incluso adoptadas en síntesis pasiva, que propician el cuidado del otro y de lo otro; es la creación y el afianzamiento de una sensibilidad de disposición, apertura y potenciamiento del otro y de lo otro.

Dado que la sostenibilidad parece continuar siendo el santo y seña de la concepción ecológica, que ha sido cooptada y vaciada por el capitalismo tardío, por ejemplo, en su versión más neoliberal, es importante salir de su (in)definición antropocéntrica y permitir especificar que las necesidades a ser satisfechas deben involucrar tradiciones de relación con la Tierra, la Casa Común y, subsidiariamente, con las formas de vida que la habitan.

Hasta cierto punto, el término quedó asociado e incluso hipotecado no solo a esa ideología neoliberal; también quedó emparentado con las estrategias industriales de cooptación de lo ambiental para "limpiar las malas conciencias" (García Márquez, 1982) de la industria y el avasallamiento del medio ambiente. Es necesario aportar otras miradas del concepto que transiten hacia una sostenibilidad de la vida, necesaria para el ámbito de la vida cotidiana, pues la sostenibilidad aún se inserta bajo la mirada y el entendimiento ligado a la noción de *desarrollo sostenible*, este todavía anclado a la noción geopolítica del conocimiento y a los poderes hegemónicos mundiales, que, como expresa Garcés (2017), comporta de forma problemática el "cierre ideológico" (p. 18) en torno a la sostenibilidad del desarrollo, que blinda toda discusión acerca de la sostenibilidad del sistema económico mismo.

Boff, Gadotti, Carrasco y Gudynas, ya citados en este texto, hablan de una sostenibilidad que se aparta del paradigma de desarrollo sostenible y que permite tomar distancia del enfoque antropocéntrico para situar, nuevamente, el sentido de la sostenibilidad en la *vida*. En el enfoque del buen vivir de los pueblos andinos, en el que figura una "sostenibilidad deseada" (Boff, 2013, p. 88), podríamos obtener un entendimiento desde la relación del "buen vivir" y "sostenibilidad de la vida" , apoyada a la vez en concepciones no antropocéntricas; surgirá así una concepción nueva de sostenibilidad que se sustenta en lo común como interdependencia para el sustento de la vida; se encontraría un diálogo no disonante, pues el último error del *homo sapiens* podría ser que la defensa de una u otra visión de la sostenibilidad se convierta en un factor de conflicto y de violencia, en lugar de servir como "espacios para el respeto, la armonía y la esperanza" (Guhl, 2023, p. 138).

Asimismo, las dos bienales de arte contemporáneo referenciadas permiten destacar el descentramiento del arte y la experiencia estética del ámbito antropocéntrico; y, a su vez, establecer la renovación del alcance de la *natura* o la Casa Común como esfera de referencia de toda creación artística participativa y común.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 116-135 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

Referencias

Albrecht, G. (2005). "Solastalgia". A New Concept in Health and Identity. *Philosophy Activism Nature*, (3), 41-55. https://bridges.monash.edu/articles/journal_contribution/_Solastalgia_a_new_concept_in_health_and_identity/4311905?file=7031096

Aroca, A. (2017). *La insostenibilidad en el arte contemporáneo: consideraciones sobre arte, naturaleza y sociedad ante nuevos paradigmas culturales del siglo xxi (Chile y España)* [Tesis de doctorado]. Universidad del País Vasco, España. https://addi.ehu.es/handle/10810/31345

Bienal del Bioceno. (2022). *15 Bienal de Cuenca: la Bienal del Bioceno. Cambiar el verde por el azul*. https://biblioteca.ucuenca.edu.ec/digital/s/biblioteca-digital/ark:/25654/3293#?c=0&m=0&s=0&cv=0

Boff, L. (2013). *La sostenibilidad. Qué es y qué no es*. Ediciones DABAR.

Boff, L. (2017). *Una ética de la Madre Tierra. Cómo cuidar la Casa Común*. Trotta.

Bruna Pérez, B. y Viladomiu, Á. (2018). Arte y sostenibilidad. Respuestas artísticas ante el colapso. *Arte Creación*, *6*(2), 174-211. https://doi.org/10.17583/brac.2018.3166

Carrasco, C. (2016). Sostenibilidad de la vida y ceguera patriarcal. Una reflexión necesaria. *Atlánticas: Revista Internacional de Estudios Feministas*, *1*(1), 34-57. https://doi.org/10.17979/arief.2016.1.1.1435

Chen, M. (2021). La estética sostenible en el diseño de Dieter Rams y Ross Lovegrove. *Arte, Individuo y Sociedad*, *33*(4), 1177-1194. https://doi.org/10.5209/aris.71311

Curtis, D. (2017). *Building sustainability with the arts: Proceedings of the 2nd National EcoArts Australis Conference*. Cambridge Scholars Publishing.

Demos, T. (2020). *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Akal.

El Colegio de Puebla A. C. (2017). *Boff presenta libro en Puebla "Diálogos con Leonardo Boff"* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zAcfn5yxMxk&t=1s

Escobar, A. (2015). Decrecimiento, post-desarrollo y transiciones: una conversación preliminar. *Interdisciplina*, *3*(7), 217-244. https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2015.7.52392

Escrivà, A. (2023). *Contra la sostenibilidad. Por qué el desarrollo sostenible no salvará al mundo (y qué hacer al respecto)*. Arpa.

Versión preprint

Ferraris, S. y Martínez, M. (2022). El sostenimiento de la vida: trayectorias de trabajo remunerado y no remunerado de mujeres en México. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, *8*, e883. http://dx.doi.org/10.24201/reg.v8i1.883

Fowkes, M. y Fowkes, R. (2015). *River ecologies. Contemporary art and environmental humanities of the Danube*. Translocal Institute.

Fowkes, M. y Fowkes, R. (2022). *Art and climate change*. Thames & Hudson.

Gadotti, M. (2002). *Pedagogía de la Tierra*. Siglo XXI.

Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Anagrama.

García Márquez, G. (1982). La soledad de América Latina. En *Discurso de aceptación del Premio Nobel*. Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm

Guhl, E. (2023). *Antropoceno: La huella humana. La frágil senda hacia un mundo y una Colombia sostenible*. Pontificia Universidad Javeriana.

Gudynas, E. (2017). Sentir la naturaleza. ERRATA: *Revista de Artes Visuales*, (18), 16-25. https://revistaerrata.gov.co/contenido/sentir-la-naturaleza

Heidegger, M. (1996). *Entrevista del SPIEGEL a Martin Heidegger*. Tecnos.

Kagan, S y Kirchberg, V. (Ed.). (2008). *Sustainability: A new frontier for the arts and cultures*. VAS–Verlag für Akademische Schriften.

Kiasma Finish National Gallery. (2019). *Weather Report: Forecasting Future*. https://kiasma.fi/en/exhibitions/weather-report-forecasting-future/

La galería arte contemporáneo. (2023). *Nos_Otros.* https://www.la-galeria.com.co/2023-2/arqueologia-recursiva-

Manifiesto Tutzing. (2021). TUTZINGER MANIFESTO for the strengthening of the cultural-aesthetic dimension of sustainable development. https://transferenciasarteyciencia.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/manifiesto-tutzinger.pdf

Marquardt, B. (2006). Historia de la sostenibilidad. Un concepto medioambiental en la historia de Europa central (1000-2006). *Historia Crítica*, (32), 172-197. https://doi.org/10.7440/histcrit32.2006.07

Nomesqui, J. (2016). *Arte contemporáneo, sostenibilidad y educación. Desarrollo teórico y académico* [Tesis de maestría]. Universidad de San Buenaventura, Bogotá. https://bibliotecadigital.usb.edu.co/entities/publication/2550ae78-cd84-4d70-8f79-b7d7458c5b13

Versión preprint

Nomesqui, J. (2022). Hacia una fenomenología de la praxis vital en el arte. En H. Banega (Ed.), *Cuerpo: Escena, voz y plástica* (pp. 109-136). Editorial Aula de Humanidades.

Novo, M. (2002). *Ciencia, arte y medio ambiente*. Ecoarte.

Organización de las Naciones Unidas. (1987). *Our Common Future (Brundtland Report*. https://www.are.admin.ch/are/en/home/media/publications/sustainable-development/brundtland-report.html

ProaTV. (2022, agosto 31). *#9 Reset. José Roca* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FV582jE31qU

Swyngedouw, E. (2016). *La naturaleza no existe*. Puente Aéreo Ediciones.

Tovar, L. (2022). Tramas de residuos, Formas de resistencia y de articulación para la sostenibilidad de la vida. *Tramas y Redes. Revista del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*, (2), 173-194. https://www.clacso.org/tramas-de-residuos/

Trevilla, D. y Vargas, M. (2020). Cuidado y sostenibilidad de la vida: diálogos entre agroecología y la ecología política feministas. *Pensar la pandemia. Observatorio social del coronavirus*. https://www.clacso.org/cuidado-y-sostenibilidad-de-la-vida-dialogos-entre-la-agroecologia-y-la-ecologia-politica-feministas/

Vega, S. (2017). La sostenibilidad de la vida como eje para otro mundo posible. En S. Varea y S. Zaragocín (Comps.), *Feminismo y buen vivir. Utopías decoloniales* (pp. 44-51). Cambridge PYDILOS Ed. https://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/feminismo-y-buen-vivir-pdf-PARA-IMPRESION-1.pdf

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Pequeños ritos* (díptico)
Autora: Juan Esteban Zapata
Técnica: Óleo sobre papel
Dimensiones: 70 × 50 cm
Año: 2025

Versión Impresa

Obra

PALEOGRAFÍA SOBRE UN BORDADO: EL DECHADO DE ELIZABETH PARKER (1830)

Paleography on an embroidery: Elizabeth Parker's sampler (1830)

Carolina Fernández Pérez

Traducción, transcripción y reflexión
Estudiante de Historia, Universidad Pontificia Bolivariana

Carolina.fernandez@upb.edu.co
https://orcid.org/0009-0004-2818-9842

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

Para citar este artículo: Fernández Pérez, C. (2025). Paleografía sobre un bordado: el dechado de Elizabeth Parker (1830). *Artes La Revista*, *24*(32), 138-150. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

Versión preprint

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

Resumen

Este escrito presenta un trabajo producto de las labores de aguja, el dechado, y en particular el de Elizabeth Parker, al que se recurría no solo como experiencia práctica para el aprendizaje del tejido, sino también como obra edificante de la moral cristiana entre la época gregoriana y la victoriana. El texto del tejido es transcrito para un mejor entendimiento y, luego, es analizado, en su soporte y contenido, como una fuente posible de la historia y, en particular, de la vida privada de las mujeres, y en su carácter estético.

Palabras clave: bordado, creación artística, dechado, tejido, vida privada de las mujeres.

Versión preprint

Abstract

This paper explores a piece of needlework—specifically a sampler—created by Elizabeth Parker, examining it not only as a practical exercise in the art of embroidery, but also as a moral artifact shaped by Christian values between the Gregorian and Victorian periods. The stitched text is transcribed to facilitate comprehension and is subsequently analyzed both in its material form and narrative content. Through this dual lens, the work is approached as a valuable historical source, particularly for understanding aspects of women's private lives, while also considering its aesthetic dimensions.

Keywords: embroidery, artistic creation, sampler, needlework, women's private lives.

Introducción

La paleografía es un ejercicio que se encuentra en el núcleo del oficio de los historiadores. Comúnmente, refiere a las transcripciones de documentos históricos de archivos públicos o privados (Cayetano, 2021). Con la intención de acercar al lector a la intimidad y el ejercicio de reflexión que les permiten a las mujeres las labores de aguja, en este artículo se hace la trascripción paleográfica adaptada del dechado de Elizabeth Parker. Sin embargo, por la tipología de fuente que es este bordado, es posible afirmar que esta transcripción se sale del lugar común de la paleografía histórica, ya que si bien la fuente es un documento histórico, no es un documento oficial, ni un manuscrito, sino que es un objeto de cultura material que refiere a la vida íntima y privada de su creadora.

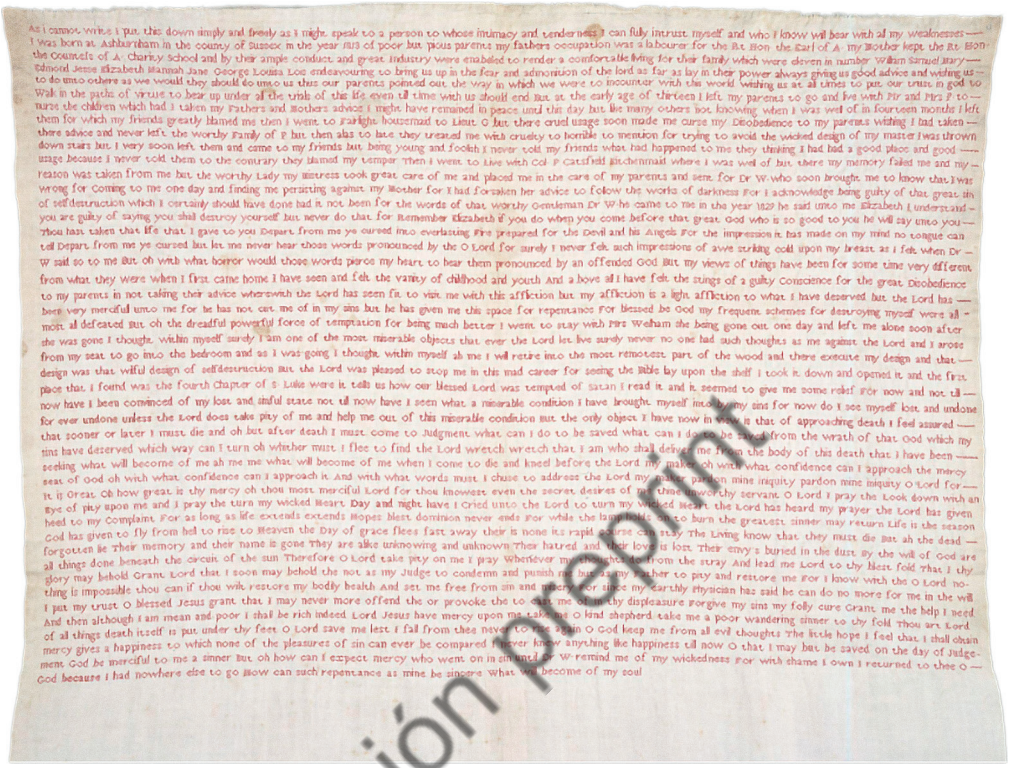
De esta manera, la paleografía de este dechado es un análisis alternativo, pues da un giro al lugar común que suelen tener las labores de aguja, como es el caso de los dechados: esta técnica permite una experiencia estética —en el sentido de *aisthesis*—, por cuanto la misma autora le pide al lector piedad y comprensión a la hora de acercarse a sus puntadas. El hilo rojo de Elizabeth dejará saber al lector su trasfondo humilde, los trabajos y humillaciones que tuvo que vivir a temprana edad.

El objetivo de recuperar este dechado es poder acercar, por medio de fuentes novedosas, a un público de habla hispanohablante a esta obra, pues sobre este caso en particular, los dechados son una fuente histórica que permite acercarse la historia de la culpa, el pecado y la vergüenza femenina que la moral religiosa decimonónica imponía sobre ellas, así como a la historia de las emociones, de las mentalidades y de las mujeres, y en el que se ha ahondado poco en la historiografía de habla hispana y que posibilita comenzar a rastrear este tipo de fuentes dentro de estos territorios.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 138-150 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

El dechado de Elizabeth Parker



Dechado de Elizabeth Parker. Técnica: punto de cruz en seda (1830), recuperado del Museo Victoria y Albert, Londres

Fuente: Tomada del Museo Victoria y Albert, Londres. Colección: Textiles and fashion, número de identificación de la pieza: T6-1956. https://collections.vam.ac.uk/item/O70506/sampler-parker-elizabeth/

Versión final

Transcripción adaptada del dechado de Elizabeth Parker

As I cannot write I put this down simply and freely as I might speak to a person to whose intimacy and tenderness, I can fully intrust myself and who I know will bear with all my weaknesses. I was born at Ashburnham in the country of Sussex in the year 1813 of poor but pious parents. my fathers occupation was a laborer for the Rt. Hon. the Earl of A, my mother kept the Rt. Hon. the Countefs of a Charity School and by their ample conduct and great industry were enabeled to render a comfortable living for their family which were eleven in number: William, Samuel, Mary, Edmond, Jesse, Elizabeth, Hannah, Jane, George, Louisa, Lois endeavoring to bring us up in the fear and admonition of the lord as far as lay in their power always giving us good advice and wishing us to do unto others as we would they should do unto us thus our parents pointed out the way in in which we were to incounter with this world wishing us all times to put our trust in God to walk in the paths of virtue to bear up under all the trials of this life even till time with us should end. But at the early age of thirteen I left my parents to go and live with Mr. and Mrs. P to nurse the children which had I taken my Fathers and Mothers advice I might have remained in peace until this day but like many others not knowing when I was well of in fourteen months I left them for which my friends greatly blamed me then I went to Fairlight housemaid to Lieut G there cruel usage soon made me curse my Disobedience to my parents wishing I had taken there advice and never left the worthy Family of P. but then alas to late they treated me with cruelty to horrible to mention for trying to avoid the wicked design of my master I was thrown down stairs

but I very soon left them and came to my friends but being young and foolish I never told my friends what had happened to me, they thinking I had had a good place and good usage because I never told them to the contrary, they blamed my temper. Then I went to Live with Col. P. Catsfield kitchenmaid where I was well of but there my memory failed me and my reason was taken from me but worthy Lady my mistress took great care of me and placed me in the care of my parents and sent for Dr. W. who soon brought me to know that I was wrong for coming to me one day and finding me persisting against my Mother for I had forsaken her advice to follow the works of darkness For I acknowledge being guilty of that great sin of selfdestruction which I certainly should have done had it not been for the words of that worthy Gentleman Dr. W he came to me in the year 1829 he said unto me Elizabeth I understand you are guilty of saying you shall destroy yourself but never do that for Remember Elizabeth if you do when you come before that great God who is so good to you he will say unto you Thou hast taken that life that I gave to you Depart from me ye cursed into everlasting Fire prepared for the Devil and his Angels. For the impression it has made on my mind no tongue can tell Depart from me ye cursed but let me never hear those words pronounced by the O Lord for surely, I never felt such impressions of awe striking cold upon my breast as I felt when Dr. W said so to me, But oh with what horror would those words pierce my heart to hear them pronounce by an offended God. But my views of things have been for some time very different from what they were when I first came home I have seen and felt the vanity of childhood and youth. And above all I have felt the strings of a guilty Conscience for the great Disobedience to my parents in not taking this advice wherewith the Lord has seen fit to visit me with this affliction but my affliction is a light affliction to what I have deserved but the Lord has been very merciful unto me for he has not cut me of in my sins but he has given me this space for repentance. For blessed be God my frequent schemes for destroying myself were all most all defeated. But oh the dreadful powerful force of temptation for being much better I went to stay with Mrs. Wellham she being gone out one day and left me alone soon after she was gone I thought within myself surely, I am one of the most miserable objects that ever the Lord let live surely never no one had such thoughts as me against the Lord and I arose from my seat to go into the bedroom and as I was going though within myself ah me I will retire into the most remotest part of the wood and there execute my design and that desing was that willful desing of selfdestruction. But the Lord was pleased to stop me in this mad career for seeing the Bible lay upon the shelf I took it down and opened it and the first place that I found was the fourth Chapter of S. Luke where it tells us how our blessed Lord was tempted of Satan I read it and it seemed to give me some relief for now and not till now have I been convinced of my lost and sinful state not till now have I seen what a miserable condition I have brought myself into by my sins for now do I see myself lost and undone for ever undone unless the Lord does take pity of me and help me out of this miserable condition. But the only object I have now in view is that of approaching death I feel assured that sooner or later I must die and oh but after death I must come to Judgment what can I do to be saved what can I do to be saved from the wrath of that God which my sins have deserved which way can I turn oh whither must I flee to find the Lord wretch wretch that I am who shall deliver me from the body of this death that I have been seeking what will become of me ah me what will become of me when I come to die and kneel before the Lord my maker oh with what confidence can I approach the mercy seat of God oh with what confidence can I approach it And with what words must I chuse to address the Lord my marker pardon mine iniquity pardon mine iniquity. O Lord for It is Great Oh how great is thy mercy oh thou most merciful Lord for thou knowest even the secret desires of me thine unworthy servant, O Lord I pray the Look down with an Eye of pity upon me and I pray the turn my wicked Heart. Day and night have I Cried unto the Lord to turn my wicked Heartthe Lord has heard my prayer the Lord has given heed to my Complaint For as long as life extends extends Hopes blest dominion never ends For while the lamp holds on to burn the greatest sinner may return Life is the season God has given to fly from hell to rise to Heaven the Day of grace flees fast away there is none its rapid course can stay. The Living know that they must die. But ah the dead forgotten lie Their memory and their name is gone. They are alike unknowing and unknown. Their hatred and their love is lost, Their envy´s buried in the dust By the will of God are all things done beneath the circuit of the sun. Therefore O Lord take pity on me I pray Whenever my thoughts do from the stray And lead me Lord to thy blest fold That I thy glory may behold. Grant Lord that I soon may behold the not as my Judge to condemn and punish me, but as my Father to pity and restore me For I know with the Oh Lord no thing is impossible thou can if thou wilt restore my bodily health And set me free from sin and misery For since my earthly physican has said he can do no more for me in the will I put my trust O blessed Jesus grant that I may never more offend the or provoke the to cast me of in thy displeasure Forgive my sins my folly cure Grant me the help I need And then although I am mean and poor I shall be riche indeed Lord Jesus have mercy upon me take me O kind shepherd take me a poor wandering sinner to thy fold Thou art Lord Of all things death itself is put under thy feet O Lord save me lest I fall from thee never to rise again O God keep me from all evil thoughts. The little hope I feel that I shall obtain mercy gives a happiness to which none of the pleasures of sin can ever be compared I never knew anything like happiness till now O that I may but be saved on the day of judgement God be merciful to me a sinner. But oh how can I expect mercy who went on in sin until Dr. W remind me of my wickedness for with shame I own I returned to thee O God because I had nowhere else to go. How can such repentance as mine be sincere. What will become of my soul.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 138-150 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

Traducción

Como no puedo escribir, expongo esto de manera simple y libre, como si hablara con una persona a cuya intimidad y ternura puedo confiarme plenamente y que sé que soportará todas mis debilidades.

Nací en Ashburnham, en el condado de Sussex, en el año 1813, de padres pobres pero piadosos. La ocupación de mi padre era la de trabajador para el muy honorable conde de A.; mi madre ayudaba a la muy honorable condesa, en una escuela de caridad, y gracias a su buen comportamiento y gran habilidad, pudieron proporcionar una vida cómoda para su familia, que constaba de once miembros: William, Samuel, Mary, Edmond, Jesse, Elizabeth, Hannah, Jane, George, Louisa y Lois. Se esforzaron por criarnos en el temor y la amonestación del Señor en la medida de su poder, siempre dándonos buenos consejos y deseando que hiciéramos a los demás lo que quisiéramos que nos hicieran a nosotros. Así, nuestros padres nos señalaron el camino en el que debíamos enfrentar este mundo, deseando que en todo momento pusiéramos nuestra confianza en Dios, que camináramos por los senderos de la virtud y que soportáramos todas las pruebas de esta vida, incluso hasta que el tiempo con nosotros termine.

Pero a la temprana edad de trece años dejé a mis padres para ir a vivir con el señor y la señora P, para cuidar de los niños. Si hubiera seguido el consejo de mi padre y mi madre, podría haberme mantenido en paz hasta el día de hoy. Pero, como muchos otros, al no saber cuándo estaba bien, en catorce meses los dejé, por lo que mis amigos me culparon mucho. Luego, fui a Fairlight como sirvienta de un teniente, y allí el trato cruel pronto me hizo maldecir mi desobediencia a mis padres, deseando haber tomado su consejo y nunca haber dejado a la digna familia de los P. Pero entonces, ¡ay!, ya era demasiado tarde. Me trataron con una crueldad tan horrible que es difícil de mencionar. Por intentar evitar el malvado temperamento de mi amo, me arrojaron por las escaleras, pero muy pronto les dejé y regresé con mis amigos. Sin embargo, siendo joven y tonta, nunca les conté lo que me había sucedido; ellos pensaron que había tenido un buen lugar y buenas condiciones, porque nunca les dije lo contrario; me culparon por mi temperamento.

Luego fui a vivir con la señora P., la cocinera de Catsfield, donde estuve bien, pero allí mi memoria me falló y mi razón me fue arrebatada, pero la digna Dama de mi ama se preocupó mucho por mí y me puso bajo el cuidado de mis padres y envió por el doctor W., quien pronto me hizo entender que estaba equivocada. Un día fue a buscarme y al haberme encontrado, persistiendo contra mi madre, pues había abandonado su consejo para seguir las obras de la oscuridad, ya que reconozco ser culpable de ese gran pecado de autodestrucción que ciertamente habría cometido si no hubiera sido por las

Versión preprint

palabras de ese digno caballero, el Doctor W. Él vino a mí en el año 1829 y me dijo: "Elizabeth, entiendo eres culpable de decir que te destruirás, pero nunca lo hagas, porque recuerda, Elizabeth, si lo haces, cuando te presentes ante ese Gran Dios, que es tan bueno contigo, te dirá: 'Has tomado la vida que te di. Apártate de mí, maldita, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles'".

Por la impresión que hizo en mi mente, ninguna lengua puede decir "apártate de mí, malditos", pero nunca quiero oír esas palabras pronunciadas por el Señor, porque ciertamente nunca sentí tales impresiones de asombro, un frío penetrante en mi pecho como el que sentí cuando el Doctor W. me las dijo, pero, ¡oh!, con qué horror esas palabras atravesarían mi corazón al oírlas pronunciadas por un Dios ofendido.

Pero mis perspectivas sobre las cosas han sido durante algún tiempo muy diferentes. Desde lo que eran cuando volví a casa, he visto y sentido la vanidad de la infancia y la juventud. Y sobre todo, sentí las cuerdas culpables de una conciencia por la gran desobediencia a mis padres, al no seguir este consejo con el que el Señor ha considerado apropiado visitarme con esta aflicción, que es una ligera aflicción en comparación con lo que merezco. Pero el Señor ha sido muy misericordioso conmigo, pues no me ha cortado en mis pecados, sino que me ha dado este tiempo para el arrepentimiento. Porque, bendito sea Dios, mis frecuentes planes para destruirme fueron prácticamente todos derrotados.

Pero, ¡oh!, la terrible y poderosa fuerza de la tentación: por estar mucho mejor, fui a quedarme con la señora Wellham, quien se fue un día y me dejó sola poco después. Ella se había ido y pensé dentro de mí: "Seguramente soy uno de los objetos más miserables que jamás el Señor dejó vivir; seguramente nunca nadie tuvo pensamientos como los míos contra el Señor". Me levanté de mi asiento para ir al dormitorio y, mientras iba, pensé dentro de mí: "¡Ay de mí!, me retiraré a la parte más remota del bosque y allí ejecutaré mi intención". Y esa intención era mi deseo voluntario de autodestrucción. Pero el Señor se complació en detenerme en esta loca carrera, porque al ver la Biblia sobre la estantería, la tomé y la abrí, y lo primero que encontré fue el cuarto capítulo de san Lucas, donde nos dice cómo nuestro bendito Señor fue tentado por Satanás.

Lo leí y parecía darme algo de alivio, porque ahora, y no hasta ahora, he estado convencida de mi estado perdido y pecaminoso; no hasta ahora he visto qué miserable condición me he traído a mí misma por mis pecados, porque ahora me veo perdida y arruinada, para siempre arruinada, a menos que el Señor tenga piedad de mí y me ayude a salir de esta miserable condición.

Pero el único objetivo que tengo ahora en mente es el de acercarme a la muerte, me siento segura que tarde o temprano debo morir y, ¡oh!, pero,

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 138-150 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

después de la muerte, debo venir a juicio. ¿Qué puedo hacer para ser salvada? ¿Qué puedo hacer para ser salvada de la ira de ese Dios que mis pecados han merecido? ¿Qué camino puedo tomar? ¡Oh!, ¿a dónde debo huir para encontrar al Señor? Desdichada, desdichada que soy, ¿quién me librará de este cuerpo, de esta muerte que he estado buscando? ¿Qué será de mí? ¡Ah!, de mí, ¿qué será? Cuando muera y me arrodille ante el Señor, mi creador, ¡oh!, ¿con qué confianza puedo acercarme al asiento de misericordia de Dios? ¡Oh!, ¿con qué confianza puedo acercarme y qué palabras debo elegir para dirigirme al Señor, mi creador? Perdona mi iniquidad, perdona mi iniquidad.

¡Oh!, Señor, porque eres grande. ¡Oh! ¡Cuán grande es tu misericordia! ¡Oh! Tú, Señor, el más misericordioso, porque conoces incluso los deseos secretos de mí, tu indigna sierva. ¡Oh!, Señor, te ruego que mires hacía abajo con un ojo de piedad sobre mí y te ruego que conviertas mi corazón malvado. Día y noche he clamado ante el Señor para que convierta mi malvado corazón y Él ha escuchado mi plegaria, escucha mi queja, pues mientras la vida se extienda, las esperanzas benditas nunca terminan, porque mientras la lámpara continúe ardiendo, el mayor pecador puede regresar.

La vida es la temporada que Dios ha dado para volar del infierno y elevarse al cielo. El día de gracia se escapa rápidamente, no hay quien pueda detener su curso veloz. Los vivos saben que deben morir, pero, ¡ah!, los muertos… olvidados yacen, su memoria y nombre se han ido. Son iguales, ignorantes y desconocidos. Su odio y su amor se pierden, sus envidias están sepultadas en el polvo por la voluntad de Dios. Todas las cosas que se hacen bajo el circuito del sol. Por lo tanto, ¡oh!, Señor, ten piedad de mí, te ruego, siempre que mis pensamientos se desvíen, y guíame, Señor, a tu redil bendito, para que yo pueda contemplar tu gloria. Concede, Señor, que pronto pueda verte, no como mi juez para condenarme y castigarme, sino como mi padre, para compadecerme y restaurarme; porque sé que contigo, ¡oh!, Señor, nada es imposible. Tú puedes, si lo deseas, restaurar mi salud corporal y liberarme del pecado y de la miseria, ya que mi médico terrenal ha dicho que no puede hacer más por mí; en tu voluntad pongo mi confianza, ¡Oh!, bendito Jesús, concede que nunca más te ofenda ni te provoque a despojarme de tu desagrado. Perdona mis pecados, mi locura, cúrame, concédeme la ayuda que necesito.

Y entonces, aunque soy mezquina y pobre, seré rica de verdad. Señor Jesús, ten piedad de mí, llévame, oh amable pastor, llévame, a una pobre pecadora errante, a tu redil. Tú eres Señor de todas las cosas, incluso la muerte misma está puesta bajo tus pies. Oh, Señor, sálvame, no sea que caiga de ti, para nunca levantarme. Oh, Dios, mantenme alejada de todos los pensamientos malignos. La pequeña esperanza que siento de que obtendré misericordia me da una felicidad con la que ninguno de los placeres del pecado puede compararse.

Versión Preprint

Nunca conocí nada parecido a la felicidad hasta ahora. Oh, que pueda ser salvada en el día del juicio. Dios, ten misericordia de mí, una pecadora. Pero, oh, ¿cómo puedo esperar misericordia si continúe con el pecado hasta que me recordaste mi maldad? Con vergüenza reconozco que volví a ti, oh Dios, porque no tenía a dónde más ir. ¿Cómo puede ser sincero tal arrepentimiento como el mío? ¿Qué será de mi alma?

Valoración histórica y aportes contemporáneos del dechado de Elizabeth Parker

Para la Inglaterra de la época victoriana, la educación y el trabajo femenino fueron temas centrales en las reformas de la segunda mitad del siglo XIX (Schwartz, 2011), pues eran discusiones que respondían a la necesidad de las mujeres en las fábricas, en las escuelas como maestras, o como cuidadoras y enfermeras. Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XIX, los debates sobre la educación y el derecho al trabajo fueron pocos; si las mujeres llegaban a tener acceso a la educación, eran aquellas que pertenecían a las clases altas.[1] Esto significa que, para la época de la protagonista del bordado, la educación era un privilegio que no se encontraba dentro de sus posibilidades, pues como bien lo deja saber en sus puntadas, era de una familia pobre.

La historia particular que se encuentra en este dechado, como se ha mencionado anteriormente, es la de Elizabeth Parker, una joven de Sussex, Inglaterra, que vivió durante el periodo bisagra de la época gregoriana y la victoriana. Su dechado es una pieza de bordado realizado en punto de cruz tradicional sobre seda. Este ofrece la comprensión sobre las herramientas de comunicación, creación e intimidad que representaban para las mujeres el hilo y la aguja. Más allá del soporte, el valor técnico y artístico, este bordado se convierte en un retazo de lo que es una tela más grande, pues es un documento histórico sobre la vida íntima, que revela preocupaciones y sentimientos de culpa, por medio de símbolos y reflexiones de su momento.

El dechado, en los oficios textiles, suele referir al ejercicio que se realiza en un paño de tela, en el cual se practican distintas puntadas. Pero, para la época, "dechado" también hace referencia a uno de los primeros ejercicios que las mujeres efectuaban cuando estaban aprendiendo a tejer —fuese con la familia, en conventos, en la escuela o con institutrices—, pues solían llevar el abecedario, los números, el nombre de la creadora y la fecha de

Versión preprint

1 El Acta de Educación de 1870 compuso el marco bajo el cual las niñas menores de 14 años debían asistir a la escuela primaria; sin embargo, el acceso a la educación para la mujeres no se haría ley sino hasta 1918, con la segunda Acta Educacional (Nolkford Record Office, Gobierdo del Reino Unido, 1870).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 138-150 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

realización. De hecho, los dechados son de las primeras obras o fuentes en las cuales las mujeres salen del anonimato.

Retomando el relato del bordado, la situación económica de la familia Parker determinó las oportunidades a las cuales ella podía acceder. Entre estas, lo más probable es que la educación que recibió seguramente fue enfocada en desempeñar su rol como esposa, madre y ama de casa. En esta enseñanza, la destreza en los números y las letras no tenía mayor importancia. Para 1840, al menos el 60 % de las mujeres de Inglaterra eran analfabetas (Oxford Royale Academy, s. f.). Pero aprendizajes como las labores domésticas, dentro de las cuales el bordado destacaba —pues se creía que las mujeres que bordaban eran laboriosas, gentiles, disciplinadas y se mantenían alejadas de caminos pecaminosos—, eran esenciales para la construcción de lo que significaba ser mujer en aquel momento.

La enseñanza de las labores de aguja, al igual que los principios morales y los valores, la llevaban a cabo las mujeres —para el ideal femenino del momento, el aprendizaje de las *habilidades blandas* estaban a cargo de las mujeres; de ellas dependía criar y forjar buenos ciudadanos si eran hombres, y buenas esposas, si eran mujeres—,[2] es decir, el dechado de Elizabeth Parker es una obra que explícitamente, en su composición técnica y textual, habla sobre la historia de la mentalidad y emociones del momento. Entre puntada y puntada, Elizabeth plasma el miedo y la culpa que sentía, relata los acontecimiento que forjaron su carácter y las situaciones que la llevaron a contemplar distintos pecados. Este dechado se convierte en una herramienta de estudio que abarca la comprensión de las prácticas morales y religiosas en las cuales la protagonista se veía inmersa y atrapada; pero, a su vez, sobre cómo encuentra, dentro de los sistemas de control que se le imponían, los medios para relatar su historia y dejarla tejida para un lector indicado.

Versión preprint

Comprender este contexto histórico enriquece la representación que da el bordado sobre el lugar de la mujer en la Inglaterra del momento, pues en la redacción que realiza Elizabeth es notoria la fluidez con la cual describe sus desgracias.

Otro de los espacios en donde la mujer de aquella época tenía cabida era el estudio de la religión y las sagradas escrituras, conocimientos que también se hacen claros en las palabras de Elizabeth.

Siendo una mujer de su tiempo, Parker tuvo trabajos que correspondían a su clase social, haciendo de cuidadora, sirvienta y ama de casa. A los trece años, abandonó la casa de sus padres, comenzó su vida laboral y en las

2 Como ejemplo de la educación que recibían las mujeres, el libro de Florence Hartley, *The Ladie´s Book of Etiquette and Manual of Politeness* (1860), es una fuente histórica que habla sobre las reglas que las mujeres debían seguir, acorde con los valores de la Inglaterra decimonónica.

experiencias que plasma, parece ser que con esto comenzaron sus desgracias. Durante uno de estos trabajos relata una situación que a la luz de ojos ajenos puede ser entendida como un caso de abuso, el cual, al igual que muchos de sus pensamientos, jamás se atrevió a decir en voz alta o incluso escribirlos en papel, sino que sus confidentes fueron el hilo, la aguja y la seda, herramientas que utiliza como cómplices, esto debido a que, por el contexto histórico que representan, son medios que pueden soportar aquello que las personas u otros soportes no podrían.

Conociendo un poco del lugar y contexto que rodeaba a Elizabeth, el encuentro con este dechado abre un interrogante sobre el soporte: el porqué de este y qué la llevó a realizarlo, como también por qué bordar lo que a grandes rasgos parece ser la confesión sobre el planteamiento de su suicidio, y por qué plasmarla entre las hebras y urdimbres de la seda, sabiendo que utilizar papel, tinta y pluma hubiera sido una tarea menos laboriosa que llevaría menos tiempo.

Como una pequeña descripción para aquellos que desconozcan la técnica de punto de cruz, su ejecución consta de realizar dos puntas que, en forma de cruz, abarcan uno de los cuadros que conforman la trama y urdimbre de la tela. Al final, el patrón de estas cruces deja ver el diseño que se ha bordado. Este patrón se construye cuidadosamente, pues el revés debe asemejarse al diseño que se muestra en el derecho del bordado.

La complejidad de la técnica que escogió Elizabeth para plasmar sus experiencias y pensamientos deja claro el tiempo que se tomó en relatarlos. Esto permite afirmar que no solamente le tomó tiempo elaborarlo, sino que el soporte que escogió no fue una decisión aleatoria, pues, como se mencionó anteriormente, la educación en las labores de agujas era una de las más importantes y esenciales en la vida de las mujeres, haciendo que el hilo y la aguja para muchas fueran materiales más familiares que el papel y la pluma.

A su vez, las mujeres aprendían a leer y a escribir por sus dechados, pues el *dechado* es una de las primeras actividades que se realiza cuando se está aprendiendo a bordar. Generalmente, llevan el nombre y la edad de aquella quien lo realiza, pero en el caso de Elizabeth contiene mucho más que eso.

Para 1830, año aproximado del cual se data el dechado, Elizabeth tendría alrededor de 17 años. A lo largo de su relato menciona a múltiples personas de su vida, sus padres, hermanos, los amos y amas que tuvo; brevemente habla sobre sus amigos, pero los personajes principales de esta historia son el doctor W., Dios, Satán y ella, lo cual permite saber que Elizabeth era una persona encerrada en sí misma y solitaria. En pasajes como:

> […] pero muy pronto les dejé y regresé con mis amigos. Sin embargo, siendo joven y tonta, nunca les conté lo que me había sucedido; ellos pensaron que

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 138-150 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361646

> había tenido un buen lugar y buenas condiciones, porque nunca les dije lo contrario; me culparon por mi temperamento [...],

se evidencia cómo la culpa y la vergüenza que siente por las situaciones que ha vivido las lleva cautelosamente solo para sí y en silencio.

Hay puntos claves en el relato que afirman la intimidad que fue para ella bordar sus experiencias. Históricamente, las mujeres tienen una gran cercanía e intimidad con las labores de aguja, pues suelen aprenderlas de sus madres, abuelas o amigas, en medio de tertulias que representaban el espacio público, en medio de lo privado y lo doméstico, al cual las mujeres podían esperar para compartir sus historias e ideas. Pero el ejercicio que realizó Elizabeth va mucho más allá del lugar común para la época, para estas labores.

Lo que Elizabeth hizo fue una experiencia que se relaciona más con la *aisthesis*.[3] Comprendida esta experiencia desde lo más literal, fueron ella y la tela los dos cuerpos que se encontraron para plasmar, por medio de puntadas, la historia de una joven mujer que atravesó los sistemas de opresión de su tiempo y que sufría de lo que aquel entonces se conocía como la "melancolía". La apertura del relato deja claro que es una historia que busca a un receptor específico:

> [...] Como no puedo escribir, expongo esto de manera simple y libre, como si hablara con una persona a cuya intimidad y ternura puedo confiarme plenamente y que sé que soportará todas mis debilidades[...].

El lector que busca Elizabeth es alguien semejante a ella, porque busca quien comprenda las intimidades y los terrores a los cuales se tuvo que enfrentar. Este primer párrafo responde el porqué de la pregunta inicial (¿Por qué bordarlo en vez de escribirlo?). Si lo hubiera escrito, sus pensamiento hubieran podido ser interpretados por cualquier persona que supiera leer; pero bordarlo significa hablar en códigos y simbolismos que se acercaban más a una lectora, una figura femenina que hiciera de amiga.

Eso es lo que representan el hilo, la aguja y la tela para las mujeres durante gran parte de la historia, pues eran herramientas que les permitían plasmar sus ideas en los soportes y compartirlas con otras mujeres por medio de las tertulias. Así pues, son medios que le daban voz y lugar a las mujeres en momentos de la historia en los cuales la participación femenina en el espacio y la vida pública era reducida. [4]

Versión preprint

3 Comprendiendo este concepto desde su significado que remonta a los griegos, *aisthesis* corresponde a la experiencia estética o experiencia sensible que dos cuerpos pueden construir al encontrarse entre sí.

4 También puede lanzarse la hipótesis, que queda por explorar, del carácter confesional del relato: la autora es obligada a presentar, mediante el tejido, sus culpas, arrepentimientos y lo que el poder de la divinidad representa en cuanto su salvación.

El dechado de Elizabeth Parker es un acercamiento que al lector sensible despertara tristeza y podrá sensibilizarse con el dolor y la pena. Se desconoce si la señorita Parker llevó a cabo su cometido; pero más allá de comprender esta historia, el dechado es una fuente histórica que despierta y abre nuevos caminos sobre los cuales se pueden rastrear la historia de las mujeres. A pesar de salirse de los términos tradicionales de la paleografía, la transcripción cuidadosa de los pensamientos de Elizabeth va más allá de comprender grafías: se trata de comprender puntadas y lo que estas representaron para su bordadora.

Como reflexión final, es necesario afirmar que el dechado iba dirigido hacía alguien que la comprendiera desde la ternura y no la juzgara. En memoria de Elizabeth, que los lectores que se puedan acercar a esta fuente, se acerquen como ella esperaba.

Versión preprint

Referencias

Cayetano Pérez, S. (2021). *La paleografía como medida de conservación de la información. Análisis paleográfico de los procesos judiciales del Fondo Documental Ixmiquilpan, Sección Justicia, Serie Juicios Criminales (1602-1701) del Archivo Histórico del Estado de Hidalgo*. Congreso Virtual Memoria, DD. HH. y Buenas Prácticas en Archivos Universitarios y de Investigación. Universidad de Los Andes, 22 al 26 de febrero. https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/b2ee22ab-8591-46d6-891d-983e2fd894e0/content

Hartley, F. (1860). *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness. A Complete Hand Book for the use of the Lady in Polite Society*. Proyecto Gutenberg. https://www.gutenberg.org/files/35123/35123-h/35123-h.htm

Nolkford Record Office, Gobierdo del Reino Unido. (1870). Ley Foster Inglaterra, reformas de finales del siglo XIX. Recuperado de: https://www.archives.norfolk.gov.uk/article/31215/The-Elementary-Education-Act-1870-and-school-board-records.

Oxford Royale Academy. (s. f.). *A history of women´s education in the UK*. Oxford Royale Academy. https://www.oxford-royale.com/articles/history.womens-education-uk

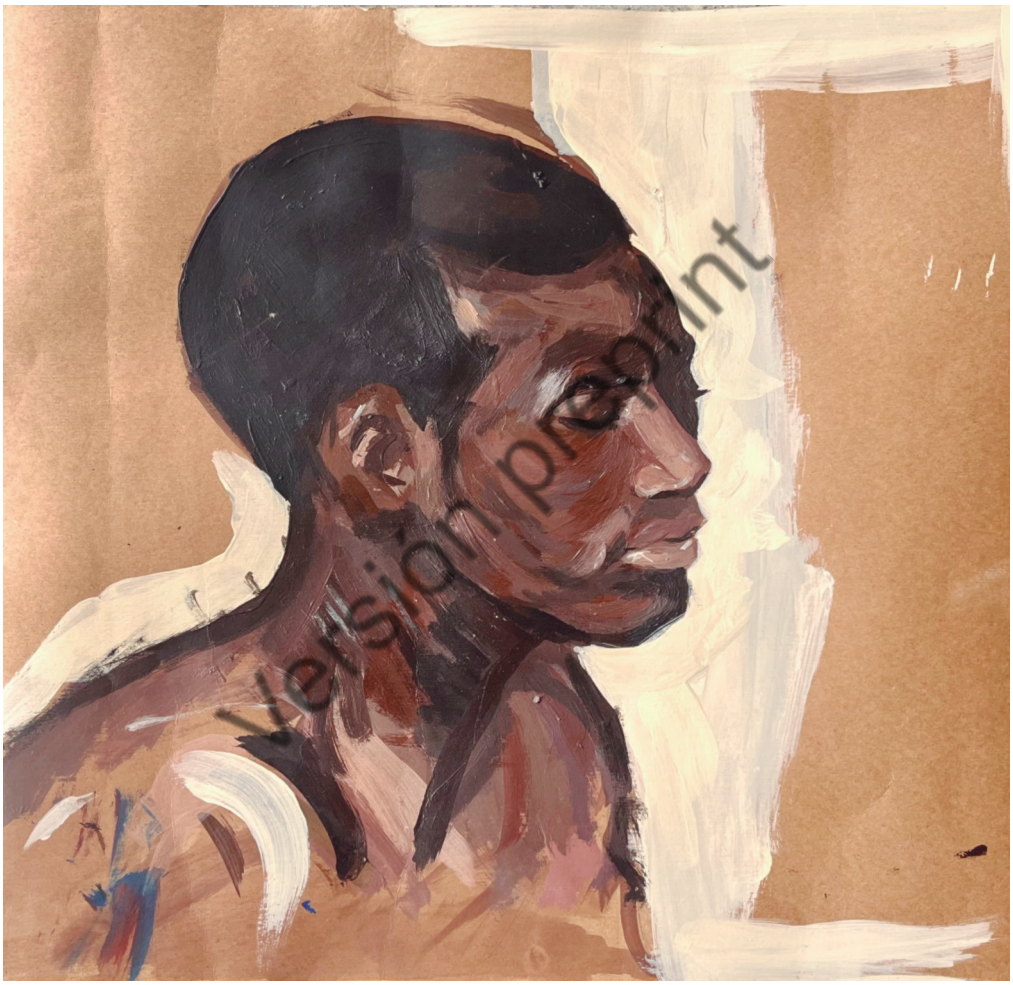
Real Academia Española. (2024). *Dechado*. https://dle.rae.es/dechado

Schwartz, L. (2011). Feminist thinking on education in Victorian England. *Oxford Review of Education*, *37*(5), 669-682. http://www.jstor.org/stable/23119462

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Retrato a Negro*
Autora: Samuel Chica
Técnica: Acrílico sobre cartón
Dimensiones: 34 × 38 cm
Año: 2025


Version imprimante

Obra

LOS GESTOS FIGURATIVOS VITALES DE GÉ LABARCA

Gerardo Labarca
gerardo.artist@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361710

Para citar este artículo: Labarca, G. (2025). Los gestos figurativos vitales de Gé Labarca. *Artes La Revista*, *24*(32), 154-161. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361710

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

Versión Preprint

El recorrido de Gé Labarca hacia la pintura ha sido tan singular como inspirador. Antes de dedicarse al arte, desarrolló una exitosa carrera en el mundo de la gastronomía en Montreal, siendo parte de reconocidos restaurantes como Pinxto, Zumaia, Bar et Bœuf y Mezcla. Su incursión en el arte fue el resultado de un encuentro inesperado pero afortunado, que lo llevó a emprender una nueva vida creativa.

Retratista autodidacta, Gé busca capturar en cada obra el alma y la esencia de los personajes que decide traer al lienzo. Su atención al detalle y su búsqueda de la perfección contrastan con un estilo ligero y despreocupado, logrando transmitir con fuerza la intensidad emocional de sus sujetos, ya sean íconos atemporales o seres queridos.

A través de su obra, el espectador puede intuir la personalidad del artista: su vitalidad, su entusiasmo por la vida y el asombro frente a su talento natural. Actualmente, Gé continúa explorando diferentes medios y técnicas, lo que le permite abrirse a múltiples horizontes creativos. La diversidad de sus procesos refleja, en el fondo, las muchas facetas de una personalidad rica e inspiradora.

Versión preprint

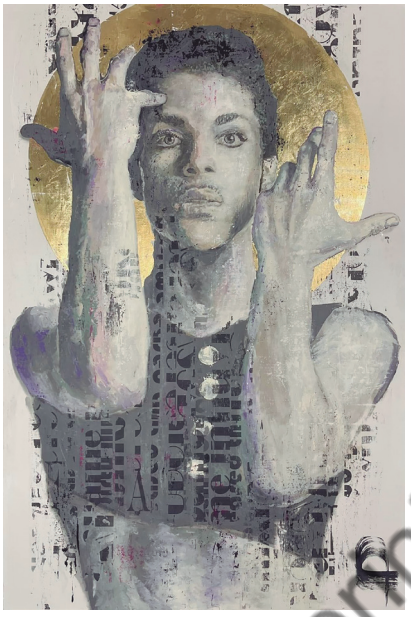
> Mi trabajo se centra en el retrato humano y animal, colocándolos como el eje de mi proceso creativo e inspiración. Como artista autodidacta, me dejo guiar por el instinto a través de mis emociones, permitiendo que estas fluyan y se reflejen en cada obra.
>
> Me especializo en la pintura de gestos figurativos sobre lienzos de gran formato, que preparo meticulosamente antes de comenzar. Texturizo la superficie utilizando movimientos dinámicos y golpes de espátula para estructurar visualmente el espacio donde desarrollaré mi creación. Este procedimiento es esencial; una vez que el lienzo está listo, tomo un momento para reflexionar sobre el tema elegido. Coloco al personaje en primer plano, trazándolo con carbón o tiza antes de permitir que la narrativa emergente tome forma.
>
> Los elementos secundarios se añaden tras una segunda reflexión, completamente inmerso en la concepción de mi obra. Aquí detallo las líneas constructivas, evaluando qué añadir o eliminar antes de pasar a la fase del color. El fondo se plantea primero, sirviendo como base sobre la cual superpongo, capa tras capa, mi imagen principal y los elementos narrativos. Utilizo *collages* y superposición de pan de oro, siempre buscando la armonía, el equilibrio y el juego entre sombras y luces.
>
> Con el tiempo, mi práctica artística ha evolucionado hacia técnicas mixtas. Aplico colores acrílicos brillantes con fuertes golpes de cuchillo, evitando los detalles minuciosos, ya que busco capturar la energía y vitalidad de mis temas. Mi objetivo es transmitir una visión de la vida a través de mis obras, capturando los rasgos, formas y movimientos de los personajes, logrando

así una representación expresiva y realista.

Mis creaciones reflejan diversas facetas de mi personalidad artística, resaltando y explorando diferentes aspectos de mi estilo mediante la combinación de técnicas variadas. La fascinación por el ser humano y los animales impulsa mi deseo de pintar sus retratos, tanto reales como imaginarios, sobre mis lienzos. Al atreverme a explorar la creatividad, encuentro la libertad y vitalidad que solo el arte puede ofrecer. Realizo mis obras en las primeras horas de la mañana, acompañado de música, lo que permite que el proceso intuitivo dirija mis manos. En esencia, mi pintura es alegre y viva, marcada por el optimismo, la esperanza y la positividad, elementos que deseo infundir en cada espectador.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 154-161 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361710



Gerardo Labarca, *Idol.03 – Prince*, técnica mixta, 101,6 × 152,4 cm, 2025.
La expresión del gran artista Prince y la utilización de letras reflejan las composiciones de sus canciones. Gerardo emplea tonos neutros en acrílico, resaltando la expresión de su personaje con una aureola dorada de pan de oro que lo ilumina.

Versión preprint

Gerardo Labarca, *Akya*, técnica mixta, 101,6 × 152,4 × 38,1 cm, 2024.
Con tonos neutros y el uso del color rojo para dividir el espacio, guía al espectador a concentrarse en la mirada inocente del personaje. Gerardo se inspira en Gustav Klimt para incorporar formas geométricas.

Gerardo Labarca, *Marilyn Alive*, técnica mixta, 101,6 × 182,88 × 38,1 cm, 2025. Marilyn Monroe ha sido una musa indiscutible en la obra de Gerardo Labarca, siempre presente como su título, en tonos brillantes y cálidos acrílicos. Su expresión invita a observarla detenidamente. La hoja de pan de oro ilumina todo el cuadro, añadiéndole un toque refinado y luminoso.

Gerardo Labarca, *Dreamer.14*, técnica mixta, 101,6 × 182,88 × 38,1 cm, 2025. La soñadora, una figura femenina adornada con numerosos *collages*, nos narra una historia. Con tonos anaranjados y letras rojas, muestra un tatuaje en su hombro, orgullosa de ser quien es, como lo refleja su mirada segura y confiada.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 154-161 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361710

Gerardo Labarca, *B. B. King*, técnica mixta, 101,6 × 121,92 × 38,1 cm, 2022. B. B. King, un destacado artista del *jazz*, es representado en un *collage* que refleja las letras de sus canciones, su vestimenta y escenas de sus conciertos, logrando una composición en la que se visualiza la música emergiendo del cuadro.

Versión preprint

Gerardo Labarca, *Girl.10*, técnica mixta, 101,6 × 152,4 × 38,1 cm, 2021. *Chica.10* es una obra que transmite deseo a través de una mirada perfecta. Los acrílicos utilizados presentan tonos cálidos, y su expresión está envuelta en diversos *collages* que la rodean.

Gerardo Labarca, *Chaplin*, técnica mixta, 101,6 × 182,88 × 38,1 cm, 2018. La primera obra de Gerardo Labarca, *Chaplin*, es el resultado de un trabajo de *collages* puestos en escena, buscando siempre una variedad, e interponiendo capas que nos revelan más y más detalles.

Gerardo Labarca, *Dreamer.10*, técnica mixta, 101,6 × 182,88 × 38,1 cm, 2023. *Soñadora.10* es la mirada del deseo, tatuada con flores, y adornada con otras, todas pintadas en acrílico. *Collages* rodean el personaje en tonos cálidos y neutros.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 154-161 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361710

Gerardo Labarca, *Bengala*, técnica mixta, 101,6 × 152,4 × 38,1 cm, 2022. Retrato de arte animal. Gerardo Labarca nos invita a la conservación y el respeto de la vida silvestre. Los *collages* y el color naranja exaltan la figura representada.

Gerardo Labarca, *Horse.01*, técnica mixta, 101,6 × 182,88 × 38,1 cm, 2021. Una pintura sin las miradas que caracterizan tanto las obras de Labarca. La principal razón de esta ceguera voluntaria sobre la hoja de pan de oro y los colores pasteles es esa indiferencia que nos caracteriza hacia los hechos tristes de la humanidad.

Versión Preprint

Versión preprint

Título: *El saco de la abuelita*
Autora: Ana Sofía Ocampo Panesso
Técnica: Acrílico sobre lienzo
Dimensiones: 60 × 90 cm
Año: 2024

Version Preprint

PINTAR × PINTAR
SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN PINTURA

Kamel Ilián

Tutor del semillero. Ph.D en Investigación en Humanidades Arte y Educación; profesor asociado Universidad de Antioquia; artista visual.

www.kamelilian.net
https://orcid.org/0000-0000-0000-0000

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361786

Para citar este artículo: Ilián, K. (2025). PINTAR × PINTAR. Semillero de investigación-creación en pintura. *Artes La Revista*, *24*(32), 164-165. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361786

Versión preprint

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

El Semillero surge a principios del año 2023, teniendo como línea de investigación principal la creación como resultado de investigación. Su propósito ha sido reflexionar, a través de la pintura, diversos problemas sociales y de las prácticas artísticas.

De esta manera, el Semillero ha consolidado algunos proyectos individuales y colectivos, bajo la premisa del caminar como fundamento de la creación artística y como herramienta para la identificación de objetos de estudio.

El semillero funge también como plataforma de difusión de trabajos sobresalientes de la Facultad, por medio de su galería virtual "Sin_Espacio". Asimismo, impulsa procesos de apropiación social del conocimiento, mediante su coloquio atemporal de conocimiento transversal "Descarga de Energía". Y por último, promueve la generación de productos de nuevo conocimiento, a través de exposiciones y producción plástica.

Las obras que se publican en este número pertenecen a los integrantes del Semillero.

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Autorretratos andantes*, detalle 1
Autora: Manuela Gallego Trejo
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 25,5 × 25,5 cm
Año: 2025

Version preprint

Traducción

CRÍTICA DE ARTE: ESCRITURA SIN LECTORES*

James Elkins

E.C. Chadbourne Professor in the Department of Art History, Theory, and Criticism
School of the Art Institute of Chicago

jelkins@saic.edu
jameselkins@fastmail.fm
https://orcid.org/0000-0001-6041-5249

Traductor: Carlos Vanegas Zubiría

Doctor en Filosofía, por la Universidad de Antioquia. Profesor investigador del Instituto de Filosofía, de la Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

carlos.vanegas@udea.edu.co
https://orcid.org/0000-0001-8700-6365

Versión preprint

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680

Para citar este artículo: Elkins, J. (2025). Crítica de arte: escritura sin lectores (C. Vanegas Zubiría, Trad.). *Artes La Revista*, *24*(32), 168-177. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

* El presente texto es la traducción del capítulo 1 "Art Criticism: Writing Without Readers" (pp. 1-13), del libro Elkins, James (2003). *What Happened to Art Criticism?* Prickly Paradigm Press.

James Elkins es un teórico en el campo de la historia y teoría del arte contemporáneo. Su amplia producción académica se caracteriza por una constante reflexión sobre los métodos de la historiografía del arte, la relación entre imagen y conocimiento, así como la interacción entre arte y otras disciplinas. Como profesor en el School of the Art Institute of Chicago, ha impulsado debates cruciales sobre la enseñanza del arte y su escritura, cuestionando los límites de la disciplina y proponiendo nuevas formas de abordarla. Elkins realizó estudios en la Universidad de Chicago, donde obtuvo un PhD en 1989 con una disertación titulada "Perspective in Renaissance Art and in Modern Scholarship". Su formación, que combinó el análisis teórico con una comprensión material del arte, le permitió desarrollar un enfoque que integra la práctica artística con el estudio académico.

A lo largo de su trayectoria, Elkins ha explorado diversas líneas de investigación, que abarcan desde la teoría de la imagen hasta el análisis de la escritura en Historia del arte. Su interés por las imágenes no artísticas, como mapas, esquemas y diagramas, lo ha llevado a cuestionar la tradicional separación entre arte y otras formas de representación visual. Asimismo, su obra ha reflexionado sobre la relación entre arte y ciencia, la construcción del conocimiento visual y los modos en que las imágenes configuran la experiencia humana.

Versión preprint

En este sentido, su trabajo ha sido un puente entre distintas disciplinas, permitiendo un diálogo fecundo entre la Historia del arte, la filosofía, la ciencia y los estudios visuales. Entre sus libros más influyentes se encuentran *The Poetics of Perspective* (1994), donde analiza la historia de la perspectiva en el arte occidental; *What Painting Is* (1998), un estudio filosófico y material sobre la pintura que se aleja de las lecturas convencionales de la disciplina; *Why Art Cannot Be Taught* (2001), una reflexión crítica sobre la educación artística que desafía las metodologías tradicionales en la enseñanza del arte; y *Visual Studies. A Skeptical Introduction* (2003), donde plantea un debate sobre los estudios visuales y su relación con la Historia del arte. Recientemente, en *The End of Diversity in Art Historical Writing* (2020), ha cuestionado la diversidad en la escritura de la Historia del arte y los modos en que la disciplina sigue estando dominada por enfoques eurocéntricos.

- - -

La crítica de arte se encuentra en una crisis global. Su voz se ha debilitado considerablemente, y se está diluyendo en el ruido de fondo de la efímera crítica cultural. Sin embargo, su decadencia no es el agotamiento ordinario de una práctica que ha llegado a su fin, ya que, al mismo tiempo, la crítica de arte también está más saludable que nunca. Su negocio está en auge: atrae a un número enorme de escritores y, a menudo, se beneficia de publicaciones impresas en color de alta calidad y distribución global. En este sentido, la

crítica de arte está floreciendo, pero de manera invisible, fuera del alcance de los debates intelectuales contemporáneos. Así que está muriendo, pero está en todas partes. Es ignorada y, sin embargo, cuenta con el respaldo del mercado.

No existe una forma de medir la cantidad de textos contemporáneos sobre arte visual. Las galerías de arte casi siempre intentan producir al menos una tarjeta para cada exposición, y si pueden imprimir un folleto de cuatro páginas (por lo general hecho de una hoja de cartulina pesada doblada por la mitad), normalmente incluirá un breve ensayo sobre el artista. Cualquier material más costoso seguro incorporará un ensayo, a veces varios. Las galerías también mantienen archivos encuadernados con recortes y fotocopias de periódicos locales y revistas de arte en papel satinado, y los propietarios de las galerías estarán encantados de copiar esas páginas para cualquiera que lo solicite.

Un paseo vespertino por el distrito de galerías de una ciudad en Europa, América del Norte o del Sur, o del sudeste asiático, puede rápidamente acumular un montón de folletos de exposiciones, cada uno bellamente impreso y con al menos un ensayo de cien palabras. Además, existe un número creciente de revistas de arte satinadas, a pesar de que el mercado es muy arriesgado desde el punto de vista empresarial. Grandes exhibiciones de revistas en librerías como Eason's y Borders albergan docenas de estas revistas, y también se pueden encontrar en quioscos cerca de museos y en librerías universitarias.

Versión preprint

Nadie sabe cuántas revistas de arte en papel satinado existen, porque la mayoría son consideradas efímeras por bibliotecas y bases de datos de arte y, por lo tanto, no son recopiladas ni indexadas. Hay tantas que nadie que yo conozca ha pretendido siquiera llevar un registro. Como regla general, los historiadores del arte académico no leen ninguna de ellas. En una estimación aproximada, diría que hay quizás doscientas revistas de arte distribuidas nacional e internacionalmente en Europa y Estados Unidos, y entre quinientas y mil revistas más pequeñas, volantes y publicaciones periódicas.

No se sabe cuántos folletos de exposiciones se producen cada año, principalmente porque no se conoce cuántas galerías existen en el mundo. Grandes ciudades como Nueva York, París y Berlín cuentan con guías anuales de galerías, pero no son completas y no existe un listado definitivo. Hasta donde sé, ninguna biblioteca en el mundo recopila lo que producen las galerías, con excepciones en el extremo más alto del mercado. Los periódicos son recopilados por bibliotecas locales y nacionales, pero la crítica de arte publicada en estos periódicos no es un término de búsqueda en ninguna base de datos que conozca, por lo que rápidamente se vuelve difícil de consultar.

En cierto sentido, entonces, la crítica de arte goza de muy buena salud. Tan saludable que supera a sus lectores: hay más crítica de arte de la que

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 168-177 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680

cualquier persona puede leer. Incluso en ciudades medianas, los historiadores del arte no pueden leer todo lo que aparece en los periódicos o lo que publican los museos o galerías. Sin embargo, al mismo tiempo, la crítica de arte está casi muerta si medimos su salud por el número de personas que la toman en serio o por su interacción con tipos de escritura afines como la historia del arte, la educación artística o la estética. La crítica de arte se produce masivamente y es masivamente ignorada.

En mi campo, la historia del arte, los académicos tienden a notar únicamente las formas de crítica que poseen una profunda base histórica y que provienen de entornos académicos: principalmente la escritura sobre arte contemporáneo publicada en revistas de historia del arte y por editoriales universitarias. Los historiadores del arte especializados en arte moderno y contemporáneo también leen *Artforum*, *ArtNews*, *Art in America* y algunas otras revistas (el número y los nombres son variables), pero tienden a no citar ensayos de esas fuentes. (Unos pocos historiadores escriben para esas revistas, pero incluso entonces es raro encontrarlos citando dichas publicaciones). Entre las revistas periféricas está *Art Criticism* de Donald Kuspit, que tiene una pequeña circulación, aunque debería ser de interés para cualquier crítico de arte. Las demás son un enjambre: *Art Papers*, *Parkett*, *Modern Painters*, *Tema Celeste*, *Frieze*, *Art Monthly*, *Art Issues*, *Flash Art*, *Documents sur l'art*, y la lista se diluye en las revistas de lujo que no se leen mucho en el mundo académico (*Revue de l'art*, *Univers des arts*, *Glass*, *American Artist*, *Southwest Art*, etc.). Los historiadores del arte generalmente no avanzan mucho en esa lista.

Lo mismo puede decirse de la consciencia que tienen los historiadores del arte sobre la crítica de arte en periódicos: está ahí como una guía, pero nunca como una fuente que se cite, a menos que el tema del historiador sea la historia de la recepción de un artista en la prensa popular. Si un antropólogo de Marte estudiara la escena artística contemporánea leyendo libros en lugar de frecuentar galerías, podría parecerle que los ensayos de catálogos y la crítica de arte en periódicos ni siquiera existen.

¿Acaso la crítica de arte y los ensayos en catálogos tienen como función principal atraer a las personas a las galerías e inducirlas a comprar? Probablemente, pero en el caso de los ensayos en catálogos, el efecto económico no parece depender de que el texto sea en realidad leído; a menudo es suficiente contar con un folleto o catálogo bien producido para convencer a un cliente de comprar. No está del todo claro que la crítica influya en el mercado del arte, salvo en casos prominentes, cuando el revuelo alrededor de la exposición de un artista ciertamente puede aumentar la asistencia y los precios. En mi experiencia, incluso los críticos de arte que trabajan en periódicos importantes reciben solo una cantidad mínima de cartas, excepto en casos excepcionales. El mismo fenómeno ocurre en internet, con respecto

Versión preprint

a las revistas digitales y los grupos: pueden pasar semanas y meses sin señales de que los textos sean leídos, y esos períodos de silencio son interrumpidos por oleadas de correos electrónicos sobre temas controvertidos.

En resumen, esta es la situación de la crítica de arte: se practica más que nunca y, al mismo tiempo, es casi completamente ignorada. Sus lectores son desconocidos, inconmensurables y, de manera inquietante, efímeros. Si tomo un folleto en una galería, puedo echar un vistazo al ensayo, lo suficiente para encontrar alguna palabra clave —quizás la obra sea descrita como "importante", "seria" o "lacaniana"— y ahí podría terminar mi interés. Si tengo unos minutos antes de tomar un tren, puedo detenerme en el quiosco de revistas y hojear una lujosa publicación de arte. Si enfrento un largo vuelo, quizás compre un par de revistas con la intención de leerlas y dejarlas en el avión. Cuando visito una ciudad desconocida, leo la crítica de arte en el periódico local. Pero es improbable (salvo que esté investigando para un proyecto como este) que estudie alguno de esos textos con cuidado o interés: no marcaré los pasajes con los que estoy de acuerdo o en desacuerdo, ni los guardaré para referencia futura. Simplemente, no hay suficiente sustancia en ellos para profundizar: algunos son superficiales, otros convencionales, o están cargados de elogios prolijos, o son confusos, o tan solo demasiado familiares. La crítica de arte es diáfana: como un velo que flota en la brisa de las conversaciones culturales y nunca termina de asentarse en ningún lugar.

La combinación de una salud vigorosa y una enfermedad terminal, de ubicuidad e invisibilidad, se vuelve cada vez más estridente con cada generación. A finales del siglo XX, el número de galerías era varias veces superior al de principios del siglo, y lo mismo puede decirse de la producción de revistas de arte y catálogos de exposiciones.

La crítica de arte en periódicos es más difícil de medir, aunque parece probable que, en relación con el tamaño de la población, haya menos que hace cien años. Según Neil McWilliam (1991), en 1824, París tenía veinte periódicos diarios con columnas de críticos de arte, además de otras veinte revistas y folletos que también cubrían el Salón. Ninguno de esos escritores estaba empleado exclusivamente como crítico de arte, pero algunos trabajaban casi a tiempo completo, al igual que en la actualidad.

Hoy en día, incluso contando internet, no hay un número comparable de críticos en ejercicio. Por lo tanto, es posible que la crítica de arte en periódicos haya entrado en un fuerte declive, lo que estaría en consonancia con su ausencia en la programación cultural contemporánea de televisión y radio. Algunos de los críticos de arte del siglo XIX fueron tomados en serio por filósofos y escritores contemporáneos, y otros —los fundadores de la crítica de arte occidental— fueron, a su vez, importantes poetas y filósofos. El filósofo

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 168-177 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680

del siglo XVIII Denis Diderot, que fue también un polímata y uno de los filósofos más importantes del siglo, es efectivamente el fundamento de la crítica de arte. En comparación, Clement Greenberg, tal vez el crítico de arte más destacado del modernismo, desatendió su filosofía porque no le interesaba comprender a Kant más allá de lo necesario para sustentar sus puntos de vista. Se podría argumentar que Charles Baudelaire contribuyó a la crítica de arte francesa de mediados del siglo XIX de una manera que ningún otro escritor hizo, y fue, por supuesto, un poeta indispensable tanto para gran parte de ese siglo como para el XX. Greenberg escribía extremadamente bien, con una claridad feroz; pero, como diría el cliché, no era un Baudelaire.

Estas comparaciones quizás no sean tan injustas como pueden parecer, ya que son sintomáticas del lento desvanecimiento de la crítica de arte en el mundo cultural. Después de todo, ¿quiénes son los críticos de arte contemporáneo importantes? No es difícil nombrar críticos que ocupan destacados lugares: Roberta Smith y Michael Kimmelman en *The New York Times*, Peter Schjeldahl en *The New Yorker*. Pero entre aquellos que no tienen la suerte de trabajar para publicaciones con una circulación de más de un millón de ejemplares, ¿quién cuenta realmente como una voz influyente en la crítica actual? Mi lista personal de autores interesantes incluye a Joseph Masheck, Thomas McEvilley, Richard Shiff, Kermit Champa, Rosalind Krauss y Douglas Crimp, pero dudo que sean considerados un canon para otros, y la nube de nombres detrás de ellos amenaza con volverse infinita: Dave Hickey, Eric Troncy, Peter Plagens, Susan Suleiman, Francesco Bonami, Kim Levin, Helen Molesworth, Donald Kuspit, Buzz Spector, Mira Schor, Hans-Ulrich Obrist, Miwon Kwon, Germano Celant, Giorgio Verzotti, y cientos más. La Asociación Internacional de Críticos de Arte (Association internationale des critiques d'art, AICA, en francés) tiene más de cuatro mil miembros y, según afirman, filiales en setenta países.

Versión preprint

Los críticos de arte de principios del siglo XXI pueden tener o no formación universitaria; en cierto modo, eso no importa, porque prácticamente ha sido formado específicamente como crítico de arte. Los departamentos de historia del arte casi nunca ofrecen cursos de crítica de arte, salvo como un tema histórico en cursos como "La historia de la crítica de arte desde Baudelaire al simbolismo". La crítica de arte no se considera parte del ámbito de la historia del arte: no es una disciplina histórica, sino algo más cercano a la escritura creativa. Los críticos contemporáneos provienen de diversos ámbitos, pero comparten esta ausencia crucial: no han sido formados como críticos de arte, del mismo modo en que se forman los historiadores del arte, filósofos, curadores, historiadores del cine o teóricos literarios.

Creo que hay un límite en cuán irrelevante puede ser esta falta de formación. Que un campo no tenga una plataforma académica no significa que sea menos riguroso o menos comprometido con los valores e intereses de

campos adyacentes que sí cuentan con el respaldo de una formación formal. Sin embargo, la ausencia de una práctica académica de la crítica de arte —con algunas excepciones interesantes, como el programa de Stony Brook—[1] significa que la crítica de arte está a la deriva. Su libertad es, en ocasiones, estimulante, pero para un lector constante puede resultar desalentadora. Entre las diversas razones de la libertad vertiginosa de la crítica de arte —sus giros y piruetas a través de una docena de disciplinas— está la ausencia de un hogar disciplinario. No quiero decir que la crítica sería mejor si estuviera limitada por una pedagogía conservadora o rígida, pero si tuviera algún carácter disciplinario, contaría con un centro contra el cual reaccionar. En este momento, los críticos de arte enfrentan muy poca resistencia.

Un crítico que escribe textos para catálogos y folletos de exposiciones estará condicionado, en cierta medida, por la expectativa de que su texto no sea desfavorable; y un crítico que escribe para un periódico de gran circulación estará limitado, porque el público no está acostumbrado al arte nuevo o prefiere opiniones moderadas. Pero esas y otras fuentes de restricción son menores en comparación con la falta de límites que la ausencia de un espacio académico le concede a la crítica de arte. Una disciplina académica, por caótica y contradictoria que sea, ejerce dos tipos de presión sobre un practicante: obliga a ser consciente de los colegas y le inculca un sentido de la historia de los esfuerzos previos. Ambas están ausentes, con efectos espectaculares y fantásticos, en la crítica de arte actual.

Así es como pintaría la situación de la crítica de arte: es producida por miles de personas en todo el mundo, pero carece de un terreno común. La crítica de arte implica una cantidad considerable de dinero en términos académicos, ya que incluso los folletos de exposiciones más modestos se imprimen en grandes cantidades, en papel satinado, con reproducciones de alta calidad, que son poco frecuentes en la publicación académica. Aun así, los críticos de arte rara vez se ganan la vida escribiendo críticas. Más de la mitad de aquellos que trabajan en los principales periódicos estadounidenses ganan menos de USD 25 000 al año, aunque los críticos *freelance* exitosos pueden escribir veinte o treinta ensayos al año, con tarifas base de $1000 por ensayo, o entre $1 y $2 por palabra, o de $35 a $50 por una breve reseña en un periódico. (Las tarifas que he cobrado personalmente oscilan entre $500 y $4000 por ensayos de entre una y veinte páginas, lo que probablemente refleja una experiencia promedio). Los críticos que escriben

Versión preprint

1 El programa de posgrado en Historia del Arte y Crítica de la Universidad de Stony Brook se especializa en arte moderno y contemporáneo, con un enfoque interdisciplinario que integra medios, tecnología y cultura material. Su ubicación cercana a Nueva York brinda acceso a museos, galerías y redes profesionales. Fundado bajo la visión de Lawrence Alloway, fue pionero en estudios de posgrado sobre arte contemporáneo y sigue innovando en metodologías interdisciplinarias. Es un programa selectivo que permite complementar la formación con certificados en diversas áreas y acceder a cursos en universidades como la Universidad de Columbia y la Universidad de Nueva York, además de ofrecer experiencia curatorial en sus galerías de arte (Nota del Traductor).

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 168-177 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680

de manera activa también son invitados a dar conferencias en escuelas de arte y a viajar a exposiciones, con todos los gastos pagados y honorarios entre $1000 y $4000. Los artículos en revistas de arte pagan entre $300 y $3000, y esos ensayos pueden servir tanto para incrementar los ingresos del crítico como para generar nuevas invitaciones.

En comparación, un historiador del arte o un filósofo académico puede fácilmente pasar una carrera larga y productiva sin recibir compensación económica por sus publicaciones. Así que la crítica es ubicua y a veces, incluso, rentable, pero paga por su aparente popularidad al tener lectores fantasmas. Los críticos rara vez saben quién lee su trabajo más allá de los galeristas que lo encargan y los artistas sobre los que escriben; y a menudo ese público lector es fantasmal precisamente porque no existe. Una profesión espectral, dirigida a fantasmas, pero con gran estilo.

*

Hasta la primera mitad del siglo xx, la crítica de arte era muy distinta. Los críticos de arte solían estar más interesados en la historia del arte, incluida la historia de su propia práctica. Era más común, entonces, que los críticos pensaran a gran escala, comparando sus juicios en diferentes ocasiones, o considerando las diferencias entre sus posturas y las de otros críticos. Los críticos del grupo de Bloomsbury, como Roger Fry y Clive Bell, sentían que podían tomar distancia y evaluar amplias regiones de la historia. El manifiesto de Bell (1989), *Art*, desacredita todo lo que ocurrió entre el siglo xii y Cézanne: llama al Renacimiento "esa extraña y nueva enfermedad", y dice que Rembrandt fue un genio, pero también "una ruina típica de su época".

En la generación de Bell, el juicio se presentaba de manera más ambiciosa, como una cuestión de comparaciones más amplias. Los críticos contemporáneos tienden a no pensar más allá del marco de la exposición o de la obra en cuestión, o al menos escriben como si no lo hicieran. En las revistas de arte, a veces esta es la directriz implícita: no pontifiques ni divagues, cíñete al tema.

Los críticos de arte estadounidenses de principios y mediados del siglo xx también eran intensamente dogmáticos e incluso polémicos. A comienzos del siglo, Royal Cortissoz, el testarudo crítico conservador del *New York Tribune*, combatía todo lo moderno excepto a Matisse. Una generación después, John Canaday, el crítico retrógrado del *New York Times*, luchaba contra el expresionismo abstracto con una violencia sarcástica que hoy parecería extravagante. Cortissoz, conocido como un "tirador directo", describía la mayor parte del arte europeo de las dos primeras décadas del siglo xx como "burdo, caprichoso, de mal gusto" y "arrogante". En una columna escrita en 1960, Canaday criticó un "charco seco y cuarteado de pintura azul para carteles" que encontró en una pared, pretendiendo que era

Versión preprint

una pintura titulada *Blue Element,* de un supuesto pintor llamado Ninguno Denada. Escribió una reseña completa sobre el derrame, declarando que era "profundamente impresionante, una interpretación profunda de nuestro siglo de crisis", comparando a Denada con los pintores reales Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Miró, y luego se negó a distinguir entre su "sátira" y el "lavado de cerebro que ocurre en las universidades y museos". En la actualidad, es difícil imaginar a un crítico del *New York Times* siendo tan sarcástico. (Y las comparaciones con Cuixart, Tàpies y Miró son por completo injustas. Incluso las pinturas más desenfrenadas de Cuixart tienen elementos cuidadosamente dibujados y superpuestos. El verdadero blanco, por supuesto, era Pollock).

No se trata necesariamente de que los críticos se hayan vuelto menos obstinados: hay muchas razones para los cambios que estoy describiendo, y más adelante seré más específico (en los siguientes capítulos del libro). Sin embargo, sí creo que los críticos se han vuelto menos ambiciosos, si por "ambición" entendemos el deseo de intentar comprender el panorama de una práctica artística, y no solo un elemento en aislamiento aparente. Son pocos los críticos de arte vivos que han expresado lo que piensan sobre los movimientos artísticos más importantes del siglo xx. Se prefieren los juicios locales a las evaluaciones más amplias, y recientemente los propios juicios han llegado a parecer incluso inapropiados. En su lugar, los críticos ofrecen opiniones informales o pensamientos transitorios, evitando compromisos sólidos.

En las últimas tres o cuatro décadas, los críticos han comenzado a evitar los juicios por completo, prefiriendo describir o evocar el arte en lugar de expresar lo que piensan de él. En 2002, una encuesta realizada por el *National Arts Journalism Program,* de la Universidad de Columbia, encontró que juzgar el arte era el objetivo menos popular entre los críticos de arte estadounidenses, mientras que simplemente describirlo era el más popular. Es un giro asombroso, tan sorprendente como si los físicos declararan que ya no intentarán comprender el universo, sino simplemente apreciarlo.

Estas diferencias, que voy a tratar de concretar, son enormes. Durante las mismas décadas en que la crítica de arte proliferó en todo el mundo, también se retiró de las líneas de fuego de la crítica cultural hacia los dominios más seguros y protegidos de la descripción localizada y la evocación cuidadosa. No quiero decir en absoluto que el alcance intelectual de la crítica haya disminuido para encajar con el pluralismo, el lenguaje especializado y la evasión epistemológica que a menudo se asocian con la academia de izquierda. Tampoco argumentaría que necesitamos recuperar la viril y exuberante salud de los críticos del alto modernismo.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 168-177 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680

Es cierto que los críticos contemporáneos más ambiciosos, en el sentido en que uso esa palabra, también son ultraconservadores; pero no considero que el conservadurismo sea una dirección ideológica prometedora o siquiera relevante para la crítica. Escritores como Hilton Kramer están profundamente desconectados de lo más interesante del mundo del arte, y en parte es su ambición la que les impide abordar cuestiones actuales de manera significativa. Aun así, quiero seguir utilizando la palabra "ambición", porque me parece un misterio fascinante que la crítica de arte haya pasado de forma tan abrupta de la práctica comprometida, apasionada e históricamente informada que era antes de finales del siglo xx, a la práctica enorme, masivamente financiada, pero invisible y carente de voz en que se ha convertido.

Tengo solo dos preguntas en mente. Primero: ¿tiene sentido hablar de la crítica de arte como una práctica única, o se trata de una serie de actividades diferentes con distintos objetivos? Y segundo: ¿tiene sentido intentar reformar la crítica? Esta última pregunta surge de algunos textos recientes sobre el estado de la crítica de arte que han pedido más rigor, argumentos más claros y una mayor consciencia histórica. No estoy seguro de que la situación sea tan fácil de resolver, ni de que las medidas propuestas sean las correctas. En particular, me parece que los llamados a la reforma son, a menudo, deseos disfrazados para regresar a un pasado idealizado. Pero hablaremos más sobre eso al final.

Versión preprint

Referencias

Bell, C. (1989). *Art*. Oxford University Press.

McWilliam, N. (1991). *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Empire, 1831-1851*. Cambridge University Press.

Versión preprint

Título: *Autorretratos andantes*, detalle 2
Autora: Manuela Gallego Trejo
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 25,5 × 25,5 cm
Año: 2025

Version preprint

NUEVOS HORIZONTES EN LA HISTORIA DEL ARTE. RESEÑA

Fernández, Carlos Arturo, Vanegas, Carlos y Tobón, Daniel Jerónimo (Eds.). (2022). *Las indisciplinas de la Historia del arte*. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. 241 p. ISBN: 9786287519923.

Julián David Chavarría

Estudiante de Licenciatura en Filosofía
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia

julian.chavarriag@udea.edu.co
https://orcid.org/0009-0009-1370-3083

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681

Para citar este artículo: Chavarría, J. D. (2025). Nuevos horizontes en la Historia del arte. Reseña. *Artes La Revista*, *24*(32), 180-187. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681

Version preprint

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

La Historia del arte es una de las disciplinas de las ciencias humanas con mayores tensiones en su estatuto ontológico y sus fundamentos epistemológicos y metodológicos. Por esa razón, el libro *Las indisciplinas de la Historia del arte* (2022), reconociendo estas tensiones, propone fecundas y audaces apuestas para abordar el arte con modelos historiográficos distintos a los tradicionales y, a su vez, dar cuenta de la supuesta crisis que afronta la Historia del arte por la hibridación con otras disciplinas como la sociología, la semiótica o los estudios visuales.

La disciplina en la que se inscribe el libro es la Historia del arte, su objeto de estudio es la historiografía y su objetivo es "explorar la diversidad e independencia de perspectivas que integran, dentro de un rico campo de tensiones (no libre de complejas críticas), la historia del arte de hoy" (Fernández *et al.*, 2022, p. 3). En ese sentido, el carácter abierto de la obra de arte, la narración, la interdisciplinariedad y la heterocronía constituyen el andamiaje del libro.

Dividido en dos partes, el libro combina reflexiones teóricas y aplicaciones específicas. La primera parte, de índole histórico-filosófica, revisa los fundamentos teóricos de la disciplina, desde Schnaase, pasando por Hegel y Gombrich, hasta autores contemporáneos. La segunda parte, de orientación histórico-crítica, aplica estas ideas a casos particulares, como el arte latinoamericano y las memorias culturales. Estas apuestas permiten articular una crítica fundamentada que, sin abandonar el rigor teórico, se proyecta hacia una praxis renovada de la historiografía del arte. Ahora bien, con el fin de situar las propuestas del libro, propongo a continuación un esbozo de la historia de la disciplina.

Versión preprint

Nacimiento y conformación de una disciplina histórica en tres momentos

Los orígenes, siguiendo la reconstrucción histórica de la disciplina de Udo Kulterman (1998) en el libro *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, nos llevan al gesto fundacional de Giorgio Vasari y su libro *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos*, donde elaboró el relato de los artistas seleccionados bajo un criterio geográfico y estilístico. Este libro, publicado en Florencia en 1550, se volvió canon de la historiografía del arte.

Johan Winckelman, denominado el padre de la moderna Historia del arte, se diferenció porque concibió el pasado de los antiguos griegos como el Ideal. Su nostalgia por lo antiguo canonizó una época e implicó un esquema interpretativo que lo llevó como historiador al reduccionismo y el idealismo.

Hegel ha sido la expresión más completa de las reflexiones en torno a la Historia del arte, pues en su filosofía reclamó la reivindicación del estatuto ontológico de la obra de arte, su historicidad —el devenir de la obra de arte en la historia— y la importancia del arte como *formelle Bildung*, es decir, culturalmente formativo para el presente. Por esa razón, propuso un tratamiento filosófico de la obra de arte y la historia. Logró integrar mejor la compleja relación del pasado y el presente, para destacar el reconocimiento de lo propio en la otredad, a nivel temporal y espacial.

Y así como Winckelman superó los límites de la Historia del arte, siendo baluarte de una estética que sustentaba un proyecto de política cultural y un estilo artístico, también la filosofía de Hegel se difundió en la teoría del arte y la historiografía, hasta volverse referencia fundamental para entender las derivas del modernismo y el núcleo reflexivo del arte contemporáneo.

Modelos historiográficos tradicionales frente a nuevas categorías temporales

El inicio de la Historia del arte como disciplina histórica estuvo marcado por la unilateralidad de la época, como puede verse en los modelos de Vasari y Winckelman. En el artículo "Los comienzos indisciplinados de una disciplina: la Historia del arte alemana del siglo XIX" de Henrik Karge (pp. 5-40), centramos la atención en dos modos de hacer una historia del arte: el de Kungler, quien se fijó solo en los estilos y lo superficial, y Schnaase, quien escribió una historia del arte donde se disuelve el modelo lineal del relato histórico, dado que los productos artísticos reunidos fueron comprendidos en su contexto histórico-cultural e histórico-artístico, y narrados en la complejidad de su circunstancia específica (p. 30). El de Schnaase será el primer gesto indisciplinado de la historiografía del arte.

Versión preprint

En el segundo artículo, Carlos Arturo Fernández (pp. 41-67) revisita la *Historia del arte* de Gombrich y delinea un método abierto e interdisciplinario para la escritura y la comprensión de las obras de arte. Destacamos el concepto de *ecología de la imagen*, que hace referencia a que cada obra tiene un medio ambiente que debe ser reconstruido. Todo esto, en respuesta al modelo hegeliano que fue impuesto como una "dictadura del método": con prescripciones, principios eurocéntricos y pretensiones universalistas.

Para Gombrich, no es el *Zeitgeist* ni el *Volkgeist* lo que se busca en las obras de arte, sino a ellas mismas sin esquemas previos, pues ellas son "el documento esencial de la historia del arte" (p. 59). Su enfoque propuesto de una "libertad de método", en oposición al modelo germano, prepara el terreno para los análisis contemporáneos que veremos en el capítulo de Pol Capdevila,

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 180-187 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681

donde las categorías de *heterocronía* y *anacronismo* amplían las posibilidades de una historiografía indisciplinada.

En el artículo de Carlos Vanegas (pp. 69-102) es señalada la actualidad de la filosofía de la historia del arte de Hegel y algunas objeciones de intérpretes como Gombrich. Se expone un concepto de *arte* que abre perspectivas para la comprensión de lo histórico desde una narrativa filosófica (pp. 86-89), que concibe la tarea del arte como "posibilidad de representar sensiblemente en la apariencia [*Schein*] lo que para la cultura humana es significativo" (p. 81), y define *lo histórico* como el "reino de lo humano" (p. 70). Así, lo histórico del arte es reflexionado como producto de lo humano y el tratamiento filosófico de las obras de arte reivindica su estatuto ontológico y sus funciones: no como *ancilla theologiae*, sino como *formelle Bildung*, es decir, formativa en términos de cultura histórica.

Respecto a las objeciones hechas a Hegel: en primer lugar, a la supuesta indeterminación del concepto de *espíritu* por abstracto, son destacados los argumentos de Hegel donde enfatiza que el espíritu no es un *Geist* trascendental, sino un *Geistgeschichte*, inmanente en la historia, que se mantiene en sus particularizaciones y se expresa en el actuar del ser humano y sus productos. Contra la objeción de que el artista es mero vocero de su comunidad, se recuerda que, para Hegel, el artista solo es vocero de sí mismo ligado a su circunstancia (p. 74). Otra crítica se dirige hacia el "relativismo dialéctico" de su narrativa, "que se construye en la herramienta fundamental de los análisis" (p. 53). Sin embargo, ya previendo tales objeciones, Hegel dice que "lo que importa es determinar qué relación existe realmente [entre las esferas de la cultura]. Pero no se ha atendido, sin embargo, a esto, como si las distintas esferas se limitaran a estar en general relación entre sí" (Hegel, citado por Vanegas, p. 75).

Versión preprint

Conviene prevenir a quien no esté familiarizado con el pensamiento de Hegel y decirle que preste atención cuando se habla de la apariencia (*Schein*) y la historicidad del arte, pues son fundamentales para la comprensión de la actualidad, siempre renovada, de una narrativa filosófica que concibe al arte como objeto histórico y da cuenta de sus cambios constitutivos en el tiempo (p. 92). En pocas palabras, Hegel amplía la experiencia y disfrute del arte de obras de lugares lejanos y épocas remotas para el presente (p. 95), y fundamenta la consideración filosófica del arte y su historiografía.

Pol Capdevila (pp. 103-132) ofrece en su artículo un análisis de las categorías temporales en la Historia del arte, desafiando las nociones lineales propias del progreso moderno. Inspirado en autores como Didi-Huberman y Bourriaud, introduce los conceptos de *heterocronía* y el *anacronismo*, que rompen con la temporalidad homogénea y permiten comprender el arte contemporáneo en su complejidad fenomenológica. Se destaca la relevancia de estas categorías para construir una historiografía que no solo registra el

tiempo cronológico, sino que también dialoga críticamente con el pasado y el futuro. Este planteamiento se alinea con el objetivo del libro de articular una historiografía indisciplinada que prioriza la pluralidad temporal sobre las estructuras rígidas para dar cuenta del arte contemporáneo.

Es oportuno decir que el artículo de Capdevila no fue motivado por densos tratados de Estética, sino por obras de arte contemporáneo y textos críticos de comisarios de museo que ejercían labores teóricas y curatoriales. En la introducción lo menciona, y en las conclusiones vuelve sobre ello: la exposición *Documenta 14* hace parte de las obras de arte que pueden llevarnos a reflexionar sobre el problema o la pregunta sobre el modelo temporal que puede elaborar la Historia del arte como disciplina.

Tras una presentación de posibles modelos y categorías temporales elaboradas por Capdevila, Vicente Jarque, en su artículo (pp. 133-174), dirige su mirada a la supuesta crisis que atraviesa la historiografía del arte. Detiene su atención en las propuestas metodológicas y epistemológicas de Didi-Huberman, en especial la relación que el historiador francés establece entre Warburg y el Benjamin de la obra *Pasajes*. Las ideas del historiador francés llevan a Jarque a la necesidad de visitar las ideas de Benjamin en torno a la *narración*.

Con el énfasis que otorga Didi-Huberman al concepto de *imagen dialéctica* de Benjamin, restituye la presencia de la imagen —planteamiento fundamental del giro icónico— y propone una metodología en la que salta por un instante la chispa que expone el punto de convergencia del pasado y el presente. Desde una clave benjaminiana, es evidente la importancia de la narración como transmisión de una experiencia de la historia y una cultura viva, opuesta a la concatenación cronológica del historicismo.

En oposición a una narrativa maestra y una historia universal (*Weltgeschichte*) del historicismo, Jarque destaca la noción que Benjamin extrae de los cronistas medievales: *curso del mundo* (*Weltlauf*), vinculada a la memoria como imperativo que conjuga teología y materialismo histórico en la figura del cronista y el historiador (p. 165). Y Hayden White, quien analiza la *narrativización* de lo histórico, es mencionado para señalar que la historiografía es un modo de escritura (p. 135) y "no es otra cosa que componer una narración (que es también una interpretación) a partir de la crónica de unos hechos que se supone que han ocurrido" (p. 167). Finalmente, recordando a Hegel, para quien la obra de arte es el objeto histórico que toda narrativa filosófica debe comprender, Jarque concluye que "la narración constituye la manera característica de interpretar en los dominios de la historiografía" (p. 170).

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 180-187 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681

Hacia una narrativa indisciplinada: el caso del arte latinoamericano y el archivo

Mientras los artículos iniciales se enfocan en fundamentos filosóficos e historiográficos —interdisciplinariedad, narración, heterocronía y anacronismo—, los capítulos finales aplican estos enfoques a situaciones específicas, como el arte latinoamericano y la memoria cultural.

"Una historia del arte latinoamericano en red" (pp. 175-189), de María Clara Bernal, permite acercarnos al concepto de *redes intelectuales*, que visibilizó puntos de encuentro de intelectuales y artistas, en medio de los desplazamientos, para dar cuenta de "lo latinoamericano" en el período de 1920 a 1960. Para ello, Bernal destaca la gira de David Alfaro Siqueiros en Latinoamérica, difundiendo sus ideas en torno al arte y la sociedad. Este artículo es parte del proyecto *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, que desafía una historia "donde se hablaba de manifestaciones como productos de países aislados" (p. 178) sin dar cuenta de los intercambios entre los intelectuales, como en el caso destacado.

En este sentido, "la red fue, al mismo tiempo, tema y metodología de trabajo, buscando con la investigación detectar y estudiar vínculos específicos entre diferentes intelectuales del continente" (pp. 188-189). Es destacada la consciencia de las intersecciones entre el arte y lo político que debe tener toda narrativa de una Historia del arte latinoamericano.

El artículo "Ficción e historiografía del arte. Escritura del arte y narración. El caso del Concurso Nacional de Arte Riogrande II" (pp. 191-216), de Efrén Giraldo, presenta un detallado análisis del concepto de *narración* como fundamento del relato histórico, y nos muestra, con Hayden White, nuevas perspectivas para relacionar la historiografía, la crítica, el archivo y la memoria cultural, especialmente para disolver la noción de *ficción* como engaño y verla como despliegue de una forma o relato que reconstruye una imagen del pasado. En el artículo se ve que la historia depende de la literatura, pues el concepto de *narración* no es exclusivo de la escritura de las historias universales, sino que la literatura, por ejemplo, en la narración de la novela histórica, puede realizar frescos históricos que nos hacen más inteligible el pasado.

Esto lo desarrolla Giraldo para restituir, en la historia del arte colombiano, obras de arte proyectadas que no llegaron a su concreción arquitectónica por problemas con los organizadores y quedaron como índice en el archivo. Este salvataje para el arte procesual es posible por una escritura de la historia del arte apoyada en la narración.

Versión Preprint

Por último, el trabajo de Virginia de la Cruz Lichet (pp. 217-238), en el que señala en el arte un espacio de *hibridación* cultural y social (p. 219), le permite situar artistas contemporáneos. Sin embargo, su atención está en Óscar Muñoz, que le sugiere las ideas de disolución de la imagen y la memoria, y la sensación de quebradura y pérdida como resistencia; y Erika Diettes, quien en su obra *Sudarios* le permite ver el instante más intenso del relato de las madres de desaparecidos: esa tensión entre la imagen y el relato. Nos recuerda la tensión del dolor: un cuerpo desaparecido sin duelo o el cortejo fúnebre en torno al ataúd vacío. Estos sudarios se expusieron en un lugar sacro, donde tienen lugar los ritos, y revelan el culto a la memoria mediante la imagen como umbral (p. 226). Sin recurrir a categorías de los esquemas lingüísticos del estructuralismo o el posestructuralismo, estos modos de acercarse al arte contemporáneo son una apertura de la imagen y del archivo.

Conclusión

Versión preprint

Las indisciplinas de la Historia del arte propone una renovación epistemológica y metodológica al cuestionar sus bases canónicas y promover una lectura plural de los fenómenos artísticos. Los artículos que componen el libro dialogan en torno a un eje común: la necesidad de reconfigurar las narrativas de la Historia del arte desde enfoques "indisciplinados" que integren contextos, temporalidades y categorías críticas divergentes. Y efectivamente, cumple con los objetivos planteados por los editores en la presentación.

La primera parte del libro explora cómo las categorías temporales y filosóficas permiten reimaginar la historiografía tradicional. El artículo de Vanegas revisita la filosofía de Hegel, destacando su reivindicación del estatuto ontológico del arte como *formelle Bildung* y como expresión histórica de lo humano. Este marco filosófico encuentra una contraposición interesante en el texto de Fernández, quien, a partir de la obra de Gombrich, critica las imposiciones metodológicas del modelo hegeliano y desarrolla el concepto de *ecología de la imagen* desde una libertad metodológica, subrayando la necesidad de reconstruir las circunstancias particulares de las obras para su comprensión histórica. Luego se complementa esta discusión, al abordar, en el texto de Capdevila, la *heterocronía* y el *anacronismo* como categorías que rompen con la linealidad del tiempo historiográfico.

La segunda parte aplica estas reflexiones a casos específicos que subrayan la importancia de la construcción de relatos historiográficos situados en el contexto: Bernal, al mostrar cómo los intercambios entre artistas e intelectuales transformaron las concepciones del arte y la política en el siglo xx; Giraldo, por su parte, al analizar la narración como fundamento de la historiografía del arte procesual en Colombia y destacando cómo la

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 180-187 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681

reconstrucción de archivos permite resignificar proyectos artísticos inconclusos; y Lichet, finalmente, al ver la relación entre la memoria, la identidad y la imagen, y resaltando la potencia narrativa de las obras de artistas como Óscar Muñoz y Erika Diettes.

En conjunto, el libro no se limita a cuestionar las narrativas tradicionales, sino que construye un andamiaje conceptual que interrelaciona los aportes filosóficos, metodológicos y críticos de los autores. La "indisciplina" que atraviesa la obra es una invitación a reconsiderar el papel del historiador del arte como mediador entre temporalidades, contextos y discursos diversos, que debe responder a la urgencia de articular nuevas formas de narrar la experiencia artística en un mundo cada vez más plural y complejo.

Referencias

Fernández, A., Vanegas, C. y Tobón, J. (Eds.). (2022). *Las indisciplinas de la Historia del arte*. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Kultermann, U. (1998). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Akal.

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Autorretratos andantes*, detalle 3
Autora: Manuela Gallego Trejo
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 25,5 × 25,5 cm
Año: 2025

Version préprint

Reseña

REPENSAR LA HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA: CRÍTICA, METODOLOGÍAS Y NUEVAS PERSPECTIVAS. RESEÑA

Fernández Gómez, Sara (2022). *Conceptos generales en las historias del arte colombiano. Historia, arte y nación, 1959-1985*. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. 290 p. ISBN: 978-628-7519-83-1

Versión preprint

Carlos Vanegas Zubiría

Doctor en Filosofía, por la Universidad de Antioquia. Profesor investigador del Instituto de Filosofía, de la Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

carlos.vanegas@udea.edu.co
https://orcid.org/0000-0001-8700-6365

DOI: https://doi.org/10.17533/udea.artes.361682

Para citar este artículo: Vanegas Zubiría, C. (2025). Repensar la Historia del arte en Colombia: crítica, metodologías y nuevas perspectivas. Reseña. *Artes La Revista*, *24*(32), 190-194. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361682

OPEN ACCESS

CC BY NC SA

La obra *Conceptos generales en las historias del arte colombiano. Historia, arte y nación, 1959-1985*, de Sara Fernández Gómez, emerge en un contexto marcado por la escasa producción disciplinar y la falta de consolidación crítica de la Historia del arte en Colombia. El libro se inscribe en un esfuerzo reflexivo por confrontar tanto las deficiencias metodológicas como los marcos conceptuales que han regido esta disciplina en el país durante las últimas décadas. Desde una perspectiva interdisciplinaria, la autora no solo examina los textos más relevantes en la construcción de esta narrativa historiográfica, sino que también cuestiona los criterios de legitimación cultural, las dinámicas de poder en el campo artístico y la pertinencia de introducir un enfoque filosófico que amplíe los horizontes interpretativos de la Historia del arte.

Fernández Gómez realiza una radiografía exhaustiva de la Historia del arte en Colombia, destacando que esta disciplina, a diferencia de otros campos académicos, ha tenido un desarrollo fragmentado y marcado por carencias metodológicas. La autora señala cómo la recepción crítica ha sido limitada y la reflexión sobre el arte ha quedado dispersa en publicaciones editoriales o críticas parciales que carecen de una estructura sólida y coherente.

Entre los textos más relevantes de la disciplina en el país, se pueden mencionar *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, de Gabriel Giraldo, y *Procesos del arte en Colombia*, de Álvaro Medina, entre otros, los cuales, aunque han contribuido al desarrollo del campo, presentan inconsistencias en su abordaje disciplinar. Estos trabajos no alcanzan a constituir una narrativa metodológicamente coherente de la Historia del arte, lo que revela la necesidad urgente de reestructurar los marcos conceptuales que guían esta disciplina.

Versión preprint

Y en esta posibilidad, Fernández Gómez subraya que gran parte de las producciones sobre arte en Colombia se han desarrollado como historias parciales, ya sea enfocadas en regiones específicas o en expresiones artísticas puntuales. Ejemplos de estas narrativas son *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, de Santiago Londoño Vélez; *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*, de Eduardo Serrano, y *Escultura colombiana del siglo xx*, de Germán Rubiano. Estos textos, aunque valiosos, no logran articular una visión integrada del desarrollo del arte colombiano, lo que refuerza la fragmentación del campo. Asimismo, la autora analiza proyectos más generales, como el *Manual de historia de Colombia*, dirigido por Jaime Jaramillo Uribe, en donde, en diferentes apartados, se trata el tema del arte, y *Arte colombiano: 3.500 años de historia*, de Londoño Vélez, los cuales buscan ofrecer una visión global del arte, pero carecen de un análisis profundo que conecte las diferentes manifestaciones artísticas con su contexto social, cultural y político.

Uno de los grandes desafíos que enfrenta la Historia del arte en Colombia es la falta de claridad en los criterios metodológicos. Fernández Gómez destaca cómo, en la historiografía contemporánea, se desdibujan las distinciones entre fuentes primarias y secundarias, lo que complica la labor del historiador del arte. Además, la autora señala que la cercanía entre la crítica de arte, el periodismo y la Historia ha generado confusiones en la escritura de esta última, con relatos que carecen de rigor histórico y se centran más en la opinión o la anécdota que en un análisis profundo.

En este contexto, la autora se vale de la filosofía de la historia para proponer nuevas herramientas conceptuales que permitan reestructurar el campo. Inspirándose en las ideas de Friedrich Schlegel, Georg Hegel y Pierre Bourdieu, Fernández Gómez sugiere que toda narrativa histórica implica una construcción conceptual que refleja las elecciones y las omisiones de sus autores. Esta perspectiva permite repensar la Historia del arte no solo como un registro de hechos, sino también como una construcción narrativa que articula las tensiones y dinámicas de poder presentes en el campo cultural. Autores como Reinhart Koselleck, Hans Belting y Arthur Danto igualmente son recuperados en su análisis, enfatizando la necesidad de un enfoque interdisciplinario que permita integrar la historia social, la filosofía del arte y los estudios culturales.

El principal aporte del libro de Fernández Gómez radica en su capacidad para identificar las limitaciones metodológicas y conceptuales de las narrativas historiográficas en Colombia y proponer alternativas críticas para superarlas. La autora destaca cómo las narrativas existentes, al buscar construir una identidad nacional a partir del arte, tienden a excluir expresiones que no encajan en los marcos tradicionales de legitimación. En este sentido, su enfoque se alinea con las teorías de Bourdieu, quien subraya que la selección de obras y artistas refleja las relaciones de poder dentro del campo cultural.

Fernández Gómez además aborda las limitaciones de las historias modernas y contemporáneas del arte colombiano, y señala que, debido a su proximidad temporal, estas caen con frecuencia en ejercicios de crítica o periodismo que carecen de profundidad analítica. Esta situación, según la autora, refleja la necesidad de desarrollar una historiografía más robusta que no solo documente los hechos, sino que asimismo articule las complejas relaciones entre arte, sociedad y política en Colombia. De esta manera, el libro se inscribe en los estudios metahistóricos y hace un llamado a repensar la Historia del arte desde una perspectiva interdisciplinaria.

Al integrar herramientas de la historia conceptual, la filosofía del arte y la sociología cultural, Fernández Gómez ofrece una alternativa crítica a las narrativas tradicionales, con lo que abre nuevas posibilidades para la reflexión sobre el arte en Colombia. La autora argumenta que, al replantear

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 190-194 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361682

los marcos interpretativos de la Historia del arte, es posible construir narrativas más inclusivas y críticas que den cuenta de la pluralidad de expresiones artísticas en el país.

Conceptos generales en las historias del arte colombiano. Historia, arte y nación, 1959-1985 es una obra que ofrece una revisión necesaria de los marcos conceptuales y metodológicos que han guiado la historia del arte en Colombia. A través de un análisis riguroso y una propuesta teórica innovadora, Fernández Gómez invita a repensar las narrativas existentes desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria. Su enfoque no solo cuestiona las narrativas tradicionales, sino que también ofrece nuevas herramientas para articular la historia del arte con las dinámicas sociales y culturales que la atraviesan.

La relevancia del libro radica en su capacidad para identificar las limitaciones de la disciplina y proponer alternativas críticas que permitan su desarrollo. En un contexto donde la historia del arte ha sido relegada en los círculos académicos y donde la filosofía ha sido marginada del campo artístico, la obra de Fernández Gómez representa un esfuerzo significativo por tender puentes entre estas disciplinas. Al hacerlo, ofrece una visión más compleja y matizada del arte colombiano, con lo que se abren nuevas posibilidades para la investigación y la reflexión crítica.

Versión preprint

Esta obra es, sin duda, una referencia fundamental para investigadores, críticos y estudiantes interesados en el desarrollo de una historiografía del arte más inclusiva, crítica y consciente de las dinámicas de poder que configuran el campo cultural. En un contexto donde las narrativas tradicionales ya no son suficientes para dar cuenta de la complejidad del arte contemporáneo, el libro de Fernández Gómez ofrece una alternativa valiosa y necesaria para pensar el arte en Colombia desde nuevas perspectivas.

En conclusión, la Historia del arte en Colombia se encuentra en un momento crucial, donde es necesario repensar las narrativas existentes y proponer nuevas metodologías que respondan a las complejidades del contexto contemporáneo. La obra de Sara Fernández Gómez representa un esfuerzo significativo en esta dirección, al ofrecer una reflexión crítica sobre los conceptos, las metodologías y las decisiones que configuran el campo de la Historia del arte en el país. Su enfoque interdisciplinario no solo contribuye al fortalecimiento de la disciplina, sino que también plantea preguntas fundamentales sobre el papel del arte en la construcción de identidades culturales y la legitimación de narrativas históricas.

Este tipo de reflexión es fundamental para construir una historiografía del arte que no solo documente lo que ha sido, sino que asimismo imagine lo que puede ser. Como sugiere Arthur Danto (1998), la Historia del arte debe ir más allá de la mera descripción de eventos, sucesos o fenómenos visuales,

para convertirse en un espacio donde se cuestionen los marcos conceptuales que estructuran nuestra comprensión del arte. En un país como Colombia, donde el arte ha sido tanto un refugio como un espacio de confrontación, esta tarea es más urgente que nunca.

Referencia

Danto, A. (1989). *Historia y narración*. Paidós.

Versión preprint

Artes La Revista n.º 32. julio-diciembre de 2025 | pp. 190-194 | Universidad de Antioquia | ISSN 1657-3242 | ISSN-e 3073-0724
https://doi.org/10.17533/udea.artes.361682

Versión preprint

Versión preprint

Título: *Autorretratos andantes*, detalle 4
Autora: Manuela Gallego Trejo
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 25,5 × 25,5 cm
Año: 2025

Version preprint

LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

Sara Fernández Gómez

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

Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Historiadora y magíster en Historia del Arte, con posdoctorado de 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 del Departamento de Artes Visuales y de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, así como del programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Wilson Fernando Luján Zapata

wilson.lujan@udea.edu.co
https://orcid.org/0009-0004-0949-1376

Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe, y licenciado en Música, de la Universidad de Antioquia. Tiplista y director de agrupaciones de cuerdas pulsadas y de músicas andinas latinoamericanas. Se ha desempeñado como docente de catedra del núcleo específico tiple y guitarra funcional, en la Universidad de Antioquia, entre los años 2016 y 2018. Además, ha hecho parte del grupo de investigación Músicas Regionales de dicha institución. En la actualidad se desempeña como coordinador de los procesos de Cuerdas Pulsadas, de la Red de Escuelas de Música de Envigado. Las líneas de investigación de su interés son la música, la identidad y el cambio cultural, así como la Investigación creación.

Juan Pablo Henao Sánchez

jupablo.sanchez1@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-4606-9250

Licenciado en Educación Básica, con énfasis en Educación Artística y Cultural: Música, con una trayectoria de aproximadamente 15 años en la interpretación de la trompeta. Docente en el área de iniciación musical, iniciación al

Versión preprint

piano, iniciación al canto y trompeta en diferentes academias de su pueblo natal. Ha sido un amante del silbido, entendiendo este como un instrumento musical, una herramienta fundamental en su desarrollo como músico profesional, debido a la facilidad que ofrece para interpretar melodías. Su tesis de pregrado lleva como título: "El silbido, facetas de un fenómeno sonoro: análisis, usos, dinámicas culturales y aplicación compositiva.

Gustavo Martínez Palacio

p.g@javeriana.edu.co
https://orcid.org/0000-0002-6358-7262

Realizó estudios en percusión en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá. Hizo la Especialización en Pedagogía en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y la Maestría en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana. Inició su labor docente en colegios privados y desde entonces no ha parado de enseñar y preguntarse sobre la o las mejores formas de enseñar música o qué tipo de música llevar al aula, en la búsqueda de ofrecer una mejor experiencia en la enseñanza de la música y de repertorios para sus estudiantes y agrupaciones.

Wilson Stiven Bohórquez Barrera

stiven.bohorquez@udea.edu.co
https://orcid.org/0000-0002-4377-5282

Profesor adscrito al área de teoría del arte, en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Doctor en Historia del Arte y Musicología por el claustro de la Universidad de Salamanca (España). Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. Licenciado en Educación Artes Plásticas por la Universidad de Antioquia. Artista, curador, docente e investigador. Ganador del XX Premio Nacional al Mejor Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano, otorgado por IDARTES (2023) y publicado por la Editorial Planeta (2024). Formado principalmente en la historia del arte contemporáneo, se interesa por la filosofía del arte, la estética y la teoría del arte en general, como disciplinas y espacios donde analiza la forma o las causas de la producción artística en contexto. En la actualidad desarrolla procesos de investigación y creación en torno a las relaciones de poder contemporáneas, el activismo y la política.

John Nomesqui

enverdecrear@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2055-7442

Artista plástico, docente, investigador. Candidato a Doctor en Estudios Artísticos, por la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá). Magíster en Ciencias de la Educación, especialista en Docencia Universitaria. Maestro en Artes Plásticas, de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de la Secretaría de Educación del Distrito.

Versión preprint

Su práctica artística indaga la conveniencia de crear en el contexto ambiental contemporáneo. La especie humana debe adoptar una nueva identidad política, y el autor observa que en la relación entre creación artística, sostenibilidad de la vida y educación actúa el germen de la nueva identidad ambiental. Sus proyectos artísticos se piensan sobre un planteamiento ético que permea la elaboración de instalaciones artísticas, explorando el resto que queda del consumo humano como materia de creación artística.

Carolina Fernández Pérez

carolina.fernandez@upb.edu.co
https://orcid.org/0009-0004-2818-9842

Estudiante de Historia en la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), con formación complementaria en el Diplomado de Museografía y Curaduría (UPB, 2024). Sus líneas de investigación se enfocan en la historia del arte, historia de las mujeres y los estudios culturales y visuales, abordando sus intersecciones en lógica histórica. Como parte de su trayectoria académica y creativa, explora narrativas que involucran a su oficio como historiadora y su quehacer como artista textil. Actualmente se encuentra desarrollando su monografía para optar por el grado de historiadora, titulada "La técnica y sus lugares de enunciación: Medellín y Bogotá (1965-1980)". En esta investigación, Fernández se pregunta por el lugar que han tenido las labores textiles en la historia del arte colombiano y cómo estas se han convertido en una herramienta de enunciación de las mujeres.

Julián David Chavarría

julian.chavarriag@udea.edu.co
https://orcid.org/0009-0009-1370-3083

Actualmente es estudiante del pregrado de Licenciatura en Filosofía, de la Universidad de Antioquia, y pertenece al semillero de investigación Constelaciones, adscrito al grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, de la Facultad de Artes. Sus líneas de investigación giran en torno a la estética, la historia del arte y la crítica de arte. Hasta la fecha, ejerce como mediador cultural en la Colección de Artes del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y dirige el club Arte y Estética, grupo de estudio cuyo objetivo es introducir a los auxiliares administrativos del museo en la historia del arte, ampliar las discusiones sobre el arte contemporáneo y profundizar su recepción para facilitar los procesos de mediación.

James Elkins

jelkins@saic.edu
jameselkins@fastmail.fm
https://orcid.org/0000-0001-6041-5249

Profesor E.C. Chadbourne en el Departamento de Historia del Arte, Teoría y Crítica del School of the Art Institute of Chicago, donde ha enseñado desde 1989.

Versión preprint

Es historiador del arte, escritor y ensayista reconocido por su enfoque crítico y experimental hacia la historia del arte, la teoría de la imagen y las relaciones entre arte, ciencia y escritura. Su trabajo se caracteriza por abordar tanto las imágenes artísticas como las no artísticas (como mapas, esquemas o imágenes científicas), cuestionando los límites convencionales de la historia del arte. Entre sus áreas de especialización destacan la historiografía del arte, la escritura académica en humanidades, y las conexiones entre la práctica artística y la teoría. Ha publicado más de 40 libros, entre los que destacan *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing* (1996), una reflexión filosófica sobre la visión; *What Painting Is* (1998), un ensayo que explora la pintura desde la alquimia y la materialidad; y *Why are Our Pictures Puzzles?* (1999), donde analiza la complejidad pictórica moderna. También es autor de *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts* (1997), donde plantea una crítica a la escritura académica en historia del arte, y de *On Pictures and the Words That Fail Them* (1998), en el que examina los límites del lenguaje frente a las imágenes. Sus libros han sido traducidos a numerosos idiomas, incluyendo español, francés, alemán, ruso, italiano y chino, y su obra ha sido objeto de múltiples reseñas e investigaciones internacionales. Recibió el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Gotemburgo en 2008. Además de su labor académica, Elkins ha estado involucrado en proyectos de escritura experimental y ha ocupado cargos como investigador visitante en instituciones como Northwestern University, la Universidad de Chicago, la Universidad de California en Berkeley, Duke University y el Clark Art Institute (Información tomada de https://jameselkins.com).

Carlos Vanegas Zubiría

carlos.vanegas@udea.edu.co
https://orcid.org/0000-0001-8700-6365

Doctor en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Profesor investigador del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Es integrante de los grupos de Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia (Universidad de Antioquia) y Grupo Hermenéutica (Universidad de Buenos Aires), en los cuales desarrolla sus intereses de investigación sobre historia del arte contemporáneo y latinoamericano, filosofía de la historia y la relación entre la política y la imagen en el pensamiento latinoamericano. Hace parte del Comité Colombiano de Historiadores del Arte.

Gerardo Labarca

gerardo.artist@gmail.com

Hoy en día, Gerardo se dedica plenamente a la pintura, utilizando principalmente acrílicos, aunque también experimenta con diferentes medios para lograr la profundidad y textura deseadas en sus obras. Su estilo artístico ha evolucionado a lo largo del tiempo, manteniendo una meticulosa

Versión preprint

atención a las proporciones de sus sujetos. De pinceladas amplias a detalles más minuciosos, ahora incluye complejidades alrededor de sus personajes principales. Una de las características más destacadas de sus pinturas es la profundidad en las miradas de sus personajes. “Los detalles que añado proyectan e interpretan lo que imagino que sienten”, explica. Gerardo se sumerge en su proceso creativo, acompañando su trabajo con música que inspira sus emociones. Además, ha utilizado las redes sociales para compartir su arte, definiendo así su lugar en la comunidad artística. Para él, el arte se ha democratizado, siendo accesible para todos. Gerardo Labarca sostiene que todos los artistas tienen la responsabilidad de compartir su visión única en un mundo que lo necesita, y él continúa pintando, aprendiendo nuevas técnicas y expresando sus sentimientos a través de sus retratos.

Kamel Ilián

www.kamelilian.net
https://orcid.org/0000-0000-0000-0000

Tutor del Semillero de Investigación-Creación en Pintura. Ph.D en Investigación en Humanidades Arte y Educación de la Universidad de Castilla La Mancha, España. Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia y con estudios de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Es profesor asociado de la Universidad de Antioquia. Artista visual. Como investigador, realiza proyectos de seminarios académicos y asesoría de proyectos de tesis.

Versión preprint

Versión preprint

PAUTAS PARA AUTORES/AS

Pautas generales

Versión preprint

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 2500 a 3000 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.

Versión Preprint

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

Versión preprint

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.

Versión preprint

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.

Versión preprint

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 considerarlas inadecuadas 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.

Versión preprint

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.

Versión preprint

- 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.

Versión preprint

- 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.

Versión Preprint

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.

Versión preprint

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.

Versión preprint

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.

Versión preprint

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 preimpresa 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.

Versión preprint