Telones fotográficos y fondos coloniales

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Leticia Rigat
Universidad Nacional de Rosario - CONICET, Argentina
leticia.rigat.medici@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4761-7142

Recibido: noviembre 2 de 2025
Aceptado: enero 17 de 2026

Resumen
Este artículo propone una reflexión sobre cómo la fotografía, concebida tradicionalmente como registro directo de lo real, contribuyó a legitimar formas de representación de sujetos colonizados, reforzando y estabilizando los imaginarios raciales instituidos por la matriz colonial del poder (Quijano, 2001). Para ello, se analizan los fondos fotográficos y su función dentro del retrato etnográfico de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que la fotografía de indígenas en Latinoamérica se popularizó bajo pautas representacionales específicas. El análisis emplea una metodología cualitativa de carácter interdisciplinar que articula la historia de la fotografía y la antropología, los estudios visuales y el pensamiento decolonial.

Palabras clave
Colonialidad; fondos fotográficos; fotografía etnográfica; imaginarios raciales; retrato fotográfico

Como citar: Rigat, L. (2026). Telones fotográficos y fondos coloniales. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21(40), pp. 13-30.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24327

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Photographic backdrops and colonial backgrounds

Abstract
This article proposes a reflection on how photography, traditionally conceived as a direct record of the real, contributed to legitimizing forms of representation of colonized subjects, reinforcing and stabilizing the racial imaginaries instituted by the colonial matrix of power (Quijano, 2001). To this end, the photographic collections and their function within the ethnographic portraiture of the late nineteenth and early twentieth centuries are analyzed, a period in which indigenous photography in Latin America became popular under specific representational guidelines. The analysis employs an interdisciplinary qualitative methodology that articulates the history of photography and anthropology, visual studies, and decolonial thought.

Keywords
coloniality; photographic collections; ethnographic photography; racial imaginaries; photographic portrait

Décors photographiques et décors coloniaux

Résumé
Cet article propose une réflexion sur la manière dont la photographie, traditionnellement conçue comme un témoignage direct du réel, a contribué à légitimer les formes de représentation des sujets colonisés, renforçant et stabilisant les imaginaires raciaux instaurés par la matrice coloniale du pouvoir (Quijano, 2001). À cette fin, on analyse les collections photographiques et leur rôle dans le portrait ethnographique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, période durant laquelle la photographie indigène en Amérique latine est devenue populaire sous des directives représentatives spécifiques. L'analyse utilise une méthodologie qualitative interdisciplinaire qui articule l'histoire de la photographie et de l'anthropologie, les études visuelles et la pensée décoloniale.

Mots-clés
colonialité ; des collections photographiques ; photographie ethnographique ; des imaginaires raciaux ; portrait photographique

Cenários fotográficos e cenários coloniais

Resumo
Este artigo propõe uma reflexão sobre como a fotografia, tradicionalmente concebida como um registro direto do real, contribuiu para legitimar formas de representação de sujeitos colonizados, reforçando e estabilizando os imaginários raciais instituídos pela matriz colonial de poder (Quijano, 2001). Para isso, são analisadas as coleções fotográficas e sua função dentro do retrato etnográfico do final do século XIX e início do século XX, período em que a fotografia indígena na América Latina se popularizou sob diretrizes representacionais específicas. A análise emprega uma metodologia qualitativa interdisciplinar que articula a história da fotografia e antropologia, os estudos visuais e o pensamento decolonial.

Palavras-chave
colonialidade; coleções fotográficas; fotografia etnográfica; imaginários raciais; retrato fotográfico



Imagen 1. Julio Pantoja. La Madres del Monte (2007). *"Nos dejaron casi sin tierras ni selva, somos 1200 guaraníes arrinconados en 250 hectáreas al borde del Parque Nacional Iguazú"* Demetria Moreira -Cambiyú- es miembro de la comunidad guaraní Fortín Mbororé, vive en Iguazú, Misiones.



Imagen2. Julio Pantoja. Mujeres, maíz y resistencia (2011). Rosario Martínez, campesina. Trabaja en la "milpas" de su familia cuidando y cosechando del maíz durante todo el año. Tanivet, Oaxaca, México, 2011.

Introducción

El presente artículo se enmarca en un proyecto de investigación sobre fotografía latinoamericana contemporánea, en el cual analizo obras que problematizan los imaginarios raciales (Catelli, 2021) mediante la resignificación de prácticas fotográficas que, a finales del siglo XIX y principios del XX, cumplían funciones de otrerización en la representación de indígenas, afrodescendientes y mestizos. Dichas prácticas aludían a los procesos de clasificación etnorracial y a la dominación colonial y poscolonial.

En el desarrollo de mi trabajo, identifiqué la recurrencia de un elemento en diversas obras contemporáneas: el telón de fondo en los retratos de pueblos originarios. En estas piezas, dicho telón deja de ser un componente que pasa desapercibido —propósito histórico de la técnica del retrato— para adquirir visibilidad y protagonismo en la imagen. A continuación, se mencionan algunos casos[1]:

Madres del Monte (2007) y *Mujeres, maíz y resistencia* (2011), del fotógrafo argentino Julio Pantoja. En la primera serie, el autor retrata a mujeres campesinas e indígenas que, en el norte argentino, luchan por conservar territorios

1 Sobre las obras descritas, la autora ha trabajado en diversas investigaciones; para profundizar en su análisis, véase: sobre Pantoja (Rigat, 2018, 2021); sobre Briceño (Rigat, 2018); y sobre Ochoa (Rigat, 2021, 2024).



Imagen 3. Antonio Briceño. *Míranos* (2010)



Imagen 4. Antonio Briceño. *Míranos* (2010)



Imagen 5. Antonio Briceño. *Míranos* (2010)



*Imagen 6. J*avier Silva-Meinel (1998) Cuzco, Perú.



Imagen 7. Javier Silva Meinel (1999) *Padre e hija.* Paucartambo, Cuzco, Perú.

amenazados por los desmontes para la plantación de soja transgénica. En la segunda, presenta a proteger el cultivo del maíz criollo frente al avance de empresas multinacionales y cultivos transgénicos. En ambas obras encontramos fotografías panorámicas de paisajes donde la retratada se sitúa en el centro, delante de un telón de fondo: en la primera serie, un telón blanco sostenido por integrantes de la propia comunidad; en la segunda, un telón bordado sobre un armazón.

Todas las imágenes incluyen un epígrafe que indica el nombre de la mujer, su comunidad y región, así como una referencia a la problemática abordada.

Otro caso relevante es *Míranos* (Colombia, 2009), del fotógrafo venezolano Antonio Briceño. Esta obra surge por encargo de la entonces ministra de Cultura de Colombia, Paula Marcela Moreno, quien buscaba visibilizar a las poblaciones indígenas del país. Bajo esta premisa, Briceño trabajó con veintiuna comunidades de la región y realizó en cada una de ellas tres tipos de retratos: uno grupal o familiar, uno de un líder comunitario y, finalmente, uno de un sabio, curandero, médico o chamán. Los retratos se realizaron frente a telones de colores sostenidos por otros miembros del grupo. La elección cromática sigue una lógica específica: para el retrato grupal se utilizaron los colores primarios (amarillo, rojo y azul), que posicionan a la familia como base de la comunidad; para los líderes se usó un telón negro que connota autoridad; y para los sabios y curanderos se emplearon telones verdes, señalando el vínculo con la naturaleza y el conocimiento ancestral. Todas las imágenes incluyen un epígrafe donde se indica el nombre propio, la comunidad, el rol desempeñado y los nombres de quienes sostienen el telón (Rigat, 2018).

Un tercer caso donde se observa la presencia manifiesta del telón corresponde a una serie de retratos en blanco y negro realizados por el fotógrafo peruano Javier Silva Meinel a comunidades originarias del Perú. En este conjunto de fotografías, el fondo es claramente visible mientras los sujetos ejecutan diversas acciones con animales de la zona; en otros casos, el telón aparece sostenido por un tercero, aislando una parte del cuerpo del retratado, principalmente su cabeza.

Por último, cabe mencionar la obra *Libres de toda mala raza* (2013), del artista ecuatoriano Tomás Ochoa. El título es una cita textual de un manual escolar utilizado para la enseñanza



Imagen 8. Tomás Ochoa (2013) *Libres de toda mala raza.*



Imagen 9. Tomás Ochoa (2013) *Libres de toda mala raza.*

de la historia en Antioquia durante la década de 1960. En esta pieza, el artista recupera imágenes de los fotógrafos antioqueños Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez, de finales del siglo XIX y principios del XX, y traza una línea temporal con el presente mediante retratos de transeúntes de la Plaza Botero de Medellín —realizados por él mismo—, en los cuales utiliza el telón de fondo original de De la Calle (Rigat, 2021).

Retomaremos estas obras hacia el cierre del artículo. No obstante, en este trabajo me interesa detenerme en el fondo fotográfico, indagando en su uso y función dentro del retrato etnográfico a finales del siglo XIX y principios del XX,

periodo en el que la fotografía de indígenas se popularizó en Latinoamérica siguiendo pautas representacionales específicas. Mi hipótesis sostiene que la imagen fotográfica —nacida como dispositivo visual de la modernidad y concebida durante mucho tiempo como registro directo de lo real— contribuyó a legitimar formas de representación de sujetos colonizados, reforzando y estabilizando los imaginarios raciales instituidos por la matriz colonial del poder (Quijano, 2001).

El análisis se llevó a cabo mediante una metodología cualitativa de carácter interdisciplinar que articula la historia de la fotografía, la antropología, los estudios visuales y el pensamiento decolonial.

La fotografía, una técnica realista

La invención de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX fue posible gracias a los avances científicos en los campos de la óptica y la química que, en conjunción con la cámara oscura, permitieron inscribir lo real en un soporte fotosensible. En el ámbito de la ciencia, la fotografía fue celebrada como un hito técnico que sintetizaba los ideales de progreso, tecnificación y control sobre la naturaleza propios de la modernidad. La captación y reproducción de la realidad mediante la luz y a través de un dispositivo tecnológico generó la ilusión de una producción automática de imágenes, prescindiendo de la intervención directa de la mano humana, a diferencia de lo que ocurría en el relato o la pintura.

En este sentido, desde su presentación pública y, al menos, hasta mediados del siglo XX[2], la imagen fotográfica fue interpretada como un espejo o análogo de lo real (Dubois, 2008). En los discursos de la época, se validaba como evidencia el hecho de que lo mostrado en ella necesariamente había existido (Barthes, 2005); se consideraba que, debido a su mecánica de realización, la imagen no modificaba al referente. En otras palabras, imperaba «una concepción realista y constatativa de la imagen, se consideraba que la fotografía era literalmente la huella del referente necesariamente real que se ha encontrado delante del dispositivo y sin el cual no habría fotografía» (Rigat, 2019, p. 196).

Esta concepción de la imagen fotográfica como documento-prueba impulsó su utilización en diversos ámbitos en sustitución de otros medios de registro. Así, se integró en archivos de distintos campos científicos (medicina, psiquiatría, zoología, antropología, entre otros), registros policiales y documentos estatales. Asimismo, se incorporó en la prensa gráfica y consolidó su presencia en la esfera privada mediante el retrato, las *cartes-de-visite* y las tarjetas postales.

En el presente trabajo, centraremos nuestra reflexión en la práctica del retrato, cuya expansión fotográfica permitió, por primera vez, que una multitud de sujetos poseyeran imágenes de sí mismos y de otros. Analizaremos cómo se establecieron ciertas estéticas y normas de producción de retratos de diversos actores sociales en América Latina[3], a partir de imaginarios culturales que marcan su posición en la escala social.

El retrato, una puesta en escena

La llegada de la fotografía a América Latina se produjo de forma temprana y fue anunciada mediante la promoción de sus cualidades técnicas, las cuales permitían representaciones de una semejanza inigualable. Hacia 1850, ya existían más de un centenar de estudios fotográficos que ofrecían la posibilidad de realizarse un daguerrotipo y obtener un retrato fiel de sí mismo o de otros. Sin embargo, en sus

2 La concepción de la fotografía como análogo de lo real prevaleció hasta mediados del siglo XX, momento en el cual corrientes del pensamiento como el estructuralismo señalaron los aspectos simbólicos, ideológicos y codificados de la imagen (Dubois, 2008). Por la extensión del presente artículo, no es posible profundizar aquí en la revisión de las diversas concepciones en torno a la imagen fotográfica desde su invención hasta la actualidad; este tema ha sido abordado por la autora en investigaciones previas (Rigat, 2018a, 2018b, 2019).

3 Para los fines de esta investigación, el análisis se focalizará en Latinoamérica, aun cuando muchos de los aspectos señalados reproducen normas e imaginarios presentes en prácticas fotográficas globales que consolidaron el dominio de la cultura occidental y el colonialismo europeo sobre otras culturas.



Imagen 10. Christiano Junior (1867-1878). Retrato individual, señor. Tres imágenes en placa. Unidad documental 0183 del Fondo Galerías Witcomb del Archivo General de la Nación. República Argentina.

inicios, esta era una práctica costosa que restringía su adquisición a las clases socialmente acomodadas.

En Latinoamérica, los daguerrotipistas eran en su mayoría extranjeros procedentes de Europa y Estados Unidos, en un periodo —entre 1840 y 1860— que Navarrete (2017, p. 58) denomina «la época de los fotógrafos viajeros», caracterizada por una trashumancia laboral que los llevaba a desplazarse constantemente entre diversos sitios y países. Este nomadismo conllevaba la imposibilidad de incluir recursos escenográficos y utilería compleja en los retratos; por ello, la imagen se centraba en el modelo, quien debía posar sobre un fondo neutro y sostener la mirada hacia el objetivo de la cámara durante el largo proceso de exposición. Se trataba de representaciones que repetían pautas y homogeneizaban visualmente a los sujetos burgueses. Lo fundamental, no obstante, era el acto de hacerse fotografiar, lo cual funcionaba como un indicador de estatus social.

Los avances técnicos de las últimas décadas del siglo XIX permitieron reducir los tiempos de exposición y, con ello, generaron nuevas posibilidades estéticas tanto en el interior de los estudios como en exteriores. Con el paso de la fotografía única (daguerrotipo, ambrotipo y ferrotipo) a la fotografía en papel, la imagen entró en su etapa de reproducción múltiple. Esto abrió el camino a nuevas prácticas sociales de circulación y producción, como las *cartes-de-visite*, a través de las cuales se consolidó el modelo definitivo del retrato burgués (Navarrete, 2017).

Pese a que en dicho contexto la fotografía era valorada principalmente por sus cualidades miméticas (como «espejo de lo real»), se observa que los retratos de estudio se realizaban mediante una cuidadosa puesta en escena. Esta permitía añadir un valor simbólico a los sujetos a través de decorados, utilería, fondos pintados con paisajes, tapicerías, alfombras, mobiliario, columnas y vestuarios sofisticados. En consonancia con lo anterior, Cuarterolo (2012) señala tres variables principales mediante las cuales se normativizaba el orden visual burgués en los retratos: el vestuario, la escenografía y la pose. Estas dimensiones eran construidas para resaltar los atributos sociales de los retratados, emulando de forma reiterada la imaginería europea. A modo de ejemplo, incluimos a continuación



Imagen 11. Christiano Junior (1867-1878). Retrato grupal, señora y señor. Una imagen en placa. Unidad documental 0454 del Fondo Galerías Witcomb del Archivo General de la Nación. República Argentina.

algunas imágenes realizadas por el fotógrafo Christiano Junior entre 1867 y 1878 en su estudio de la calle Florida, en Buenos Aires; estas pertenecen al Archivo General de la Nación de Argentina (véanse las imágenes 10 y 11)[4].

Es posible interpretar este fenómeno, a partir de Quijano (1992), como una consecuencia de la colonización del imaginario de los dominados, la cual persiste en los procesos de subjetivación y en las relaciones intersubjetivas incluso tras el fin del colonialismo político. Durante la dominación colonial, la europeización de la cultura se efectuó mediante un sistema represivo que operó no solo sobre las creencias y símbolos, sino especialmente sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual (Quijano, 1992, p. 12).

La imposición de los patrones de expresión de los dominantes se instaló como una imagen aspiracional y paradigmática en el imaginario de los dominados. En relación con esto, Gómez Moreno afirma:

4 Las imágenes incluidas pertenecen al fondo documental WIT01-Galería Witcomb, subfondo CJ-Christiano Junior del Archivo General de la Nación de Argentina, disponible para consulta pública en su sede de Buenos Aires y en su plataforma digital. Los documentos pueden consultarse en los siguientes enlaces: Imagen 10 (Código AR-AGN-WIT01-CJ-Eff-nre-0183): «https://atom.mininterior.gob.ar/index.php/0183» e Imagen 11 (Código AR-AGN-WIT01-CJ-Eff-nre-0454): «https://atom.mininterior.gob.ar/index.php/0454». El fondo Witcomb fue adquirido por el Estado argentino a principios de la década de 1960.

> A la represión del imaginario de los colonizados siguió la imposición y la mistificación del imaginario de los colonizadores, la imposición de sus patrones de producción de significados y conocimientos, los cuales, debido a la distancia impuesta por la superioridad cultural de los vencedores, se convertirían en el «objeto de deseo» para los colonizados. La seducción de este objeto haría posible el acceso al poder, de algunos de los dominados, bajo la forma de europeización cultural, blanqueamiento epistémico, estético, obediencia o dependencia cultural hasta hoy (Gómez Moreno, 2025, p. 10).

Tomando el concepto de imaginario de Castoriadis (2007) —entendido como la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen que articula la relación entre el simbolismo institucional y la vida social—, es posible observar cómo la imagen mistificada de la cultura occidental tuvo su correlato visual en la práctica del retrato. En el caso del retrato burgués, existe una construcción deliberada de la imagen según el ideario de «buenas conductas» que se buscaba implantar en las sociedades latinoamericanas. A través de la difusión en periódicos, revistas y manuales de urbanidad, se intentaba encauzar a los sujetos de las nacientes naciones bajo un modelo eurocéntrico de control social. Estos discursos destacaban la elegancia, el decoro y la regulación del comportamiento tanto en el ámbito privado como en el público. Se trataba de reglas que imitaban a las metrópolis europeas y buscaban inducir un comportamiento «civilizado» en oposición a la supuesta «barbarie» rural, con el fin de conducir a la sociedad hacia un nuevo orden que diera paso al progreso y la modernidad (De Carreño, 1853; Navarrete, 2017).[5]

Estas normas de urbanidad eran enfatizadas y promovidas en los retratos de tipo burgués mediante la organización de la escena, la pose y la vestimenta. En ellos se seguían ciertos convencionalismos en la representación del sujeto que articulaban un estereotipo de «buen ciudadano», alineado con las modas y los comportamientos europeos, lo cual lo distanciaba y diferenciaba de otros actores en el orden social.

5 Véase, por ejemplo, el *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, publicado en 1853 por Manuel Antonio Carreño (Caracas, 1812 - París, 1874), el cual tuvo una vasta difusión en América Latina.

Bajo esta misma lógica, en lo que respecta a la puesta en escena (atuendos, poses, utensilios y telones de fondo) y a la articulación de estereotipos, encontramos otro arquetipo: las «fotografías de tipos», cuya construcción constituye la contraparte de las imágenes burguesas. Se trata de las fotografías de tipos populares, tipos negros y tipos indígenas, cuya mayor producción y difusión en América Latina se dio entre 1860 y 1930 a través de registros científicos, álbumes, tarjetas postales y vistas estereográficas. Estas producciones visuales pueden caracterizarse como fotografías etnográficas —especialmente en los casos de los tipos indígenas y negros— sobre las cuales Kossoy afirma:

> Otra vertiente de esa misma historia nos coloca delante de los retratos de otros seres, no más los personajes de la vida social, sino las criaturas de la vida natural como los negros e indios, estetizados en los palcos del *atelier*, teniendo como escenario de fondo paisajes europeos, o también delante de fondos neutros, representando ante la cámara el rol de sí mismos —esto es, del otro— bajo la dirección del fotógrafo. Me refiero a los retratados que no pretendían perpetuarse a través de sus imágenes; sin embargo, lo fueron como objetos-imágenes de consumo, piezas valiosas tanto para la antropología emergente del siglo XIX como para los coleccionistas de hoy: son los casos de la memoria involuntaria. La historia de la fotografía clásica sigue utilizando esas imágenes, reforzando asimismo la ideología del exotismo (Kossoy, 2002, p. 76).

Específicamente en torno a los retratos de indígenas, Navarrete (2017, p. 84) identifica dos etapas. La primera corresponde a un nivel primario de la documentación etnográfica, de carácter descriptivo y escasa sistematización; se trata de registros descontextualizados que presentan al indígena como un motivo de curiosidad para la mirada de Occidente. La segunda etapa, surgida a finales del siglo XIX, estuvo marcada por el auge internacional de los estudios antropológicos positivistas, en los que la fotografía sirvió como medio de documentación. Dicha labor, al igual que en los retratos burgueses, respondía a pautas iconográficas que pueden caracterizarse como «montajes del otro». Eran fotografías realizadas desde una concepción positivista de las razas que servían tanto al discurso científico como a la circulación comercial en álbumes y tarjetas postales.



Imagen 12. Grupo de hombres Mapuche (1890). Sin datos del fotógrafo. Imagen perteneciente al Archivo Fotográfico y Digital; A33-0069 de Memoria Chilena (Biblioteca Nacional de Chile) .

La imagen pertenece a la Colección del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, la cual puede consultarse con acceso abierto en su portal web. Códigos de la imágen BN: MC0008884. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68740.html

En este tipo de imágenes es posible señalar la recurrencia de rasgos vinculados a la escenografía, la pose y el gesto del sujeto —los cuales lo sitúan como una entidad perteneciente a una etnia—, así como el uso de utensilios, adornos y elementos naturales que permiten construir una «escena étnica». Detengámonos en algunos de estos aspectos.

En cuanto a la vestimenta, el acto de vestir y desvestir a los sujetos fue un mecanismo central. Al analizar las producciones fotográficas de Tierra del Fuego, Alvarado y Mason (2004, p. 83) distinguen tres formas programadas: la *vestidura* (el acto de cubrir y ornamentar siguiendo el paradigma del «buen salvaje»); la *investidura* (la acción de revestir para alejar al sujeto de su condición salvaje y señalar su incorporación a la sociedad); y el *despojo* (el gesto de privar de posesiones o privilegios al «infraindígena» que se encamina a su extinción).

Estas acciones pueden identificarse como una constante en las fotografías de tipos indígenas en Latinoamérica, donde los sujetos aparecen ornamentados con telas, taparrabos, vinchas y pinturas corporales, o bien retratados al desnudo para exaltar una supuesta condición de barbarie (Rigat, 2018a). Esta condición se manifiesta también en la coreografía de gestos y poses que producen una sensación de detención en un pasado de prácticas exóticas (Alvarado, 2001). Tales disposiciones alejan a estos sujetos de la postura solemne característica del retrato burgués.



Imagen 13. Milet Ramírez, Gustavo (1860-1917) Lanceros mapuche en el estudio del fotógrafo, Traiguén, hacia 1890. Fuente: Mapuche : fotografías siglos XIX y XX : construcción y montaje de un imaginario / Margarita Alvarado P., Pedro Mege R., Christian Báez A. editores. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2001.

Imagen disponible en Memoria Chilena, centro de recursos digitales que presenta investigaciones basadas en documentos digitalizados pertenecientes a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile, disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79798.html



Imagen 14. Ballester, Pedro León. Valparaíso, 1916. Fondo documental de la Biblioteca Nacional de Chile

India Yagan, preparando un cuero [fotografía] Ballester, P, 1916. Fondo documental de la Biblioteca Nacional de Chile, Código: AF0018702 Archivo Fotográfico / Carlos Cornejo. Disponible en: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-614092.html

Respecto a las escenografías, el sujeto era instalado en escenarios que denotaban primitivismo, ya fueran entornos naturales reales o construidos en el estudio mediante fondos pintados, troncos, ramas, flechas, telares y cerámicas.

Finalmente, en cuanto a la circulación, un punto crítico es el anonimato. El sujeto no es individualizado con nombre propio, sino que se le presenta como miembro de una etnia o bajo el gentilicio genérico de «indio», y rara vez se hace referencia al Estado-nación poscolonial (Navarrete, 2017). No se trata de individuos retratados, sino de indígenas representados. Al respecto, Alvarado (2001, p. 21) señala que la no individuación, el anonimato y la ausencia de datos históricos son las características fundamentales de este tipo de imágenes.

Estas características revelan un montaje de escenas étnicas cuyo sustento reside en el imaginario de la época; un imaginario signado por



Imagen 15. Estudio Boote & Co. Cacique Sayweke, c. 1885. Fondo documental del Archivo General de la Nación, República Argentina.

la colonialidad que prolongaba los legados del colonialismo al categorizar a los sujetos no europeos (no blancos) como ajenos al proyecto civilizatorio. Dicho escenario planteaba el «problema del indio» en la sociedad mediante políticas de control estricto —exterminio o integración forzada— que sustentaban el dominio de las élites a través de la subhumanización y la explotación de los pueblos indígenas. Como explica Aníbal Quijano (2001, p. 203), la expansión e imposición de la perspectiva de conocimiento europea conllevó la elaboración teórica de la idea de raza, mediante la cual se naturalizó la dominación de los europeos sobre los no europeos.

En el fundamento de este proceso se hallan el determinismo biologicista europeo y los discursos de la antropología positivista, los cuales establecieron la distinción y jerarquización de las razas, cuyas diferencias físicas marcarían la supuesta superioridad moral e intelectual del blanco. En este sentido, planteo que en las representaciones visuales subyace un fondo colonial —tanto discursivo como iconográfico— que determinó el montaje de estas imágenes. Estas representaciones han permanecido en el imaginario colectivo y han refuncionalizado el poder colonial en tiempos poscoloniales, bajo la lógica de los nuevos «colonialismos internos» (González Casanova, 2006).

Fondos coloniales

Como se ha expuesto, en los retratos de tipo burgués existía una construcción visual altamente codificada desde lo simbólico, tanto en las prácticas discursivas como en las visuales, alineada con el imaginario del «buen ciudadano» que seguía el canon europeo. De igual manera, en el retrato de tipo etnográfico hallamos en la época toda una red imaginaria de visualidades y discursividades que se articulaban en la representación fotográfica de los sujetos clasificados racialmente.

Como señalamos en la primera parte, la aceptación de la fotografía como una técnica capaz de

captar neutral y objetivamente las apariencias del mundo favoreció su empleo en prácticas científicas de corte positivista, como la antropología y la etnografía. En estas disciplinas se buscó realizar un registro visual de las diferentes «razas» mediante sistemas de medición —como la craneología y la frenología— para una clasificación cultural basada en la diversidad física.

Dentro de estas prácticas, la fotografía ocupó un rol preponderante en el registro de los sujetos. Dichas imágenes se construían a partir de convenciones etnográficas y antropométricas: tomas de frente y de perfil, retratos de cuerpo entero y descripciones físicas que incluían medidas (fotografía métrica) y tonalidades de piel, entre otros datos. Con estas imágenes se intentaba demostrar la existencia de «tipos raciales», a cuya anatomía distintiva se le asociaban diferencias de carácter y moralidad (Rigat, 2018). En relación con esto, Kossoy advierte:

> La antropometría era empleada para evidenciar «científicamente» las características físicas del otro. Esa era, sin embargo, la fachada del proyecto antropológico: su cara visible; en esencia, este proyecto pseudocientífico estaba umbilicalmente ligado al programa colonialista: evidenciar a través del testimonio fotográfico las diferencias físicas que caracterizaban justamente la «inferioridad» de ese otro ante el hombre blanco (Kossoy, 2002, p. 75).

Cabe destacar que el registro fotográfico no se efectuaba de manera directa o espontánea, sino mediante una serie de requisitos técnicos que debían ser aplicados de modo que pasaran inadvertidos. Al revisar los textos de la época, es posible identificar señalamientos formales específicos que resultan claves para analizar los retratos etnográficos. Hacia 1869, Thomas Henry Huxley publicó una serie de criterios para la producción de retratos etnográficos con el fin de que los sujetos fueran comparables entre sí y se pudieran observar las proporciones corporales de cada raza.

Para ello, señaló que era necesario realizar retratos de cuerpo entero y de la cabeza, en ambos casos de frente y de perfil. Además, para facilitar la comparación, las fotografías debían medir entre tres y cuatro pulgadas de altura. A lo anterior sumó que la persona fotografiada debía aparecer completamente desnuda —o lo más desprovista de ropa posible—, en posición «firme», con el brazo derecho y la mano extendidos horizontalmente en el caso de la toma frontal, y con el brazo izquierdo flexionado en la toma de perfil. Con este fin, se debía procurar un soporte que ayudara a mantener la postura, en el cual se fijaría una vara de medir que serviría de escala (Huxley, 1869, citado en Naranjo, 2006, pp. 47-48).

En la misma línea, Broca, en sus «Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas», advierte que las fotos de frente y de perfil del sujeto desnudo deben acompañarse de anotaciones precisas sobre el color de la piel, los ojos y el cabello, junto a las medidas y la talla. A esto suma la importancia de producir imágenes con las vestimentas típicas de las tribus y sugiere: «los viajeros podrán conseguir fotografías de indígenas de las colecciones de los fotógrafos de las ciudades que visiten. Estas fotografías, hechas desde un punto de vista pintoresco, no tienen el mismo valor que las realizadas siguiendo nuestras indicaciones. Pero son documentos etnográficos interesantes y conviene recogerlos» (Broca, 1879, citado en Naranjo, 2006, p. 80).

De igual manera, Trutat, en *La fotografía aplicada a la historia natural* (1884), destaca la relevancia de fotografiar los modos de vida de los indígenas:

> No hay que olvidar que esta parte de la ciencia del hombre, a la que se da el nombre de etnografía, halla elementos de gran interés en el estudio de los trajes, las armas, los instrumentos, las viviendas..., cosas, todas ellas, que tienen importancia sobre todo en las razas que son todavía salvajes o que están próximas al estado primitivo (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 87).

En el caso de estas fotografías, Trutat especifica que, a diferencia de los retratos etnográficos, el elemento artístico no debe ser descuidado y, por ello, «el uso de fondos uniformes ya no será indispensable como en los casos precedentes. Por el contrario, si fuera posible situar al sujeto que vamos a fotografiar delante de su vivienda, delante de una roca o un árbol, el efecto mejorará» (1884, citado en Naranjo, 2006, p. 90). En

cambio, para las fotografías de carácter etnográfico, indica la importancia de utilizar:

> un fondo claro, para evitar que en la fotografía haya partes que se confundan con el fondo [···] Lo mejor es tener una tela de lana resistente, enrollada en dos palos, cuyo ancho pueda ser reducido a 1 m y de unos 2,20 m de largo aproximadamente, para que pueda utilizarse también en los retratos de cuerpo entero (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 88).

En cuanto a la fotografía en exteriores, advierte: «Estará sentado en un asiento sólido (un taburete de madera sin tapizar). Tras él, se colgará una tela con los medios de que se disponga» (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 88). Respecto a los retratos de cuerpo entero, señala que «es indispensable trabajar sobre el desnudo. Sin embargo, si resulta imposible, podremos tolerar, a modo de ropa, un cinturón o un pequeño trozo de tela cuya función sea la misma que la de la hoja de parra, siempre y cuando no impida apreciar correctamente las relaciones de longitud de los miembros» (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 89), bajo la premisa de que las «razas inferiores» diferían morfológicamente de las demás.

En relación con los fondos, dos escritos de la época detallan con claridad su uso, tanto en el caso de los fondos reticulares —diseñados para facilitar la toma de medidas— como en el de los fondos neutros. Por ejemplo, Portman, en «Fotografía para antropólogos» (1896), señala que los sujetos deberán estar completamente desnudos y «posar contra un fondo ajedrezado en blanco y negro con cuadritos de exactamente 2 x 2 pulgadas» (citado en Naranjo, 2006, p. 139), recurso que agilizaba la medición de las proporciones corporales. En este autor encontramos una referencia relevante respecto al anonimato y la instrumentalización de los sujetos:

> Respecto a la fotografía de razas salvajes, los siguientes consejos pueden ser de utilidad. [···] Si un sujeto es un mal modelo y no se dispone de una cámara manual, lo mejor es prescindir de él y buscar otro. [···] Si se trata de un grupo sentado y se quiere mostrar cómo utilizan las manos o las piernas para fabricar algún objeto, se puede dirigir la cámara por encima de sus hombros hacia los objetos y utilizar el panel trasero para enfocar (Portman, 1896, citado en Naranjo, 2006, p. 140).

Un segundo ejemplo sobre el uso de los fondos se halla en Lamprey (1869):

> Un sólido armazón de madera, de siete por tres pies [213,36 x 91,44 cm], está cuidadosamente reglado, en su lado interno, con divisiones de dos pulgadas [5,08 cm]; en esas marcas regladas se clavan unas pequeñas puntas de las que parten finos hilos de seda que permiten dividir la superficie interior, mediante líneas longitudinales y latitudinales, en cuadrados de dos pulgadas de lado. [···] Este sistema de líneas perpendiculares facilita enormemente el estudio de todas las peculiaridades de contorno que tan claramente observables resultan en cada grupo y sirve de buena guía para su definición (citado en Naranjo, 2006, pp. 50-51).

A partir de estos relatos, se observa cómo se estandarizaba la producción de «tipos étnicos» que, como explica Masotta, respondían a una operación cultural de creación de indianidad mediante «un proceso de escenificación de una igualdad indiana y primitiva, sobre la cual solo se colocaban peculiaridades grupales que no violaran ese telón de fondo» (2005, p. 82).

Se trata de un telón de fondo que escenifica un imaginario colonizado y colonizador en el contexto poscolonial latinoamericano. En este sentido, Appadurai (1997) plantea la existencia de dos tipos de fondos: el visible —aquello que efectivamente vemos en las fotografías— y el invisible, el cual se articula con el primero para dotar de un marco de interpretación y significación a las imágenes. El fondo invisible al que refiere Appadurai es, precisamente, el sustrato discursivo e imaginario sobre el que se apoyan estas prácticas (Rigat, 2021).

Estas fotografías —tanto los registros científicos como los retratos de escenas étnicas— forman parte de nuestra cultura visual y han circulado amparadas en el «efecto de verdad» de la imagen fotográfica. Así, han adquirido el estatus de documentos o registros directos de los sujetos que muestran cuando, en realidad, son montajes que testimonian los imaginarios de quienes las produjeron y consumieron. Son el resultado de una relación de poder de quien fotografía sobre quien es fotografiado, lo que Schlenker

(2012, p. 183) caracteriza como zonas de acción visual divididas en dos lugares excluyentes: el *tras-cámara* (la zona del ser de quien mira) y el *pro-cámara* (la zona del no ser de quien es mirado). Esta división genera una vectorialidad que cosifica al sujeto retratado.

Reflexiones finales: develar el artilugio

A partir de la distinción de Appadurai (1997), es posible advertir cómo los fondos han constituido un elemento clave en la fotografía etnográfica. Por un lado, los fondos físico-visibles (neutros, reticulares o pintados); por otro, los fondos invisibles, es decir, los imaginarios de época que articulan las operaciones significantes con las estructuras de dominación colonial. Estas lógicas persistieron en las naciones postindependentistas latinoamericanas al mantener la raza como eje estructurador del orden social, lo cual instituyó y reprodujo imaginarios raciales (Catelli, 2021) que han operado como fuentes de jerarquización y dominio político.

En este sentido, las obras fotográficas contemporáneas descritas en la introducción exponen el artilugio del montaje mediante el uso de fondos que enmarcan al sujeto. Al evidenciar que el retratado es aislado de su entorno e introducido en una escenificación, considero que estas piezas generan «gestos decoloniales» (Lucero, 2019) y dan lugar a espacios de enunciación desobedientes frente a los horizontes de poder trazados por la cultura occidental (Gómez Moreno, 2025, p. 21). Los telones en las obras contemporáneas producen una incertidumbre epistemológica sobre lo que las fotografías muestran —y lo que nos han mostrado históricamente— (Appadurai, 1997, p. 2); esto nos compele a cuestionar los modos de ver, atravesados en América Latina por una hegemonía de Occidente que reproduce incesantemente la «colonialidad del ver» (Barriendos, 2011).

Debido a la extensión del presente artículo, no es posible profundizar en un análisis detallado de cada obra, pero cabe señalar puntos fundamentales. En el caso de Pantoja, los retratos en formato panorámico articulan el género del retrato con el del paisaje. Esto remite a las antiguas postales de nuestros territorios, representados como curiosidades exóticas con «sujetos salvajes» para la mirada europea. No obstante, las imágenes de Pantoja exponen la faceta actual de la colonización al denunciar la ocupación y la deforestación del territorio por parte de corporaciones multinacionales.

Tanto en la obra de Pantoja como en la de Silva Meinel, las telas blancas situadas detrás de los sujetos remiten a los fondos —visibles e invisibles— que aislaban a los individuos para producir montajes etnográficos. En la propuesta de Briceño, los retratos se focalizan en el sujeto mientras los fondos ocultan el entorno; el telón funciona aquí para señalar el aislamiento y la invisibilización de estos pueblos. Por este motivo, el contexto es suprimido y, en su lugar, se abre un «fuera de campo» donde se halla la comunidad —quienes sostienen el telón—. Este cambio de escala manifiesta que las culturas y tradiciones se mantienen vivas en sus territorios, al margen de las grandes urbes (Rigat, 2018). Frente al anonimato propio de la fotografía etnográfica, tanto Pantoja como Briceño incluyen nombres propios y referencias comunitarias, reintroduciendo la individuación en el retrato.

En la obra de Tomás Ochoa, el uso del telón funciona como una metonimia de los fondos visibles e invisibles al intervenir dicho elemento con la máxima «libres de toda mala raza». Esta inscripción pone en tensión la imagen y devela las capas silenciosas de otras iconicidades subyacentes tras la norma de representación. Se trata de una frase que persistía en los manuales de historia hacia mediados del siglo XX, lo que evidencia la vigencia del imaginario racial de blanqueamiento (Rigat, 2021).

Como se observa, estas imágenes abren caminos de reflexión que permiten tejer un arco temporal con el pasado para indagar en las persistencias de la colonialidad en el presente (Mignolo, 2009). Permiten descubrir que el acto de ver no es una capacidad natural de percepción ni una actividad neutra; por el contrario, lo que vemos y cómo lo vemos —el mirar y el ser mirado— están determinados por valores culturales, correlaciones de poder e intereses de representación de raza, género, clase y diferencia cultural (Brea, 2005, p. 9).

La cultura visual latinoamericana es un campo complejo que requiere una mirada crítica capaz de considerar la relación estructural entre las prácticas significantes y los modos de ver, atravesados por matrices históricas y epistémicas originadas en la colonización. En este proceso, la fotografía permitió legitimar representaciones del otro (no europeo, no blanco) al naturalizar la racialización mediante el registro visual. Por ello, es imperativo reinterpretar estas iconografías que trascienden su época como documentos históricos. El fin es develar el artilugio que servía de fondo a estas producciones y señalar las «imágenes-ideas» que las atraviesan, en tanto son producto de un imaginario colonizado y, simultáneamente, reproductoras de un imaginario colonizador.

Referencias

Alvarado, M. (2001). Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En M. Alvarado, P. Mege y C. Báez (Eds.), Mapuches: Fotografías siglo XIX y XX. *Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén.

Alvarado, M. y Mason, P. (2004, noviembre). *Fuegia Fashion: Fotografía, indumentaria y etnicidad* [Ponencia]. V Congreso Chileno de Antropología, San Felipe, Chile.

Appadurai, A. (1997). The colonial backdrop. *Afterimage, 24*(5), 4-7.

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29.

Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida* (ed. original 1980). Paidós.

Brea, J. L. (2005). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios Visuale*s, (3), 8-25.
Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.

Catelli, L. (2020). *Arqueología del mestizaje*. Ediciones UFRO; CLACSO.

Catelli, L. (2021). Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional. En L. Catelli, M. Rodríguez y P. Lepe-Carrión (Comps.), *Condición poscolonial y racialización*. Qellqasqa.

Cuarterolo, A. (2012). *De la foto al fotograma.* CDF.
De Carreño, M. (1853). *Manual de urbanidad y buenas maneras.* «https://www.academia.edu/7225128/MANUAL_DE_CARRE%C3%91O»

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos* (ed. original 1990). La Marca.

Gómez Moreno, P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia decolonial y opción estética decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar.

Gómez Moreno, P. (2025). Editorial. Colonialidad/decolonialidad del imaginario. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 20*(38), 9-12. «https://doi.org/10.14483/21450706.23861»

González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno [una redefinición]. En A. Borón, J. Amadero y S. González (Eds.), *La teoría marxista hoy* (pp. 409-434). Clacso.

Kossoy, B. (2002). Por una historia de los anónimos. *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas*, (35), 73-79.

León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123.

Lucero, M. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba: Gestos decoloniales, prácticas feministas*. UNR Editora.

Masotta, C. (2005). Representaciones e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930. En M. Baron Superville (Coord.), *Arte y antropología en Argentina*. Fundación Telefónica; Fundación Espigas; FIAA.

Mignolo, W. (2009). *El lado más oscuro del Renacimiento: Alfabetización, territorialidad y colonización.* Universidad del Cauca.

Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. C*alle 14: revista de investigación en el campo del arte, 4*(4).

Naranjo, J. (Ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006).* Gustavo Gili.

Navarrete, J. (2017). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina: Antología de textos 1925-1970*. CDF.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena, 13*(29), 11-20.

Quijano, A. (2001). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En W. Mignolo (Ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 117-132). Ediciones Signo; Duke University Press.

Rigat, L. (2018a). *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. CDF.

Rigat, L. (2018b). Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo. DeSignis, (28).

Rigat, L. (2019). De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea: la imagen en el intercambio discursivo. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (18).

Rigat, L. (2021a). Nuevos álbumes: registro, intervención y crítica en la fotografía latinoamericana actual. En L. Catelli, M. Rodríguez y P. Lepe-Carrión (Comps.), *Condición poscolonial y racialización*. Qellqasqa.

Rigat, L. (2021b). Resignificar las prácticas fotográficas: Imágenes-archivo y memorias coloniales en la obra de Tomás Ochoa. En M. Lucero (Comp.), *Poéticas de la interpelación: Espacios y visualidades públicas*. UNR Editora.

Rigat, L. (2024). Imaginarios raciales, archivos y memoria en la obra de Tomás Ochoa. *Heterotopías*, 6(12).

Schlenker, A. (2012). Imagen, memoria, modernidad: «perspectivas-otras» para el abordaje de la representación visual. En P. Gómez y W. Mignolo (Eds.), *Estética y opción decolonial.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Imágenes

Archivo General de la Nación, Argentina. Colección: Christiano Junior. Disponible en: https://atom.mininterior.gob.ar/index.php/christiano-junior Consultado el: 29/10/2025.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79798.html Consultado el: 29/10/2025.

Biblioteca Nacional digital de Chile: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-614092.html Consultado el: 29/10/2025.

Julio Pantoja: www.juliopantoja.com.ar

Antonio Briceño: https://www.antoniobriceno.net/

Tomás Ochoa: https://tomasochoa.com/
Javier Silva Meinel: https://es.artealdia.com/Resenas/Javier-Silva-Meinel

Prácticas artísticas del desarraigo en Colombia: desplazamiento forzado y memorias de la violencia

Artículo de reflexión

David Ramos-Delgado
Universidad Nacional de Colombia
deramosd@unal.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3916-3400

SECCIÓN CENTRAL

Recibido: 22 de julio de 2025
Aceptado: 7 de febrero de 2026

Como citar: Ramos-Delgado, D. (2026). Prácticas artísticas del desarraigo en Colombia: Desplazamiento forzado y memorias de la violencia. *Calle 14, 21*(40), pp. 31-46.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23805

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
En este artículo se presentan y analizan los modos en que algunas prácticas artísticas —desde las artes plásticas y visuales— han abordado el desarraigo en Colombia, con referencia al desplazamiento forzado interno como consecuencia del conflicto armado en el país. La revisión toma como foco de interés estrategias creativas que aportan a los procesos de construcción de memorias de la violencia. Se incluyen prácticas que, en su mayoría, vinculan a víctimas del conflicto; entre ellas, el trabajo de Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari y el colectivo Las Tejedoras de Mampuján. Para desarrollar el análisis se abordan tópicos que dialogan con un arte de la memoria en Colombia: la indexicalidad, el cuerpo, los saberes y la participación de las comunidades, la política, así como la reparación y los duelos colectivos. Finalmente, se aportan perspectivas para pensar las relaciones entre arte y memorias del desarraigo y del conflicto, en tanto formas de rearraigo desde la mirada de víctimas y artistas en la sociedad contemporánea.

Palabras clave
Desarraigo; desplazamiento forzado; memorias de la violencia; prácticas artísticas.

Artistic Practices of Uprooting in Colombia: Forced Displacement and Memories of Violence

Abstract
This article presents and analyzes the ways in which some artistic practices —from the plastic and visual arts— have addressed uprooting in Colombia, with reference to internal forced displacement as a result of the armed conflict in the country. The review focuses on creative strategies that contribute to the processes of constructing memories of violence. Practices that mostly link victims of the conflict are included; among them, the work of Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari and the collective Las Tejedoras de Mampuján. To develop the analysis, topics that dialogue with an art of memory in Colombia are addressed: indexicality, the body, knowledge and the participation of communities, politics, as well as reparation and collective mourning. Finally, perspectives are provided to think about the relationships between art and memories of uprooting and conflict, as forms of rerooting from the perspective of victims and artists in contemporary society.

Keywords
uprooting; forced displacement; memories of violence; artistic practices.

Pratiques artistiques de déracinement en Colombie : déplacement forcé et souvenirs de violence

Résumé
Cet article présente et analyse les manières dont certaines pratiques artistiques — issues des arts plastiques et visuels — ont abordé le déracinement en Colombie, en référence aux déplacements forcés internes résultant du conflit armé dans le pays. La revue se concentre sur des stratégies créatives qui contribuent aux processus de construction des souvenirs de violence. Des pratiques qui relient principalement les victimes du conflit sont incluses ; parmi eux, le travail de Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari et le collectif Las Tejedoras de Mampuján. Pour développer l'analyse, des sujets qui dialoguent avec un art de la mémoire en Colombie sont abordés : l'indexicalité, le corps, la connaissance et la participation des communautés, la politique, ainsi que la réparation et le deuil collectif. Enfin, des perspectives sont proposées pour réfléchir aux relations entre l'art et les souvenirs de déracinement et de conflit, en tant que formes de re-racinement du point de vue des victimes et des artistes dans la société contemporaine.

Mots-clés
déracinement ; déplacement forcé ; des souvenirs de violence ; pratiques artistiques

Práticas Artísticas de Mudança de Raízes na Colômbia: Deslocamento Forçado e Memórias da Violência

Resumo
Este artigo apresenta e analisa as formas pelas quais algumas práticas artísticas — das artes plásticas e visuais — abordaram o desarraigamento na Colômbia, com referência ao deslocamento forçado interno como resultado do conflito armado no país. A revisão foca em estratégias criativas que contribuem para os processos de construção das memórias de violência. Práticas que principalmente conectam as vítimas do conflito estão incluídas; entre eles, o trabalho de Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari e o coletivo Las Tejedoras de Mampuján. Para desenvolver a análise, são abordados temas que dialogam com uma arte da memória na Colômbia: indexicalidade, corpo, conhecimento e participação das comunidades, política, bem como reparação e luto coletivo. Por fim, são apresentadas perspectivas para refletir sobre as relações entre arte e memórias de desarraigamento e conflito, como formas de reenraizamento a partir da perspectiva das vítimas e artistas na sociedade contemporânea.

Palavras-chave
Arrancar de raízes; deslocamento forçado; memórias de violência; práticas artísticas.



Imagen 1. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

Agradecimientos: *Artículo derivado de la tesis doctoral "Narrativas del desarraigo en Guatavita, Colombia: una mirada sobre un archivo", desarrollada en el Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia), como producto de la beca otorgada por esta institución (Convocatoria A1-2025, apoyo a la formación de investigadores del programa excelencia académica).*

1. Introducción

Las reflexiones que siguen se centran en los modos en que algunas prácticas artísticas —desde las artes plásticas y visuales creadas en lo transcurrido del siglo XXI— han abordado el desarraigo en Colombia, mediante la referencia al desplazamiento forzado interno como consecuencia de la guerra y del conflicto armado en el país. Para ello, se propone una revisión que toma como foco de interés estrategias creativas que aportan a los procesos de construcción de memorias de la violencia y dialogan con la relación arte-memoria, a partir de tópicos analíticos como la indexicalidad, el cuerpo, los saberes y la participación de las comunidades, la política, y la reparación y los duelos colectivos. En el análisis se incluyen algunas prácticas realizadas por Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari y el grupo de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, reconocidas como Las Tejedoras de Mampuján.

Cabe aclarar que esta selección de prácticas artísticas del desarraigo —como aquí se denominan— se hizo considerando el contexto sociohistórico y artístico posterior a la década del 2000, en el que se identifica un auge, en el país, en torno al abordaje de las memorias de la violencia. Esto se evidencia en el agudizamiento del conflicto armado que condujo, entre otras

cosas, a procesos como: la desmovilización de grupos paramilitares, materializada en la Ley de Justicia y Paz de 2005; los procesos de reparación y restablecimiento de los derechos de las víctimas, que permitieron la emergencia de la Ley 1448 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierra de 2011; la firma de los Acuerdos de Paz, en 2016, entre la guerrilla de las FARC-EP y el Estado colombiano; y el informe de la Comisión de la Verdad en 2022.

En paralelo, la consolidación de la creación y el estudio de las prácticas artísticas que abordan las memorias del conflicto también tuvo lugar en ese momento histórico. El arte de la memoria, como campo en Colombia, tiene como antecedente la producción artística iniciada en el siglo XX. Por ejemplo, las obras producidas durante el periodo de La Violencia, entre 1947 y 1958 aproximadamente, corresponden a expresiones plásticas que narran, entre otras cosas, las atrocidades de la violencia bipartidista de la época que toma como referencia El Bogotazo; aquí se ubican artistas como Alejandro Obregón, Débora Arango, Alipio Jaramillo y Enrique Grau, entre otros.[1] A lo largo de los años sesenta y setenta, emerge una perspectiva del arte político, representada por artistas como José Antonio Caro, Álvaro Barrios y Beatriz González o, siguiendo a Gamboa (2011), el colectivo Taller 4 Rojo. En las décadas de los ochenta y noventa, la relación arte-memoria se consolida en las obras de artistas como José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo, entre otros, y —como lo plantea Malagón (2010)— sus obras son presencias para hablar del pasado como gesto, huella o rastro, confrontando a los espectadores en relación con un acontecimiento social —en este caso, el conflicto armado—; de allí su concepto de presencia indéxica.

A partir de la década del 2000, Rubiano (2015) habla de un nuevo giro en el arte de la memoria que denomina el arte como curación simbólica, el cual aparece para reconfigurar el lazo social comunitario. Según el autor, esta nueva perspectiva instaura en el campo artístico las nociones de víctima, testigo, memoria y reparación simbólica. Sin duda, este giro se relaciona con las luchas por la verdad, la esfera política de las artes, la participación y la creación comunitaria o, como lo señala Sierra (2014), las posibilidades del arte como forma de restablecimiento de derechos de las víctimas.

Como se evidencia, los estudios sobre las relaciones entre arte, memoria y violencia en Colombia han sido amplios y se han consolidado inter y transdisciplinariamente en las últimas décadas, desde las artes y las ciencias sociales y humanas.[2] Esta amplitud también está en la diversidad de prácticas en todo el país. Además de los y las artistas ya mencionados, cabe destacar el trabajo de Clemencia Echeverri, Delcy Morelos, Érica Diettes y Jesús Abad Colorado, o colectivos como Mapa Teatro y Magdalenas por el Cauca, así como iniciativas emergentes de las mismas comunidades como el Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón (Antioquia, 2009), el Costurero de la Memoria Kilómetros de Vida y Memoria (Bogotá, 2011) y el Salón del Nunca Más (Granada, Antioquia, 2004).

En dicho despliegue práctico y teórico, las experiencias artísticas sobre la memoria de la violencia y del desarraigo aparecen como una forma de

> [...] revisitar el pasado sin pretender apropiárselo; de acompañar al pasado en su pérdida, sin con ello querer proponer un modo particular de consuelo. Presenta desde propios lenguajes una experiencia de duelo que nos habla, así, de otras memorias, de otros modos de comprender la tarea del recuerdo. (Acosta, 2016, p. 25)

1 Rubiano (2015) cita la curaduría de Álvaro Medina, “Arte y violencia en Colombia desde 1948”, desarrollada en 1999 y que iniciaba con la producción artística de 1947 en adelante de los “Bipartidistas”. Esta referencia a artistas del periodo de La Violencia tiene carácter contextual e introductorio; no implica un análisis exhaustivo de su producción ni una caracterización definitiva de su lugar en el campo artístico colombiano.

2 Para profundizar y además de los y las autoras ya citadas, se recomienda revisar los análisis de Iván Pini, Margarita Calle, Felipe Martínez, Juan Manuel Martínez, Pilar Riaño Alcalá, Rubén Yepes, Juan Carlos Amador, María Emma Wills, Catalina Cortés-Severino, María del Rosario Acosta, entre otros y otras.

En este análisis se hace una selección de algunas experiencias creativas orientadas por este principio del arte de la memoria. Para ello, se consideró la trayectoria de artistas y el alcance en la circulación de las experiencias artísticas en el contexto nacional. Por supuesto, esta elección puede desconocer otras experiencias igualmente significativas que, a veces, permanecen ocultas en los territorios de realización, debido a su poca circulación en los escenarios artísticos y académicos nacionales de carácter hegemónico. Sin embargo, las prácticas referenciadas constituyen una muestra del trabajo que reúne esfuerzos de artistas, comunidades de víctimas y organizaciones gubernamentales y no gubernamentales interesadas en este tipo de prácticas políticas.

Adicionalmente, las obras elegidas abordan, explícitamente, el desplazamiento forzado como tema de creación. Se tomaron, así, diversos escenarios del conflicto armado correspondientes a los contextos de realización de estas prácticas en el país: Montes de María, Chocó, Antioquia y Bogotá, principalmente; sin embargo, estos lugares recogen otras regiones del país en tanto receptores de población desplazada. De ahí que estas prácticas vinculen, de manera directa en su realización, a comunidades o sujetos afectados por el desplazamiento, lo que representa otro criterio de selección importante.

Con este recorrido se aportan perspectivas sobre las relaciones entre arte y memorias del desarraigo y de las violencias, en tanto formas de rearraigo desde la mirada de las víctimas y de los y las artistas en la sociedad contemporánea. Con este objetivo, el texto se estructura en cuatro momentos. En los dos primeros se centra la atención en elaboraciones conceptuales y contextuales sobre los vínculos entre el desarraigo y el desplazamiento forzado en Colombia, y entre prácticas artísticas y los procesos de construcción de memorias de la violencia. En la tercera parte se describen y analizan algunas prácticas artísticas sobre los desarraigos que han contribuido a las memorias en Colombia. Finalmente, a modo de conclusiones, se elaboran reflexiones en torno a estas prácticas como formas de rearraigo.

2. Entre el desarraigo y el desplazamiento forzado

En la actualidad, el desarraigo se muestra como un fenómeno social a escala global. Ejemplo de ello son las migraciones de personas del sur global a países del norte global, como evidencia de desigualdades sociales, raciales, económicas y laborales (la migración de latinoamericanos a Estados Unidos o Europa es un caso paradigmático); el desplazamiento de refugiados de guerras en diferentes partes del mundo, producto de conflictos y violencias políticas (Siria, Palestina, Afganistán, Sudán, Venezuela); el exilio en el marco de dictaduras cívico-militares y de violencias de Estado, como en los países del Cono Sur y el franquismo español; o el desplazamiento forzado debido a la construcción de embalses en el mundo como megaproyectos vinculados al capitalismo y a la crisis energética, como en Belo Monte (Pará, Brasil) o el proyecto hidroeléctrico Hidroituango (Antioquia, Colombia).

En este contexto de desarraigo global, hay que situar la situación en Colombia como una forma particular, generada desde el desplazamiento forzado interno y resultado de la guerra, sus crímenes y la violación de derechos humanos. Históricamente, el desplazamiento se inicia con el periodo de La Violencia, después de El Bogotazo en 1948, y se agudiza con el conflicto armado emergente en la década de 1960 con el surgimiento de los grupos guerrilleros al margen de la ley. El conflicto tiene su mayor auge en las décadas de 1990 y 2000, con la intensificación de las acciones de las guerrillas de las FARC y el ELN, así como de los grupos paramilitares, el narcotráfico y el Estado.

Jokic (2018) sostiene que el conflicto armado interno colombiano emerge en 1964, que sus causas estructurales se ubican en la independencia del siglo XVIII y que en él convergen formas de violencia —política, social y la del crimen organizado— ejercidas por actores estatales y no estatales como el narcotráfico y la ayuda militar y económica norteamericana. Como causas del conflicto, el autor menciona la cultura política de la violencia, la debilidad del Estado, la participación política restringida,



Imagen 2. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

la pobreza, la desigualdad en el acceso a la tierra y el conflicto agrario que sigue sin solución, entre otras.

En este marco, el desplazamiento forzado —y, en consecuencia, el desarraigo— en Colombia debe leerse en su complejidad histórica, social y política. Para Ferrari (2014), siguiendo a Bello y Ruiz, el desplazamiento no es resultado solo del actual conflicto armado interno, sino que es un problema de largo aliento, vinculado con las luchas por la tenencia de la tierra entre terratenientes y campesinos desde comienzos del siglo XIX, que se agrava paulatinamente durante los siglos XX y XXI.

En los escenarios del conflicto colombiano, el desplazamiento se configura como una estrategia de control político y territorial (Martínez, 2022), pero también como "un crimen de guerra, de lesa humanidad y la vulneración de un conjunto de derechos fundamentales, civiles y políticos y económicos, sociales y culturales de las personas" (Jokic, 2018, p. 22).

De allí que pensar el desarraigo como consecuencia del desplazamiento sea un asunto que merece reflexionarse con amplitud desde diferentes aristas. Por ejemplo, desde el campo de las ciencias sociales, se habla de una sociología del desarraigo. Louidor (2016), a partir del estudio del desplazamiento forzado interno en Colombia abordado en el análisis del discurso de obras filosóficas, literarias, cinematográficas y de las ciencias sociales, define este campo como aquel que estudia "las condiciones sociales del desarraigo como fenómeno histórico-estructural en América Latina y las formas que ha adoptado en algunos grupos sociales diferentes (consideramos a los afro, los indígenas y los campesinos)" (Louidor, 2016, p. 170). Por ello, el desarraigo como proceso no es fijo ni inmóvil; contrariamente, es un fenómeno histórico y estructural que configura subjetividades sociales que buscan un lugar en la sociedad.



Imagen 3. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

El desarraigo es una ruptura, no solo con lo geográfico, sino también con la cultura, la subjetividad y, en últimas, con el lugar en el mundo, es decir, con la existencia que se configura en el arraigo.[3] En concordancia con Louidor (2016), el desarraigo es una forma de violencia, un daño existencial y político que se debe tratar de reparar, de cara a "la reconstitución del sujeto desarraigado y de la restitución de su ciudadanía y los derechos derivados de ella" (p. 23).

Por eso, hay que hablar del rearraigo como una forma política que deriva y se presenta como posibilidad en el desarraigo. El rearraigo implica transformaciones en las identidades individual, social o étnica, pues va más allá de esa identidad y de la resistencia al dominador en tanto alteridad, para que el sujeto se reconstruya, se renombre y se rearraigue (Louidor, 2016).

Rearraigarse, como parte de los procesos de reparación en el marco del conflicto armado, no es tarea fácil. Construir nuevas territorialidades que permitan reencontrar lugares en el mundo y reconstruir proyectos de vida individuales y en comunidad para los y las desarraigadas (Louidor, 2016) obedece a un ejercicio crítico, situado y creativo de todos los agentes sociales: el Estado, los demás actores de la guerra, las víctimas, la sociedad civil en general y el contexto académico y artístico. Es allí, como se profundizará más adelante, donde las prácticas artísticas abren debates y otras maneras de pensar los desarraigos y los rearraigos de las víctimas del conflicto armado, dinamizando y resignificando estas experiencias en la esfera de lo público y desde estrategias creativas de artistas en sus trabajos individuales o colectivos con comunidades.

3 Para Acebo Ibáñez (1996), el arraigo corresponde al habitar humano, al modo como un/a habitante se vincula con un espacio vivido y social; como fenómeno, el arraigo es espacial, social y cultural.

3. Entre las prácticas artísticas del desarraigo y las memorias de la violencia

Es claro que en el escenario artístico colombiano son pocas las referencias a las prácticas artísticas del desarraigo como denominación. Los y las artistas que desarrollan estas prácticas, o los académicos que estudian dichas producciones desde las ciencias sociales y humanas o desde la teoría, la crítica y la historia del arte, no han empleado esta categoría. Por esta razón, es clave pensar este asunto como un ámbito de estudio emergente que requiere ser comprendido desde una perspectiva inter y transdisciplinar.

En tal sentido, podría hablarse de las prácticas artísticas del desarraigo en Colombia como aquellas que asumen, a partir de creaciones individuales o colectivas y desde diferentes lenguajes y formas materiales, el desplazamiento forzado como contenido y materia de trabajo. Este abordaje no solo busca la representación o documentación de los hechos violentos del conflicto armado asociados al desplazamiento, sino que también abre fisuras y denuncias en las narrativas del pasado violento que han configurado memorias oficiales —las del Estado o de los medios de comunicación—. De ahí que estas prácticas partan de las voces —o mejor, de las experiencias— de las víctimas del conflicto, quienes han sufrido el desplazamiento de sus lugares de origen y han construido nuevas formas de rearraigo en los lugares de recepción o de retorno.

Reconocer las prácticas artísticas del desarraigo como prácticas sobre el desplazamiento forzado colombiano conlleva a —siguiendo a Camargo (2024) en su análisis sobre varias obras de arte que subrayan la complejidad del desplazamiento— comprender que

> [...] no se trata de un evento único, sino de una serie de desarraigos consecutivos que exacerban la vulnerabilidad de las víctimas. Este enfoque plural desafía las narrativas sociales que reducen el desplazamiento a cifras o estadísticas, destacando la necesidad de un enfoque más integral y humano. (p. 60)

Tomar distancia de esa objetivación de las víctimas implica su dignificación como actores sociales desde la reivindicación de sus narrativas. Como acto de denuncia en torno al pasado, dichas narraciones están presentes en la creación artística actual, pues las prácticas del arte contemporáneo sobre el desplazamiento —retomando a Camargo (2024)— hacen las veces de espacios donde las víctimas recuperan sus voces y narrativas cuando la justicia institucional resulta insuficiente. Estas obras "actúan como tribunales simbólicos que documentan y denuncian, en la mayoría de los casos, las violaciones a los derechos humanos sufridas en el conflicto armado" (Camargo, 2024, p. 60).

Aquí es donde se ubica la posibilidad de las prácticas artísticas del desarraigo: en la creación y las discusiones sobre las memorias del desplazamiento forzado como consecuencia del conflicto armado y, en un sentido más amplio, sobre las memorias de la violencia en Colombia. Siguiendo a Cortés (2009a), dichas memorias de la violencia corresponden a la elaboración cultural de la memoria a partir de sus discursos, representaciones, significados y prácticas; el autor también señala los modos en que el sufrimiento por actos violentos y de terror posibilita la inscripción de la memoria en los cuerpos y los lugares. Esta memoria es un "proceso corporal, emotivo y arraigado en prácticas cotidianas" (Cortés, 2009a, p. 167).

La memoria de la violencia como acto cotidiano de los sujetos y las comunidades —pero también como acto que está en la esfera de lo público— conlleva a pensar en cómo es abordada en las prácticas artísticas. Más allá de ser un calco de los hechos del pasado que narran lo acontecido, las artes han sido espacios para disputar ese pasado desde la evocación, lo simbólico y lo sensible en sus materialidades. Para Cortés (2009a), las prácticas artísticas relacionadas con memorias de la violencia no solo están en el nivel de la representación, pues posibilitan trabajos de memoria; es decir, una crítica desde la relación pasado-presente-futuro en los actos de recordar, interpretar y transmitir las comprensiones de esas relaciones temporales. Estos procesos posibilitan nuevos lenguajes, espacios, temporalidades, afectos y efectos sobre las memorias de la violencia para la recuperación y regeneración de sentido (Cortés, 2009a).

Así, abordar las memorias de la violencia implica, desde las artes, comprender sus formas, sus tensiones y sus aperturas, en torno a

un pasado que se narra, inacabadamente, para denunciar y resistir contra el olvido selectivo de la sociedad contemporánea, en función de la experiencia de los sujetos. Esto sería lo que Jelin (2002) define como las luchas políticas por la memoria: la lucha de los actores para reclamar reconocimiento y legitimidad de su voz y de sus demandas, en relación con una memoria oficial e institucionalizada.

Como una forma de estas luchas, el arte de la memoria que aborda y problematiza el pasado del conflicto se presenta como mediación estética. Para Martínez et al. (2021), dicha mediación tiene que ver con los modos en que unas prácticas estético-artísticas son espacios de visibilidad y señalamiento para resignificar la memoria de las víctimas y la reconstrucción reflexiva del presente; estas prácticas también activan a grupos sociales marginados para cohesionar vínculos afectivos rotos por la violencia, desde los procesos expresivos de un dispositivo sensible.

Sin duda, este es el lugar político de las artes en relación con la memoria, caracterizado por cuestionar, entre otras cosas, la producción de memorias, la institucionalidad del arte moderno y, de allí, la producción artística tradicional. Siguiendo a Richard (2007), el arte político-crítico latinoamericano ha indagado por los traumas políticos del pasado para dar cuenta de la producción de memoria desde lo local, en oposición a una memoria oficial totalizante, como se ha visto hasta aquí.

Dicha apuesta por un arte político, en el marco del desplazamiento forzado, apunta a la vinculación directa de las víctimas del conflicto como sujetos creativos en procesos artísticos abiertos, más que como receptoras de objetos artísticos acabados. Por eso, la aproximación a las comunidades —o mejor, a los grupos sociales con los que o hacia quienes están dirigidas las prácticas artísticas— es, precisamente, lo que interesa cuando se habla de prácticas artísticas del desarraigo.

4. Algunas prácticas artísticas del desarraigo en Colombia

A partir del horizonte conceptual presentado, se reflexiona en torno a varias prácticas artísticas que evidencian relaciones con el desarraigo y las memorias de la violencia, de cara al desplazamiento forzado en el marco del conflicto armado. Para ello, se toman como marco analítico los modos en que estas prácticas artísticas del desarraigo se vinculan con un arte de la memoria en Colombia desde diversas aristas: la noción de huella o indexicalidad en la obra de Juan Manuel Echavarría; el cuerpo desde Libia Posada; los saberes comunitarios como base para la creación con Liliana Angulo; la participación comunitaria en el caso de Óscar Moreno; la relación con la política en el trabajo de Ludmila Ferrari; y los vínculos con la reparación y el duelo en la experiencia de Las Tejedoras de Mampuján. Si bien se estableció una correlación de dichos tópicos con cada práctica, esto no implica que sean excluyentes para las demás experiencias creativas referenciadas.

En primer lugar, están los trabajos de Juan Manuel Echavarría,[4] artista de gran trayectoria en relación con las prácticas artísticas sobre la memoria de la violencia. Tres de sus obras se refieren a la ruina como metáfora y como documento del despojo y el abandono de los espacios habitados, en tanto consecuencia del desplazamiento forzado. *Escuela Nueva* (1998) es una serie de fotografías de cuadernos y cartillas infantiles, así como de una escuela destruida en Chicocora, Chocó, en el marco del desplazamiento de la comunidad. Esta práctica es un antecedente para *Silencios* (2010-), una obra emblemática del desarraigo por el desplazamiento forzado, realizada en colaboración con el fotógrafo Fernando Grisales. La pieza se materializa en una serie fotográfica de ruinas de escuelas y sus tableros en varios lugares del país; la experiencia empezó en el corregimiento de Mampuján (municipio de María La Baja, departamento de Bolívar), pero se ha extendido a los departamentos de Caquetá y Chocó,

4 La totalidad de obras de Echavarría referenciadas aquí pueden ser consultadas en: https://jmechavarria.com/es/works/

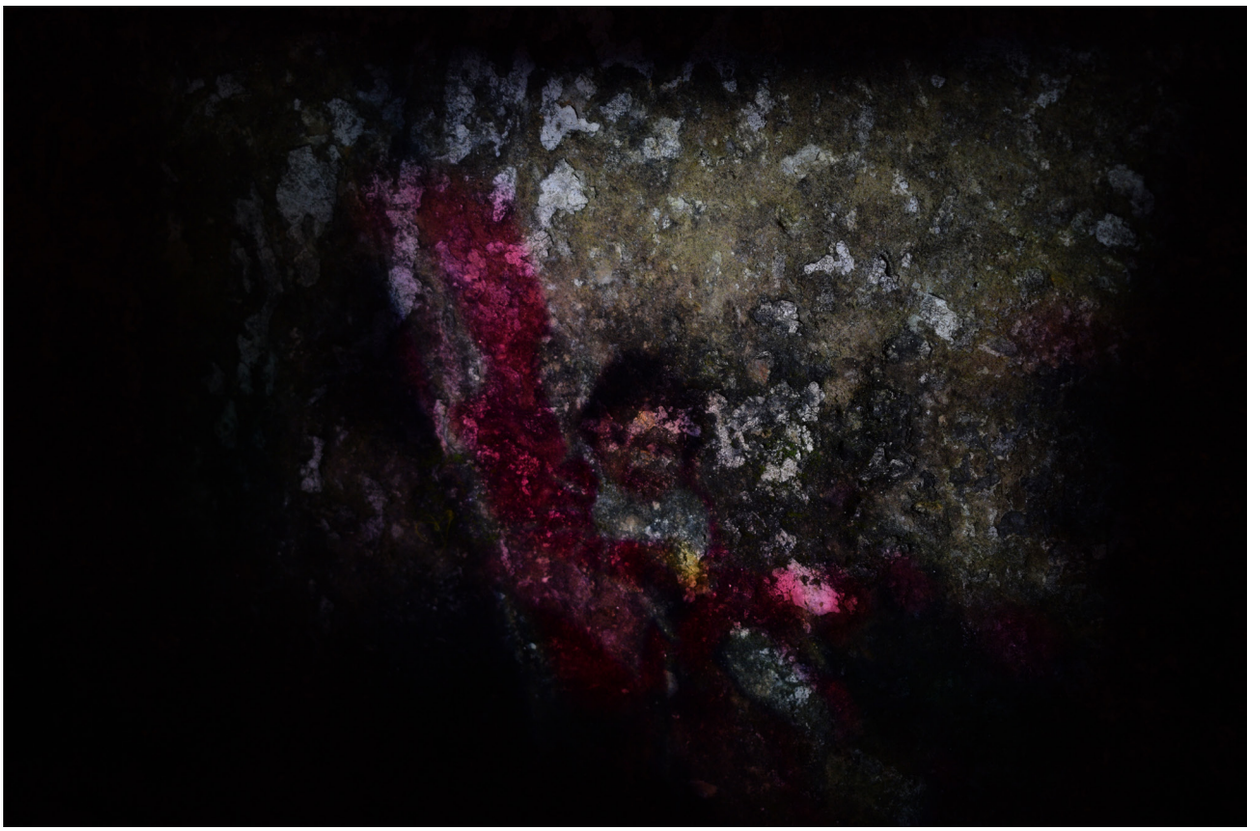


Imagen 4. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

y sobre todo a la región de Montes de María (Sucre y Bolívar).

Como una pieza derivada de *Silencios*, también en colaboración con Grisales, *Testigos de los silencios* (2014) se compone de tres audiovisuales: *Testigo invisible* (Mataperros, Bolívar), *Darwin* (La Esperanza, Bolívar) y *Una lección* (Santa Fe de Icotea II, Bolívar). Respectivamente, en cada video, la vegetación crece paulatinamente, unos cerdos se alimentan y un burro permanece a la espera; todos estos seres se encuentran frente a los tableros y en medio de las ruinas de las escuelas abandonadas.

Con las obras de Echavarría puede señalarse que la fotografía o el video operan como huellas, como formas de evocar unas memorias de la violencia relacionada con las ruinas que testifican el desplazamiento y las rupturas con las formas de habitar en los territorios, en especial las escuelas como espacios esenciales para la vida colectiva de las comunidades. Siguiendo la noción de presencia indéxica de Malagón (2010), las imágenes fijas o en movimiento de Echavarría operan como rastro del pasado desde los espacios documentados, que metaforizan las presencias de quienes allí estuvieron. En palabras de Yepes (2019), *Silencios* —pero también las otras obras aquí mencionadas— tiene una doble indexicalidad: por un lado, marcas y huellas presentes en y sobre los objetos y espacios; por otro, la imagen fotográfica que representa dichas marcas. Por esa razón, estas obras "tienen un valor documental y de denuncia, claro está, pero lo que resalta es la sensación de abandono, olvido y desarraigo que transmiten" (Yepes, 2019, p. 74).

En cuanto al trabajo de la artista antioqueña Libia Posada, quien realizó estudios de medicina y artes plásticas, cabe destacar *Signos cardinales*[5] (2008), una obra significativa para referir

5 Para ampliar en la descripción y registro de la obra, consultar el texto de Posada (2014) disponible en: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072



Imagen 5. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

el desarraigo del desplazamiento forzado. Como lo describe la propia artista:

> *Signos cardinales* constituye un ejercicio individual y colectivo de descripción, visualización, ubicación, representación y comprensión de la experiencia de desplazamiento forzado. Propone el levantamiento de una serie de "mapas" de los recorridos descritos por un grupo representativo de personas, mujeres en su mayoría. A partir de la reconstrucción oral, y con la ayuda de mapas oficiales, físicos y políticos de Colombia, se levantan los mapas del recorrido trazado de cada persona y luego se dibujan sobre sus propias piernas. Posteriormente se hace una fotografía en estudio. Un mapa de convenciones no convencional acompaña las fotografías que se instalan en dos líneas, dentro de un espacio aséptico, en cuyas paredes se traza una retícula cercana al baldosín, propio de la morgue hospitalaria. (Posada, 2014, p. 218)

Para referirse al desarraigo, la obra de Posada emplea las cartografías como medio narrativo, en tanto traducción de la oralidad a la representación gráfica. El cuerpo, más allá de ser un soporte, se convierte en este caso en lugar de reflexión desde la experiencia narrada, desde la voz de las víctimas, pero también desde sus cuerpos. Así, aparece la presencia del cuerpo en las memorias de la violencia, en tanto la experiencia del desplazamiento se lleva, en sentido literal y simbólico, en la corporalidad. Obras como la de Posada —siguiendo a Cortés (2009b)— permiten visibilizar las memorias que permanecen inscritas en el cuerpo, pues en la historia encarnada coexisten el pasado, el presente y el futuro para establecer diferentes relaciones con el tiempo. Además, prácticas como estas se inscriben en el marco de la estética que, en definitiva, siempre es corporalidad, como "una forma de conocimiento del mundo a través del gusto, del tacto, el oído, la vista y el olfato" (Cortés, 2009b, p. 147), para comprender, en este caso, el desarraigo como experiencia corporal.

Gran parte de la creación de Liliana Angulo, artista bogotana y afrocolombiana, gira en torno

a temas como la colonialidad, el cuerpo, las identidades, los estereotipos y, sobre todo, las prácticas cotidianas y ancestrales de las comunidades afro. Por ejemplo, *Quieto pelo*[6] (2008-2021) es una práctica colaborativa con mujeres sabedoras del peinado afro de Quibdó, Chocó. A través de talleres de creación sobre la recuperación de dicha tradición oral, Angulo hace referencia a los trenzados como resistencia a la colonización. En esa época, estos peinados fueron usados para indicar rutas de escape para las comunidades esclavizadas.

Pese a que la obra no trata de forma directa el conflicto armado, sí remite al desplazamiento forzado y las migraciones como producto de la colonización, procesos que se muestran como antecedente de la actual memoria de la violencia en Colombia y Latinoamérica. Igualmente, el proceso de Angulo conduce a la diáspora africana y a los modos en que se siguen replicando los desarraigos por violencias más recientes. Dichos desarraigos no solo tienen que ver con las pérdidas territoriales de las comunidades afro a lo largo de la historia, sino también con los saberes comunitarios que han quedado al margen de la memoria oficial.

De esta manera, la obra de Angulo reivindica el peinado afro como un saber válido dentro de la memoria colectiva y, por tanto, como una forma de rearraigarse en el presente. Aquí, las prácticas artísticas desarrolladas con comunidades permiten el reconocimiento de unos saberes no solo para replicarlos, sino para reconstruirlos con los y las otras en pro de acciones específicas. En prácticas como *Quieto pelo*, "se construye un saber colectivo alrededor de una mirada particular para comprender el mundo. Así mismo, se construye un saber colectivo para la creación de unos modos que apuntan a intervenir y transformar la realidad" (Ramos, 2019, p. 92).

En diálogo con las experiencias de Angulo y Posada, otra de las prácticas que se piensa desde la creación artística colectiva y comunitaria —pero también desde la construcción colectiva de las memorias de la violencia— es *Mi casa, mi cuerpo* (2006-2014), liderada por el artista plástico y magíster en estudios culturales Óscar Moreno. Según el artista, la práctica se desarrolló colectivamente con tres familias en situación de migración forzosa, habitantes del sur de Bogotá y provenientes de los departamentos de Tolima, Caquetá, Huila y de la región de la Costa Pacífica (Moreno, 2012, 2015, 2019). La práctica consistió en un ejercicio de memoria en tres fases: las representaciones de la casa más significativa antes del desplazamiento, de la casa actual y de la casa futura o imaginada. El ejercicio se realizó mediante

> [...] la creación de álbumes fotográficos, de relatos de vida, de atlas fotográficos y de maquetas de casas del deseo que, a partir de un "arrastre" de vivencias pasadas, generaban una proyección de sueños a futuro, a largo plazo, proponiendo una mirada detenida a las condiciones presentes de existencia. (Moreno, 2015, p. 2)

En *Mi casa, mi cuerpo* se propone repensar los espacios cotidianos que fueron habitados, que se habitan actualmente y aquellos que están por habitar, en el marco de los desarraigos generados por el desplazamiento. Con ello, se establece una relación espaciotemporal del pasado, del presente y del futuro que están superpuestos, partiendo de los afectos con las arquitecturas y las memorias que de ellas se desprenden. Todo esto ocurre a través de un ejercicio colectivo y colaborativo que se construye en y desde las memorias familiares, las cuales están atravesadas por un pasado más general, englobado en las memorias de la violencia. Este es, precisamente, lo que llama la atención en el proceso de Moreno: el lugar de la participación del otro y la otra como parte de la creación, que no solo es empleada como "fuente de información", sino que tiene un lugar activo en el desarrollo de la práctica.

Esta construcción colectiva del pasado y de la experiencia artística ocurre como rearraigo en el encuentro y la participación. Al respecto, Ramos (2020) habla de las estéticas participativas a partir de la participación directa de los y las espectadoras en la creación de una obra; allí ubica la participación comunitaria en la que intervienen diversos sujetos para la emergencia de experiencias colaborativas y democráticas

6 El proceso *Quieto pelo* ha tenido continuidad y variaciones en diferentes fases desde 2008 hasta 2021. Para información adicional, puede consultarse el trabajo de la artista en «https://www.lilianaangulo.com».

que consolidan espacios comunitarios y reflexionan sobre lo social, la intersubjetividad y los contextos. En este sentido, Rubiano (2014b) enuncia estas prácticas como arte participativo, que supone la colaboración activa y en donde la comunidad se integra de forma activa en un proyecto, en la toma de decisiones —tanto en la gestión como en la creación—; de ahí que la comunidad se ubique como productora de sentido y de contenido.

Otra de las prácticas comunitarias que abordan los desarraigos es *Práctica artística en la grieta* (2008-2011), gestionada por Ludmila Ferrari, artista visual colombo-argentina. El proceso se concibe con población que ha vivido el desplazamiento forzado y que llegó a los barrios periféricos de Caracolí, Jerusalén y Potosí (localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá), sectores que reciben a un gran número de víctimas del conflicto. El proyecto se desarrolló mediante dos acciones colectivas: la primera fue *Cultus*, basada en la construcción de una huerta comunitaria a partir de los saberes de la comunidad involucrada, que procede en su mayoría de contextos rurales; la segunda consistió en el taller *Tejedores de historias*, que partía de la elaboración de cartografías testimoniales en *patchwork* (tela cosida sobre tela) para narrar la experiencia del desarraigo y el desplazamiento.

La experiencia con esta población conlleva a pensar en el lugar situado de las prácticas artísticas del desarraigo desde una perspectiva política, pues estas emergen de las necesidades, los saberes y las particularidades de los sujetos y comunidades participantes. Pensar las artes políticamente es cuestionar su institucionalidad en tanto prácticas culturales validadas en Occidente. Para Ferrari (2014), las prácticas artísticas políticas contemporáneas no solo reinventan resistencias imaginadas para desestabilizar y denunciar estructuras de poder por fuera del arte —por ejemplo, la memoria, como se ha dicho—, sino que también pueden generar posturas políticas sobre la misma institución-arte. Esa mirada crítica pone en evidencia unos discursos que legitiman lo que es o no es arte y que permanecen naturalizados; cosa que, para el caso de las memorias y los desarraigos de comunidades desplazadas de Ciudad Bolívar, resulta pertinente en tanto expande las formas de producción.

Por eso, las artes, desde una óptica política, han reevaluado sus estrategias de producción como un asunto que va más allá de una cuestión puramente técnica, para ampliarse, por ejemplo, a las relaciones entre espectador y artista. Rubiano (2014a) comprende lo político en correspondencia con unas formas sensibles que construyen el lugar del artista y la comunidad involucrada en el proceso creativo, tal y como lo hizo Ferrari al aproximarse a la comunidad con la que trabaja.

En esta apuesta comunitaria y política, cabe resaltar la técnica de la costura en su carácter narrativo y testimonial sobre los desarraigos. Esta estrategia ha sido empleada por varias comunidades víctimas del conflicto, especialmente por mujeres, como es el caso del grupo de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, mejor conocidas como Las Tejedoras de Mampuján. El colectivo emerge en 2002 como resultado de un proceso de intervención psicosocial liderado por Teresa Geiser, orientado a la memoria, la reparación y el duelo en torno al desplazamiento forzado que la comunidad sufrió en el 2000, cuando grupos paramilitares obligaron masivamente a más de 200 familias a dirigirse del corregimiento de Mampuján al casco urbano del municipio de María La Baja, Bolívar.

Alrededor de cuarenta mujeres han elaborado tapices con retazos de tela cosidos para narrar los acontecimientos sobre su experiencia del desplazamiento y el desarraigo. Como ejercicio de memoria de la violencia en el país, cabe resaltar una serie de once piezas,[7] todas creadas en 2009. Las primeras tres se titulan *África raíz libre, Travesía* y *Subasta*, y hacen referencia a las violencias que sufrieron las personas esclavizadas traídas de África a América. Por su parte, las piezas *Rebelión, Llegada del cimarrón a la*

7 En el 2016 algunos de los tapices de las mujeres de Mampuján fueron expuestos en la Universidad Central (Bogotá, Colombia). El catálogo y otra información relevante puede consultarse en: https://fundacionpuntosdeencuentro.org/los-tapices-de-mampujan/#1521143617023-065a51cb-7274

libertad y *Actividad cotidiana del cimarrón* narran la sublevación, ante la represión colonial, de las personas afro y muestran los hábitos, tradiciones y costumbres de los palenques. Estas seis piezas, además de referirse a la trayectoria e identidad afrodescendiente de Mampuján, permiten comprender la relectura de la comunidad sobre los desarraigos que derivan de la colonización y la diáspora africana, tal como lo hace Liliana Angulo.

Los restantes cinco tapices de Las Tejedoras de Mampuján puntualizan, específicamente, en la experiencia del desplazamiento forzado. Así, los inicios de la violencia y los hechos victimizantes que de allí derivan son mostrados en las piezas *Origen del desplazamiento, Secuestro* y *Masacre en Montes de María*. Los tapices *Desplazamiento* y *Hacinamiento* hablan, respectivamente, de los hechos del desplazamiento en Mampuján (como la presencia de paramilitares o la comunidad amenazada y huyendo) y de la posterior reubicación y sus secuelas en María La Baja.

Como formas de dar cuenta de las memorias de la violencia, las narrativas textiles —es decir, "la capacidad narrativa de los textiles en la esfera cotidiana y en la configuración de la cultura" (González et al., 2022, p. 11)—, tanto de las mujeres de Mampuján como de *En la grieta*, construyen una mirada sobre el pasado caracterizada por la literalidad y la linealidad de los hechos relatados. Además, se convierten en estrategias de denuncia de hechos ocurridos en la guerra, posibilitan espacios de encuentro para las mujeres y aportan a procesos colectivos de duelo y reparación al interior de las mismas comunidades, pues las prácticas acontecen en la cotidianidad, alejándose de espacios hegemónicos del arte como los museos y las galerías.

Pensar este carácter comunitario, tanto de las artes como de la memoria —siguiendo a Ramos y López (2025)—, conlleva a hablar de las prácticas artísticas comunitarias como estrategias sociales de resistencia ante el olvido para: la construcción de paz y la restitución de derechos; la posibilidad del encuentro con grupos cuyo tejido social fue destruido por la guerra; y la búsqueda de hacer memoria en la evocación y la imaginación poética. Todo esto, tanto en el caso de Las Tejedoras de Mampuján como de las demás comunidades participantes en los ejercicios que se han analizado aquí, corresponde a los aportes de las prácticas artísticas del desarraigo para la reparación y el duelo de las víctimas directas del conflicto, pero también de la sociedad colombiana en general.

5. Conclusiones: las prácticas artísticas del desarraigo como rearraigos

A partir de lo expuesto —tanto la apuesta conceptual planteada como las experiencias artísticas analizadas—, es importante señalar que lo que aquí se denomina prácticas artísticas del desarraigo, en el marco del desplazamiento forzado colombiano, corresponde a unas formas específicas de construir memorias del desarraigo desde lo simbólico, lo sensible, lo comunitario y lo político. Dichas memorias no solo operan como narrativas de la experiencia pasada vinculada al trauma, al despojo y al dolor por la pérdida geográfica y cultural como consecuencia del desplazamiento; además de ello, son estrategias críticas y políticas que buscan denunciar los hechos, aportan a la reparación y al duelo de las víctimas, contribuyen a la construcción de memorias de la violencia en Colombia y, sobre todo, crean miradas hacia un futuro después del desarraigo.

Tanto las prácticas artísticas como las memorias del desarraigo se presentan como rearraigos para las víctimas del conflicto armado. Si bien es deber del Estado y de la sociedad civil, en general, reparar integralmente —por ejemplo, desde lo estipulado por la Ley de Víctimas—, es claro que los procesos de creación permiten otras formas de percibir y actuar en el mundo después de la experiencia de ruptura del desarraigo.

Esas nuevas miradas pueden llevar a las víctimas a construir nuevas formas de existencia geográfica, cultural, identitaria, entre otras, bien sea en los lugares actuales de recepción que se empiezan a habitar, o en los lugares de retorno que se re-habitan. Por eso, las prácticas artísticas del desarraigo son, también, prácticas artísticas del rearraigo, atravesadas por las memorias y las temporalidades que allí confluyen.

A partir de los casos revisados, es claro que estas experiencias de rearraigo siempre acontecen mediante la mirada de las víctimas, pero también de los y las artistas. Queda pendiente indagar sobre las perspectivas de los públicos a quienes llegan los resultados y la documentación de los procesos creativos y reflexivos sobre el desplazamiento.

El marco reflexivo propuesto para rastrear —en las prácticas artísticas emprendidas por Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno y Ludmila Ferrari— las posibilidades de los rearraigos y de las memorias de la violencia se construyó a partir de asuntos vinculados con un arte de la memoria en Colombia, en tanto campo de estudio con una trayectoria importante en las últimas décadas. Estos tópicos, susceptibles de ser llevados al análisis de otras obras, pueden relacionarse con un ejercicio de caracterización de dicho campo desde: la noción de huella e indexicalidad; el cuerpo como escenario de la memoria; la reivindicación de los saberes comunitarios marginados; la participación comunitaria en los procesos de creación; el carácter político de las artes como potencia para la transformación social; y las posibilidades de estas prácticas para la reparación y el duelo colectivo.

Las prácticas artísticas reseñadas permiten comprender los modos en que las narrativas de víctimas y colectivos de víctimas se priorizan, no solo como sujetos que describen hechos desde su lugar de testigos —a modo de reproducción del pasado—, sino como agentes que cuestionan su experiencia en su participación en los proyectos como creadores y creadoras. Este es, precisamente, el potencial de las prácticas artísticas del desarraigo: la creación colectiva como ejercicio político para el encuentro y la recuperación del tejido social afectados por la guerra.

Referencias

Acebo Ibáñez, E. D. (1996). *Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad.* Claridad.

Acosta, M. R. (2016). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Universidad de los Andes.

Camargo, P. (2024). Irse, entrar y salir, imaginar un viaje. Arte y desplazamiento forzado en Colombia. *Reflexión Política, 26*(54), 47-62. «https://doi.org/10.29375/01240781.5248»

Cortés, C. (2009a). Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (9), 165-197. «https://doi.org/10.7440/antipoda9.2009.06»

Cortés, C. (2009b). Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias. *Errata#*, *El lugar del arte en lo político*, (0), 140-162.

Ferrari, L. (2012). Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (7), 126-154. «https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas»

Ferrari, L. (2014). *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Pontificia Universidad Javeriana.

Gamboa, A. (2011). *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social.* Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, IDARTES.

González, I. C., Cuéllar, M., Pérez, T., Rivera, M. X. y Siman, Y. (2022). Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. *Revista CS*, (38), 9-15. «https://doi.org/10.18046/recs.i38.5806»

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España.

Jokic, V. (2018). *Prácticas artísticas y derechos humanos: el proyecto Destierro y Reparación en Medellín.* Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Louidor, W. E. (2016). *Articulaciones del desarraigo en América Latina. El drama de los sin hogar y sin mundo.* Pontificia Universidad Javeriana.

Malagón, M. (2010). *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa.* Universidad de los Andes, Departamento de Arte.

Martínez, F. (2022). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia*. Universidad Tecnológica de Pereira.

Martínez, F., Calle, M. y Martínez, J. M. (2021). *Mediaciones estéticas y expresividades de la memoria*. Universidad Tecnológica de Pereira.

Moreno, Ó. (2012). Mi casa, mi cuerpo. *Expeditĭo*, (9), 7-23. «https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/743»

Moreno, Ó. (2015). Mi casa mi cuerpo: relato de un proceso colectivo de creación artística. *KARPA: Journal of Theatricalities and Visual Culture*, (8), 31-56. «https://www.academia.edu/16929494/Escárraga_Oscar_Moreno_Mi_Casa_Mi_Cuerpo_relato_de_un_proceso_colectivo_de_creación_artística_»

Moreno, Ó. (2019). Prácticas poéticas y micropolítica: "Mi casa mi cuerpo", "La casa de la frontera" y "Radio conversa". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 14*(2), 105-126. «https://orcid.org/0000-0002-8446-6005»

Posada, L. (2014). Signos cardinales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9*(2), 217-222. «https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.sica»

Ramos, D. (2019). Genealogía(s) conceptual(es) y posibilidades educativas de las prácticas artísticas comunitarias. En D. Ramos (Comp.), *Miradas caleidoscópicas. Educación artística visual en las culturas contemporáneas* (pp. 79-96). Universidad Pedagógica Nacional. «https://doi.org/10.17227/ae.2019.3243»

Ramos, D. (2020). Estéticas participativas: aportes para situar el lugar del espectador en el arte contemporáneo. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (8), 45-59. «https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3080»

Ramos, D. y López, L. (2025). Prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 20*, e97937. «https://doi.org/10.5209/arte.97937»

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.

Rubiano, E. (2014a). Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación. *Ciencia Política, 9*(1), 70-86. «https://doi.org/10.15446/cp»

Rubiano, E. (2014b). Arte, memoria y participación: "¿Dónde están los desaparecidos?". *Hallazgos*, (23), 31-48. «https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0023.002»

Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia (presentación del dossier Arte y memoria en Colombia). *Revista Karpa*, (8). «http://hdl.handle.net/20.500.12010/9013»

Rubiano, E. (2017). Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del posacuerdo. *Análisis Político*, (90), 103-120. «https://doi.org/10.15446/anpol.v30n90.68304»

Sierra, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado*, (32), 77-100. «https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3815»

Yepes, R. D. (2019). Restos que afectan. Estéticas forenses en el arte contemporáneo colombiano. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, (8), 63-79. «http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v12n23/v12n23a03.pdf»

Manifiesto farmacofágico
Búsqueda desde la performance de un sanar erótico decolonial

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Fede de los Santos-Queirolo
Consejo de Formación en Educación, Uruguay
delossantos.queirolo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8120-545X

Recibido: 10 de junio de 2025
Aceptado: 23 de octubre de 2025

Como citar: de los Santos-Queirolo, F. (2026). manifiesto farmacofágico. Búsqueda desde la performance de un sanar erótico decolonial. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 19(40), pp. 47-64
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23714

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Este artículo presenta una investigación desde la performance sobre las formas en que las heridas coloniales se manifiestan en un cuerpo enfermo, intervenido y disciplinado por el régimen farmacopornográfico, en el marco de sociedades del cansancio. Siguiendo el impulso de guardar los desechos de los fármacos prescritos por la medicina occidental, la acumulación gestó la exploración de una herida, su apertura en carne viva y una praxis de sutura. A partir de la instalación de ciertas permanencias —como el fármaco y su materialización y el cuerpo desnudo como receptáculo de esta violencia— se indaga en torno a la potencia de una poética-erótica-relacional para la reexistencia artística como sanación. Esta corpografía condensa cuatro paisajes somáticos y una forma de estética que, en un potente gesto descolonizador, nos acerca a un cuerpo que genealogiza dolores y los transmuta, fagocitando a su enemigo para recuperar la soberanía sobre su deseo y de su placer.

Palabras clave
Cuerpo-enfermo; Decolonialidad; Farmacopornografía; Performance; Sanar

m a n i f i e s t o f a r m a c o f a g i c o. Search from performance for a decolonial erotic healing

Abstract
This article presents a performance-based investigation of the ways in which colonial wounds manifest themselves in a sick body, intervened and disciplined by the pharmacopornographic regime, within the framework of societies of fatigue. Following the impulse to store the waste of the drugs prescribed by Western medicine, the accumulation led to the exploration of a wound, its raw opening and a suture praxis. Based on the installation of certain permanences—such as the drug and its materialization and the naked body as a receptacle of this violence—it investigates the power of a poetics-erotic-relational for artistic reexistence as healing. This corpography condenses four somatic landscapes and a form of aesthetics that, in a powerful decolonizing gesture, brings us closer to a body that genealogizes pain and transmutes it, engulfing its enemy to regain sovereignty over its desire and pleasure.

Keywords
body-sick; decoloniality; pharmacopornography; performance; heal

m a n i f i i e s t o f a r m a c o f a g i c o. Recherche dans la performance pour une guérison érotique décoloniale

Résumé
Cet article présente une enquête basée sur la performance sur la manière dont les blessures coloniales se manifestent dans un corps malade, intervenu et discipliné par le régime pharmacopornographique, dans le cadre de sociétés de fatigue. Suite à l'impulsion de stocker les déchets des médicaments prescrits par la médecine occidentale, l'accumulation a conduit à l'exploration d'une blessure, de son ouverture à vif et d'une pratique de suture. Basé sur l'installation de certaines permanences — telles que la drogue et sa matérialisation et le corps nu comme réceptacle de cette violence — il explore le pouvoir d'une poétique-érotique-relationnelle pour la réexistence artistique en tant que guérison. Cette corpographie condense quatre paysages somatiques et une forme d'esthétique qui, dans un puissant geste décolonisateur, nous rapproche d'un corps qui généalogise la douleur et la transmute, engloutissant son ennemi pour regagner la souveraineté sur son désir et son plaisir.

Mots clés
malade corporel ; la décolonialité ; pharmacopornographie ; performance ; guérir

m a n i f i i e s t o f a r m a c o f a g i c o. Busca em performance por uma cura erótica decolonial

Resumo
Este artigo apresenta uma investigação baseada em performance sobre as formas pelas quais feridas coloniais se manifestam em um corpo doente, intervindo e disciplinado pelo regime farmacopornográfico, dentro do quadro de sociedades de fadiga. Seguindo o impulso de armazenar os resíduos dos medicamentos prescritos pela medicina ocidental, o acúmulo levou à exploração de uma ferida, sua abertura crua e uma práxis de sutura. Baseado na instalação de certas permanências — como a droga e sua materialização e o corpo nu como receptáculo dessa violência — investiga o poder de uma poética-erótica-relacional para a reexistência artística como cura. Essa corpografia condensa quatro paisagens somáticas e uma forma de estética que, em um poderoso gesto descolonizador, nos aproxima de um corpo que genealogiza a dor e a transmuta, engolindo seu inimigo para recuperar soberania sobre seu desejo e prazer. .

Palavras-chave
enjoo corporal; descolonização; farmacopornografia; desempenho; cura

Tupí or not tupí[1]

La propuesta performática manifiesto farmacofágico es resultado de la investigación para el trabajo final de la Especialización en Epistemologías del Sur de FLACSO Brasil en 2024. Su título pretende retomar el espíritu irónico y burlesco propio del Movimiento Antropofágico Brasilero de los años treinta y su emblemático texto *Manifiesto antropófago* (de Andrade, O. (1928).. Si bien este se dio en el marco de una modernización eurocentrada e impulsada por intelectuales formades en Europa, de excelente posición económica y forma de vida cosmopolita, y buscando el fortalecimiento de la cultura desde un espíritu nacionalista, fue un movimiento altamente significativo en su denuncia del sometimiento político y cultural y la reivindicación de la cultura originaria, en conexión con el resto de Abya Yala/Améfrica Ladina.[2]

Siguiendo a Ana María Ramírez (2012), la inspiración fue la práctica de la etnia tupí de comerse a sus enemigues para apoderarse de su fuerza: potente gesto descolonizador, ya que el acto de deglutir lo extranjero permite conocer, asimilar y adueñarse de la experiencia foránea para reinventarse en sus propios términos. Una apropiación de la bastardeada imagen de la antropofagia, elaborada por la antropología europea para trazar una línea abismal y arrojarnos más allá de lo humano.

1 La persona lectora se encontrará con apartados que han sido nombrados utilizando fragmentos del Manifiesto antropófago; de ahí que no enuncian de forma explícita las tradicionales secciones de artículos de reflexión académica, como “introducción”, “metodología”, “resultados”, “conclusiones”, etc. Primó en este caso la intención de poner en juego la organización característica de los textos académicos con una búsqueda estética alineada con la investigación sobre la que se reflexiona y los distintos momentos o temáticas que los apartados presentan.

2 Elijo para este trabajo estos términos para nombrar a nuestro continente desde el respeto a la cosmovisión de los pueblos originarios y su locus de enunciación, así como la búsqueda de visibilización de las re-existencias de las poblaciones afro y mestizas en la construcción del proyecto social y político de Nuestra América, dejando de subrayar la latinidad y reivindicando esta ancestría plural de la que alguna vez fuimos desposeídes.

¿Qué es la farmacofagia, entonces? También una práctica de deglutir al enemigo y quitarle su poder sobre mí, para reinventarme y reencontrarme con mi capacidad de decisión sobre mi cuerpo, mis heridas y mi salud. Un accionar micropolítico para descolonizar mi cuerpo-tejido-afecto-inconsciente del gobierno del fármaco y la semiótica pornográfica y recuperar la soberanía sobre mi deseo y mi placer (Preciado, 2020). Un ensayo de autonomía para poder mediatizar la falaz acción terapéutica del medicamento y el discurso de la positividad (Han, 2022) e instalar una pausa, una demora, que me permita genealogizar esos dolores y tomar contacto con las heridas coloniales que somatizo.

¿Y por qué un manifiesto? Pues sencillamente porque hay un cansancio que ya no es recuperable de forma funcional, a través de paliativos para retornar a la hiperproductividad (Han, 2022), sino que es un agotamiento de un modo de existencia, y necesita ser expresado públicamente. Una declaración formal de principios e intenciones políticas, a través del cuerpo-archivo en acción, para dar muerte al *animal laborans* tardomoderno hiperactivo e hiperneurótico.

Absorción del enemigo sacro

A poco tiempo de comenzar la especialización en 2022, y mientras cursaba el Seminario de Estéticas Descoloniales, tuve el impulso de guardar todos los desechos de los fármacos que la medicina occidental me estaba indicando para tratar una multiplicidad de cuadros clínicos que afectaban mi salud: cajas, *blisters*, prospectos, envases, etc. La idea de una creación se asomaba, pero el peso de la depresión hizo que en junio no pudiera continuar el cursado. Sin embargo, seguí acumulando, porque algo se estaba gestando, aunque aún no tuviera forma. Retomé el cursado en 2023 y, al cumplirse poco más de un año de coleccionar desechos de medicamentos, me propuse presentar una performance como trabajo final del seminario.

Así surgió inicialmente manifiesto farmacofágico, como performance en tanto acto disruptivo, acto corporal que cobra fuerza *in situ*, acto vital de transferencia (Taylor,



Imagen 1. Primeras exploraciones de manifiesto farmacofágico. Momento 1 de la performance de agosto de 2023. Fotografía: Ruth Conteache.

2011) para liberarse de las opresiones que vivimos a diario fruto de la farmacopornografía. Un cuerpo que posee una historia anterior a nuestro propio nacimiento y que es vuelto texto, desde donde leer las múltiples inscripciones culturales (Alzate, 2000) de los dispositivos médicos.

Con manifiesto farmacofágico busqué, parafraseando a Muholi, reclamar mi cuerpo, que está siendo continuamente interpretado por la gente privilegiada (Domínguez, 2017); en este caso, por la corporación médica, que me expropia de mi propia soma y mi propia psique, y que con su pacto neoliberal con la industria farmacéutica me propone una falsa cura, y, en el fondo, me deja librade a mi suerte, al azar de la operatoria necropolítica de las formas contemporáneas de regulación de la vida y la muerte (Mbembe, 2011).

Posteriormente, guardé el material acumulado y, además, no pude detener el nuevo hábito morboso de acumular los desechos de medicamentos. Medio año más tarde, con la bolsa gigante

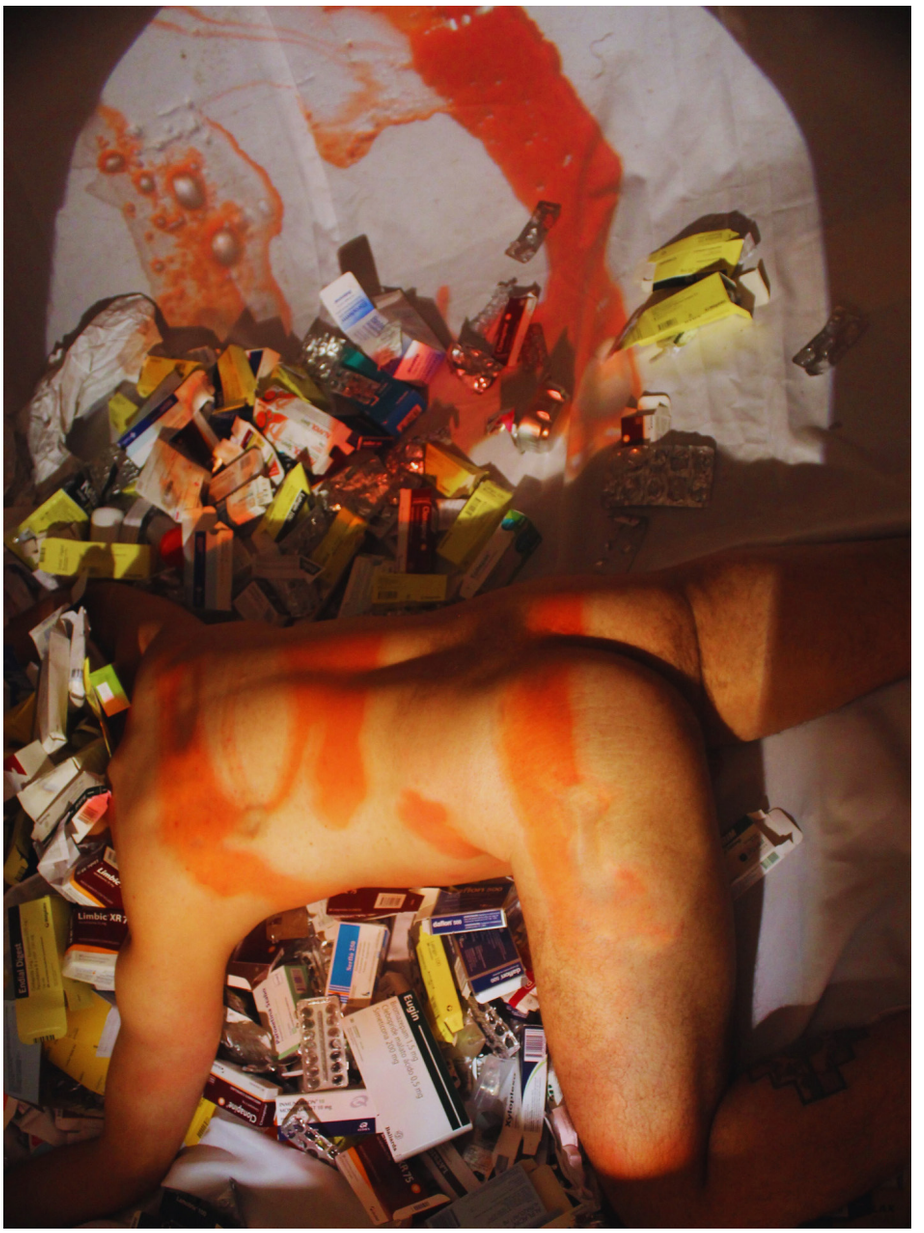


Imagen 2. Primeras exploraciones de m a n i f i e s t o f a r m a c o f á g i c o . Momento 2 de la performance de agosto de 2023. Fotografía: Ruth Conteache.

de desechos farmacéuticos aún creciendo, sentí que mi trabajo de exploración con esos materiales y con la temática no había terminado.

Fue entonces que me propuse continuar investigando desde la performance ese cuerpo-enfermo producto del régimen farmacopornográfico de las sociedades del cansancio, pero a través de un trabajo genealógico, que me permitiera reconocer corporal y afectivamente aquellas heridas coloniales de larga data que, en distintos estadios de cicatrización, se hacen carne hoy y explican nuestro malestar físico, psíquico y espiritual. Todo esto como forma de habitar procesos de descolonización del cuerpo-territorio y producir re-existencia artística situada.

Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos

El proceso de investigación fue instalando un ritmo, una cadencia, una exploración dialéctica

entre movimientos internos y acciones externas, sumamente dialógicas, que involucran a una multiplicidad de afectos que me acompañan en el día a día.

En ese espacio-entre, en esa liminalidad, se fue trazando un derrotero en lo que Raúl Moarquech (2015) denomina un Andar Erótico Decolonial, como un caminar político subjetivo-comunitario que requiere de "procesos profundos y de investigaciones autodirigidas para desarraigar la colonialidad del ser, del saber y del sentir que aún intervienen parte de nuestras respuestas sensoriales, emotivas, sexuales y eróticas, muchas de las posturas críticas del pensamiento y las relaciones interpersonales" (p. 13).

Múltiples recorridos multidireccionales y multidimensionales que permitieron que el producto artístico, en tanto exterioridad del proceso, se diera como resultado de un decantamiento natural. Flujos que atraviesan el cuerpo y en momentos condensan; se despliegan en el tiempo de forma rizomática, en tanto dispersión de tallos subterráneos sin jerarquía, que, en algunos momentos, se engrosan formando bulbos o estallan sobre la superficie generando plantas, volviendo más visibles las transformaciones subjetivas que resultan del proceso creativo y su búsqueda estética.

Los recorridos fueron hacia una performance indisciplinada, crítica, que viene a reclamar una corpografía re-localizada, desde el arte como denuncia ideológica; que parte de lo erótico como manantial de fuerza inagotable y que se rebela "contra la aceptación de la impotencia y de todos los estados de mi ser que no son naturales en mí, que se me han impuesto" (Lorde, 2003, p. 44), tales como la enfermedad y el cansancio.

En ese transcurrir fueron configurándose algunas permanencias, elementos que adquirían una cierta transversalidad en la propuesta, unas ciertas insistencias. Por una parte, el fármaco y su materialización: prospecto, *blister* y envase, en tanto aquello que permanece una y otra vez luego del ritual de la ingesta. Por último, su enunciación, su nominación, la referencia inmaterial a su identidad farmacéutica vuelta sonido, colocada en la voz, como desafío para un cuerpo que ha aprendido a callar el consumo del medicamento: acto vergonzoso, sobre todo cuando se vuelve crónico.

Un acto que se esconde, porque genera alerta cuando es identificado, en el seno de una sociedad hipócrita, que, medicada en secreto, señala a quien se atreve a exponer la disfuncionalidad del régimen farmacológico. Ausencia que es vuelta presencia: el fármaco como químico, la sustancia que gobierna los cuerpos de forma invisible; una violencia lenta y silenciosa, articulada con la palabra erudita de la corporación médica, dispositivo discursivo que penetra en los cuerpos y el inconsciente para producir sujetes dóciles.

Como segunda insistencia aparece el cuerpo como receptáculo de esta violencia. Se propone en escena un cuerpo desnudo o semidesnudo, con la piel expuesta, un cuerpo vulnerable. Hay una doble dimensión puesta en juego que busca generar una incomodidad, una extrañeza, un posible colapso de sentidos: la piel como superficie de contacto, de despliegue de lo erótico-relacional, de la potencia de lo afectivo, y a su vez como símbolo de la absoluta fragilidad e indefención del cuerpo.

Una desnudez que es vulnerabilidad compartida, potenciada, expandida, como metáfora del estado precario de la vida, ya que "en cierto sentido, ser un cuerpo es ser entregado a otros aunque como cuerpo sea, de forma profunda 'el mío propio'" (Butler, 2006, pp. 39-40). Es así que la propuesta nos enfrenta a un cuerpo desnudo, indisciplinado y radicalmente deseante de justicia social (Cejudo-Escamilla, 2019).

De la mano de estas *insistencias*, toma forma una *performance* desplegada en cuatro núcleos dramatúrgicos, que abordan una forma de colonialidad, tocan una herida, la abren, exploran la carne viva y proponen una praxis de sutura: un gesto de zurcido para la cicatrización. La búsqueda de una justicia poética desde y para el cuerpo-territorio.

Siguiendo a Karina Bidaseca (2021a), las *performances* tienen el potencial para narrar con sus cuerpos el dolor más intenso de la tragedia humana que recae en aquellas vidas que quedan

detrás de lo que Boaventura de Sousa Santos denominó línea abisal, adquiriendo un estatus de sub-humanidad, arrojadas hacia las zonas de no-ser descritas por Fanon. Y, a partir de allí, cicatrizar esa herida colonial abierta, urdimbre y trama de "un tejido que es sensible y amoroso; un gesto que apela a una nueva poética (erótica) de la Relación" (Bidaseca, 2022, p. 27). Ese es el horizonte de manifiesto farmacofágico.

Los cuatro núcleos que conforman la propuesta performática —estas cuatro insistencias— se conectan a través de ese cuerpo en acción que despliega afecto, mientras habita territorios desoladores, construidos desde prácticas deshumanizantes. Un cuerpo que explora esos escenarios del dolor para encontrar un impulso de vida, una erótica relacional que recorre un tejido cual micelio: veloces ramificaciones en una maraña de hifas que conectan experiencias en un movimiento de territorialización, distribuyendo nutrientes, agua y potencial eléctrico a la vegetación y a pequeños invertebrados.

Del mismo modo, la *performance*, en su transferencia vital de saberes, memorias, sentidos y afectos, se expande como un tejido micelial promotor de simbiosis múltiples, afectaciones corporales y agenciamientos en quienes se involucran de una u otra manera u otra, produciendo un inconmensurable devenir.

En este marco, el trabajo revistió la forma de una cartografía, lo que implicó, siguiendo a Suely Rolnik (1989), el abandono de la intención de lograr representar un todo estático para aventurarse en un movimiento de constante (re) elaboración de paisajes. No como descripción de un estado —lo que recuerda al mapa, herramienta privilegiada para la dominación a través de la consagración de una verdad monolítica—, sino como acompañamiento de un proceso de carácter eminentemente afectivo-corporal.

Como plantean Pedro Lucas y Cao Souza (2016), para cartografiar el cuerpo se requiere de un método descentralizado (un *hódos-méta* más que un *méta-hódos*), expuesto a la vivencia del acontecimiento. Esto es, habitar la incomodidad de estar al lado sin miedo a perder el tiempo, para permitirse encontrar aquello que no se buscaba, o, bien, ser encontrade por el propio acontecimiento.

Es así que, en esta suerte de corpografía, se condensaron cuatro paisajes somáticos, cuatro ensayos de antropofagia, cuatro espacios-tiempos posibles para acariciar la cicatriz colonial, el desgarramiento de la herida o la carne viva, descolonizar el inconsciente colonial-capitalístico y producir re-existencia.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada.

Una primera insistencia propone un *corpo-lixo* (Lucas y Souza, 2016): un cuerpo arrojado a un basural junto con los prospectos de la medicación que ha consumido.

La calle Venus se establece como escenario del abandono para todo aquello que se vuelve desecho. Aproximadamente mil metros de calle cubierta con el denominado balastro sucio (grava rojiza triturada) entre dos descampados, sin iluminación, donde afloran los pozos y, en épocas lluviosas, todo se vuelve barro. Un no-lugar, un espacio del anonimato (Augé, 2000) por donde transitan cotidianamente centenares de personas para dirigirse desde su barrio hacia la ruta que los conecta con la metrópolis.

Un pasaje donde no suceden procesos identitarios, relacionales o históricos, pues no hay apropiación posible en un espacio en el que predomina la basura domiciliaria, los restos de fábricas, plantas y animales muertos y otros aún vivos, pero abandonados. Un escenario eminentemente necropolítico. En palabras de Iliana Diéguez (2014), un necroteatro, en tanto teatralidades de la violencia; escenificaciones cuyo propósito es "ponerante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento" y la "diseminación de la muerte" (p. 11).

En este espacio, símbolo de la cultura del descarte, aparece un cuerpo que inicia algunos rituales con los desechos de los fármacos, tal



Imagen 3. p r i m e r a i n s i s t e n c i a . Performance en Calle Venus, Neptunia, mayo de 2024. Fotografía: Ruth Conteache.

vez en el intento de establecer algo de lo ordenador de la vida. Procede a un autoempapelamiento con prospectos, cubriendo su cuerpo desnudo y a la intemperie con aquello que tiene más a mano.

Si pensamos que el prospecto es el folleto que acompaña a ciertos productos —especialmente los farmacéuticos— en el que se explica su composición, utilidad, modo de empleo, etcétera, tal vez podría pensarse que acontece algo del orden de la lectura de dicha información, pero a través de la piel. Por impregnación, la absorción de aquello que no me atrevo a leer y procesar racionalmente: composición química, principios activos, dosis indicadas, interacciones y contraindicaciones.
Podríamos pensar en términos de nuevas formas de hacer ingresar al cuerpo aquello que me resisto a ingerir. Así como la píldora anticonceptiva marca un hito en los años cincuenta en la consolidación de un gobierno del cuerpo a través del fármaco (Preciado, 2020), el parche anticonceptivo hormonal transdérmico se desarrolla aproximadamente cincuenta años más tarde, prometiendo aún mayor eficacia: es delgado, de color beige, mide cuatro centímetros cuadrados; su parte adhesiva contiene los principios activos que se liberan de forma continua a través del torrente sanguíneo; se puede utilizar en casi cualquier parte de la piel; no se desprende con la humedad o el calor; se coloca tres veces en un mes; en caso de vómitos no afecta la absorción de los principios activos y su efectividad es del 99,9 %. El sutil despliegue de control transdérmico del fármaco.

Además del empapelado, el ritual implica arrollar algunos papeles en forma de bola y arrojarlos, descartarlos. Aquello que no sirve para el propósito se desecha y pasa a formar parte del basural. Deshacerse de la responsabilidad de lo consumido parece ser un imperativo en la cultura contemporánea heredera de una dicotomía ser humane-naturaleza. El ritual culmina con el cuerpo completamente empapelado, que no encuentra otro lugar para ocupar en ese escenario más que el de otro residuo; por lo que,



Imagen 4. Momento 1 de la segunda insistencia. Performance en Calle Andes y Paysandú, Montevideo, junio de 2024. Fotografía: Iván Bertolotti.

plegado sobre sí mismo, se vuelve una más en la masa de pelotas de papel descartadas, volviéndose parte indistinguible del paisaje.

Siguiendo a Lucas y Souza (2016), un *corpo-lixo* es resultado del agotamiento de la potencia del cuerpo por parte de las sociedades contemporáneas, por lo que atraviesa un proceso de *dejetificação*; es decir, es vuelto desecho, en tanto producto consumido, vuelto mercadería, que, una vez utilizada, se agota y produce restos inútiles para el modo de producción capitalista y la industria cultural, en relación con la producción deseante.

Es así que este cuerpo-objeto-de-consumo y cuerpo-residuo-social es resultado de múltiples mutilaciones de su capacidad de agencia en el marco de las relaciones de trabajo y los patrones de estética marcados por los medios de comunicación, a lo que podríamos sumar las violencias por parte de la industria farmacopornográfica. Los autores reconocen que se trata de una cuestión relevante desde el punto de vista ambiental, que hace eco de una preocupación por la propia condición humana.

Quiero rescatar aquí la perspectiva de Jason Moore (2012) respecto a la concepción del sistema-mundo como ecología-mundo capitalista. Es decir, en lugar de pensar en la modernidad colonial capitalista como agente que actúa sobre la naturaleza y la afecta de diversas maneras (transformación, adaptación, desgaste, contaminación, progreso, desarrollo, apropiación, saqueo, etcétera), dimensionar la forma en que



Imagen 5. Momento 2 de la segunda insistencia. Performance en Calle Andes y Paysandú, Montevideo, junio de 2024. Fotografía: Iván Bertolotti.

se desarrolla a través del tejido de la vida, en una multiplicidad de procesos por medio de los cuales la civilización capitalista se produce dialécticamente en la interacción de naturalezas humanas y extrahumanas. En este marco, Lucas y Souza reconocen que, respecto a los procesos de *dejetificação* del cuerpo, debe operar una ampliación de la concepción de ambiente y refieren al trabajo de Félix Guattari en *Las tres ecologías* (1996), donde el autor plantea la ecosofía como invitación a pensar más allá de la falsa dicotomía cultura-naturaleza.

Una segunda insistencia nos enfrenta a un cuerpo-sexuado-generizado-abyecto,expulsado fuera de los parámetros que definen la normalidad. Un cuerpo con un deseo y una producción de subjetividad patologizados, que se nos presenta contra una pared, en la vía pública; nuevamente en un lugar de tránsito, un mero espacio, un no-lugar antropológico. Escenario privilegiado para el anonimato del homo-lesbo-bi-trans-odio y la misoginia, la piel de ese cuerpo se vuelve una con la pared, cual lienzo sobre el cual *les transeúntes* vuelcan sus insultos. La alfombra de *blisters* en los pies nos recuerda el escarmiento y la patologización, que ha sabido disfrazar el uso del castigo como terapias de conversión: supuestas curas para una "enfermedad sexual[3]. Este cuerpo, despojado de su subjetividad, desaparecido como realidad, producido como no existente —es decir,

3 Tratamientos quirúrgicos: histerectomía, oofo-rectomía, ablación de clítoris, castración, vasectomía, cirugía del nervio pudendo y lobotomía. Tratamientos con sustancias: hormonas, choque



Imagen 6. Momento 1 de la tercera insistencia. Performance en Facultad de Artes, Montevideo, junio de 2024. Fotografía: Sol Tonna Montes.

de ninguna forma relevante o comprensible de ser (de Sousa Santos y Meneses, 2014)—, recibe esos insultos como cuchilladas por la espalda y, paulatinamente e in crescendo, comienza a temblar hasta el punto de derrumbarse en el piso.

Como recuerda Bidaseca (2021b), la herida primaria de la colonización recae sobre los cuerpos feminizados. La violación representa el acto colonizador por excelencia: el cuerpo femenino es la primera colonia humana. Como también plantea Rita Segato en su obra *La guerra contra las mujeres* (2016), la ocupación del cuerpo está estrechamente vinculada a la ocupación de territorios; así como la violación, más que un fin sexual, persigue un fin de demostración de poder y dominación, y es el acto alegórico por excelencia de la definición de soberanía. En ese sentido, son los cuerpos de las mujeres primero, y luego aquellos feminizados —es decir, aquellos que la masculinidad hegemónica no habilita en la categoría privilegiada de varón—; son todos esos cuerpos *cuir* los que recibirán la violencia soberana del patriarcado.

En ese sentido, Bidaseca (2021b) también hace alusión al cis-sexismo como violencia material y simbólica que inferioriza y subalterniza a las personas trans y no binarias. La autora subraya la potencia de los artivismos como formas de resistencia y re-existencia frente a los sexofascismos, trayendo la cuestión de la latinidad cuir

farmacológico y estimulantes y depresivos sexuales. Otras prácticas: terapia conductista, de aversión, de grupo, electrochoque e hipnosis.

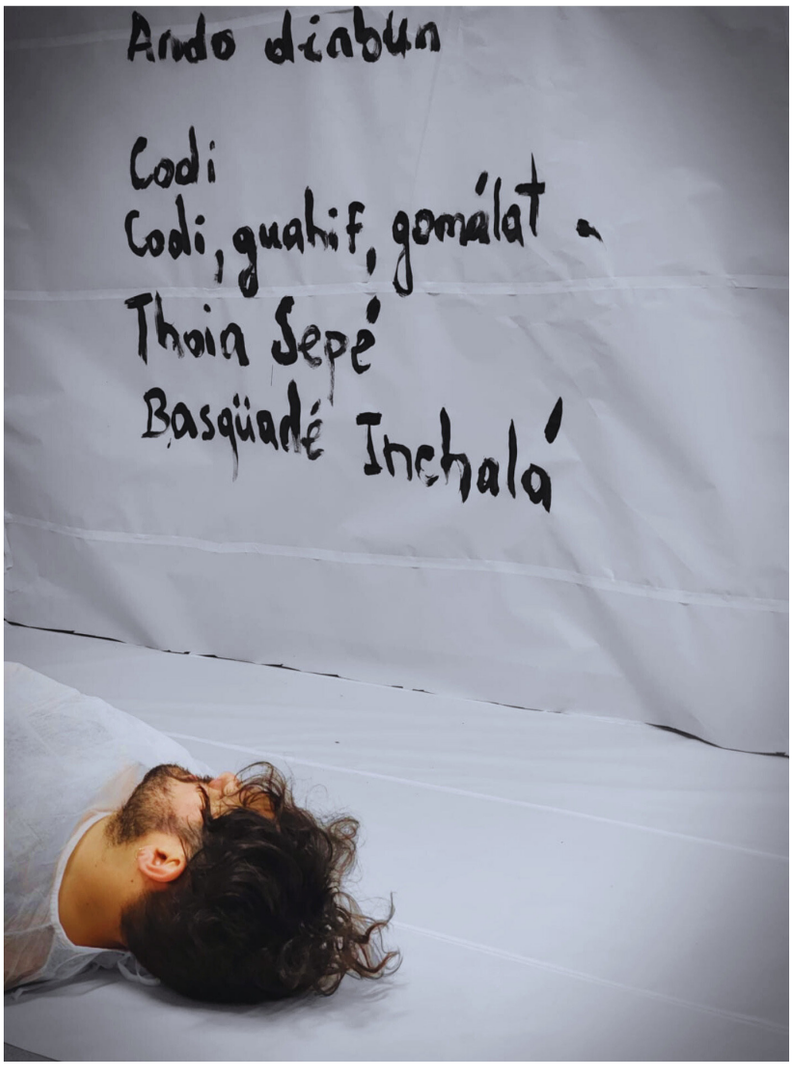


Imagen 7. Momento 2 de la tercera insistencia. Performance en Facultad de Artes, Montevideo, junio de 2024. Fotografía: Sol Tonna Montes.

en tanto movimiento desde Abya Yala/Améfrica Ladina, que se aleja de las categorías impuestas por el movimiento LGBTQI+ blanco, para abrazar identidades *torta*, *marica*, *trava*, *no binaria*, etc., que incorporan la lucha por la justicia racial y cognitiva desde el Sur.

La tercera insistencia instala la cuestión indígena de forma provocativa, en el contexto de una sociedad producto de un fuerte proceso de blanqueamiento racial, en cuyo imaginario el «país sin indios» es un rasgo distintivo de la demografía y la cultura uruguaya. Un país que ha dado la espalda a sus raíces y que sostiene un sentido común que gira en torno a una cierta nostalgia y al orgullo de *nuestres abueles* que llegaron en barcos, la posibilidad de acceso a una ciudadanía europea y nuestra autodenominación como la «Suiza de América» en los años cincuenta, gracias a la estabilidad política y la temprana adopción de valores y normas modernas. Un sentido común que se sustenta, por supuesto, en el olvido o la negación avergonzada de nuestra ascendencia indígena y afro.

Como parte del proceso de colonización está el etnocidio, sustentado en el lingüicidio o genocidio lingüístico, como forma de destruir una cultura desde sus bases materiales y simbólicas. El charrúa ha sido definido como lengua muerta, de la cual se registran unas ochenta palabras restantes. Sin embargo, como describe Giuliana Urban (2021), en este momento existen colectivos charrúas realizando un fuerte proceso de recuperación de la lengua y la cultura; para ello,



Imagen 8. Momento 1 de la cuarta insistencia. Performance en Pensión Cultural Milán, Montevideo, julio de 2024. Fotografía: Pilar Márquez.

han trabajado junto al último hablante de la lengua chaná de la región para completar el idioma y darle mayor vitalidad. Existen significativas coincidencias entre ambas lenguas y también hay historias que relatan intercambios de personas entre pueblos, en las que, en teoría, los idiomas se mezclaban.

La escena propone un espacio aséptico, dominado por las lógicas higienistas de la medicina y la biopolítica occidental, y un sujete completamente colonizade por los dispositivos farmacopornográficos, que se adentra en una especie de rezo de una lista de fármacos, como si lo único que le quedara de lenguaje fueran los nombres de las sustancias que ha consumido, que no puede parar de repetir de forma compulsiva.

Tal vez haya algo colocado allí del orden de la (im)posibilidad de enunciar. Frente a la glotofagia del colonizador, frente a las violencias sistemáticas que silencian, un cuerpo que finalmente encuentra la forma catártica de poner en palabras el sufrimiento psico-físico-espiritual, tomado por una suerte de psicosis, instalando la pregunta respecto a la función social de la locura y los parámetros de normalidad. Frente a la imposibilidad de encontrar la palabra hablada, irrumpe la escritura que restablece la conexión con la lengua, la cultura y la cosmovisión charrúa, como praxis de sanación.

Una contradicción significativa radica en el hecho de que el charrúa pueda tener lugar, pero solo en su forma escrita, cuando sabemos que la



Imagen 9. Momento 2 de la cuarta insistencia. Performance en Pensión Cultural Milán, Montevideo, julio de 2024. Fotografía: Pilar Márquez.

predominancia de la transmisión oral de las lenguas originarias, sumada a la centralidad de la escritura en la cultura occidental colonizadora, ha sido un factor determinante en la enorme pérdida lingüística en Abya Yala/Améfrica Ladina.

Hablo del logocentrismo y el grafocentrismo que han sido claves en la configuración de la temporalidad histórica colonial. Como plantea Mario Rufer (2022), citando a Michel de Certeau, la escritura histórica en el español como lengua colonizadora "oculta el síntoma que le permitió nacer en tanto principio epistemológico: reconocer y extender dominio cultural mediante la producción de saber sobre aquello que no conoce" (p. 319). La formalización de ese lenguaje temporal que se mimetiza con el tiempo del capital —homogéneo, lineal, secular, racional, imperturbable respecto a los acontecimientos— no es capaz de traducir la experiencia de los mundos de vida que no crean continuidad, que saltan por encima de los tiempos y que permanecen imbuidos en lógicas rituales, como lo son aquellos pertenecientes a las cosmovisiones originarias, asfixiadas por la monolengua y la monocultura del saber de la colonización.

Nos dice Pedro Lemebel (2022), al cerrar su texto *El abismo iletrado de unos sonidos*:

> Muchos son los silencios impuestos por la cultura grafóloga a las etnias orales colonizadas, pero aprender a leer esos silencios es reaprender a hablar. Usar lo que omiten, niegan o fabrican las palabras, para saber qué de nosotros se oculta,

> no se sabe o no se dice. Ese silencio es nuestro, pero no es silencio; habla como una memoria que exorciza las huellas coloniales y reconstruye nuestra dignidad oral destrozada por el alfabeto. (p. 85)

Finalmente, la *cuarta insistencia* invita a tomar contacto con la herida colonial que representan aquellos cuerpos racializados, de poblaciones descartables que sufren procesos de limpieza étnica.

Se propone un ritual lúdico, ingenuo, llevado adelante por un cuerpo que despliega movimientos suaves, livianos, fluidos, espontáneos pero precisos, hasta meticulosos en cuanto a la energía colocada en la construcción: impulso vital, flujo deseante, a pesar de lo irónico de la materia prima que utiliza. Podríamos, incluso, imaginar una infancia jugando, exenta de toda preocupación. Mas el devenir de la acción no demora en marcar otro rumbo: sin mayores insinuaciones se instala la destrucción, el aniquilamiento, la desolación y la intemperie.

La *performance* busca dialogar con lo planteado por de Sousa Santos y Meneses (2014) en cuanto a las líneas abismales que definen las fronteras como como cercas y campos de asesinato, dividen las ciudades entre zonas civilizadas y zonas salvajes, y a las prisiones entre lugares de confinamiento legal y lugares de destrucción brutal e ilegal de la vida.

La vida de millones de personas víctimas del fascismo social del Norte y su poder de veto sobre su existencia —por considerarlas almas vacías, *anima nullius*, como la *terra nullius* o la res nullius del derecho romano — que habilitaba la apropiación y el ejercicio de un derecho privado de propiedad que habilita el uso, disfrute y abuso.

Bajo el pretexto de una misión civilizatoria, para sacar a eses *individues* del estado de salvajismo, el proyecto de colonización procura homogeneizar el mundo, obliterando las diferencias culturales, aplastando toda forma de expresión de un pueblo, incluyendo su cultura, su arquitectura, sus ecosistemas, su dignidad y sus propias vidas.

En el contexto de absoluto recrudecimiento del genocidio histórico de Palestina perpetrado por parte del sionismo israelí —en el que por momentos parece agotarse la capacidad de asombro frente a lo inhumano y lo aberrante—, esta cuarta y última insistencia nos propone dejarnos afectar por estos procesos de espaciocidio, ecocidio, limpieza étnica y necropolítica-tanatopolítica (Ramos, 2018), pero sin desarmarnos completamente, sin dejarnos vencer por las prácticas de muerte, contactando con esa fibra humana que permanece en los cuerpos, la potencia, la pulsión que nos ata a la vida.

Tal vez sea momento de abrazar ese cuerpo que construye a pesar de la adversidad, deslizándose como versos entrelazados, dejando huellas, tejiendo su historia efervescente. O a ese cuerpo desnudo que penetra en la construcción a través de las ruinas y reposa entre lo que aún persiste. Un cuerpo que desnuda sus huellas históricas y da luz a esa narrativa oculta; un cuerpo colectivo e histórico que ya no calla. La re-existencia del Sur Global cristalizada en el *sumud* palestino.

La transfiguración del tabú en tótem

El recorrido por la investigación desde el cuerpo en acción se tradujo, sin buscarlo, en un ejercicio de purga: una suerte de limpieza obsesivo-compulsiva de aquello que puede restar de la sustancia que se disuelve, se absorbe, se digiere o se inhala. Si no puedo prescindir del tratamiento, me haré cargo de desaparecer todo aquel rastro del vergonzoso acto de medicarme; pero coleccionados primero y clasificados meticulosamente luego, para encontrar la mejor forma de desintoxicación. El porfiado intento de limpiar al cuerpo de la inmaterialidad del agente farmacológico que, una vez ingresado, no puedo controlar, pero deseo que deje de controlarme. El descarte de los residuos utilizados como material luego de cada *performance* da cuenta de este metódico ejercicio de soltar. Una limpieza de los residuos del fármaco por capas, por sucesivas aproximaciones.

Es que, a partir de los objetivos de la investigación, más allá de alcanzar una praxis de re-existencia artística situada, se fue dibujando tímidamente una hipótesis respecto a la posibilidad de sanación: el acto performativo y su potencial de transmutación: el arte como capacidad de agencia sobre nuestras heridas más inmateriales, más profundas, matrizantes.

Siguiendo a Suely Rolnik (2019), podemos afirmar que en el accionar micropolítico se da una cierta difuminación de las fronteras entre política, clínica y arte, en el sentido de que tiene potencial para liberar el inconsciente de su patología colonial-capitalística.

> Y si tal operación de "curación" es indisociable de la operación artística es porque ella solo se completa con la creación de nuevos modos de existencia que performatizan las demandas vitales, realizando así la germinación de los embriones de mundo que pulsan en los cuerpos" (p. 126).

En ese sentido es que *manifiesto farmacofágico* implica un trabajo genealógico para rastrear la herida colonial y conectarla con la realidad del cuerpo-enfermo de nuestras sociedades capitalísticas para resignificarlas y aliviar el dolor. La búsqueda de una *contra-cura*, como propone le artivista afrouruguaye Shonna Delatahonna —militante por los derechos de las personas VIH positivas— en su poema *Sho Marika*:

> Sho bruja, hechicera, marika macumbera
> la de los quilombos y rituales ancestrales
> de velas, té y yuyitos
> la del monte, tierra santa, agua de río o de mar
> con mi caña blanca y mi tabaco
> mis collares siempre en mi cuello
> los guerreros en la puerta
> centella ndoki en el patio
> y oya en mi cabeza.
> la santera, yoruba y muertera
> que entiende de límites y no respeta las fronteras
> donde acuden en busca de encantamientos
> pa que limpie energías turbias.
> qué paradoja
> mis guias espirituales sugieren, acompañan, aconsejan
> sanan de amores furtivos, cuerpos rotos y almas en melancolía
> sinembargo
> mi cura, la mía
> está por ahí en un laboratorio escondida
> en la sinapsis de algún cerebro extraño
> o en el mío, aun sin destrabar
> encerrada
> sin trascender las paredes y barrotes de la medicina occidental
> los que me impusieron, los que aprendí
> con los que me bato a duelo y me tienen viva
> los que no quiero y preciso
> los mismos que me dan asco, me oprimen y me estrujan
> los mimos que me sujetan y lastiman
> dicen que antirretrovirales
> y siglas y fórmulas químicas
> dicen que la cura medular
> mi cuerpo
> territorio conquistado
> colonizado
> vendido
> explotado
> abusado
> saqueado
> capitalizado
> Sho naSida de un encanto
> creSida sin zapatos
> valiente e incomprendida
> traviesa y siempre icónica
> marika enardeSida
> bailando unos candombes
> rayando unas poeSidas
> encontré aquí la contra cura
> que buscaba tan perdida
> siempre presente
> todavía viva.

Como plantea Raúl Moarquech (2015), se trata de un *ts'aak* (sanar) erótico decolonial, en tanto radical proceso de desprendimiento de la matriz colonial; crítico de las formas en que la biopolítica colonial propone un *sanar* y un *curar*, convirtiendo las experiencias subalternas en patologías a ser medicadas. Crítico de las formas en que el *new age* se apropia de saberes originarios, volviéndolos prácticas de consumo del bienestar eurocentradas. Crítico de las formas en que el psicoanálisis individualiza a le sujete y le escinde de su comunidad.

Similar advertencia realiza Rolnik (2019) para que este sanar desde el artivismo no caiga en

el confinamiento de la fuerza de creación en el Arte —con mayúscula—, en tanto institucionalización que el régimen colonial-capitalístico produce; para que el arte no se convierta en una fuente privilegiada para el proxenetismo de la potencia vital de creación.

Es así que el *ts'aak* erótico decolonial se traduce en una praxis de desenganche y de reconexión con prácticas ancestrales desde la plena consciencia de las formas en que la matriz colonial "daña los procesos sensoriales, el cuerpo, el espíritu, la psiquis, la relación comunitaria, el erótico y la relación cósmica" (Moarquech, 2015, p. 15).

manifiesto farmacofágico fue una experiencia transformadora, de investigación-acción fuertemente introyectiva, de múltiples búsquedas: estéticas, éticas y políticas. Un espacio cuidado, acompañado por afectos, para desnudar la piel y habitar la vulnerabilidad, poniendo el cuerpo al dolor, con la tranquilidad de saber que nada de lo que fuera a aparecer podría lastimar aún más. Un camino de soltar cargas, de liberarse de aquello que ha hecho carne en mí, pero no necesariamente me pertenece —o, al menos, no es de mi responsabilidad individual—. Un recorrido por entramados afectivos que tensan la frontera entre mi cuerpo y *les otres* y permiten ensayar nuevas formas de existencia, relacionales, creativas y emancipadoras.

Referencias

Alzate, G. (2000). "Un Espectáculo No Apto Para Mochos: Astrid Hadad y Sus Tarzanes", en Chasqui, 29 (1), 3-18. DOI: «https://doi.org/10.2307/29741564»

Augé, M. (2000). Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa.

Bidaseca, K. (2021a). "La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas femeninas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau", en Claroscuro. Revista Del Centro De Estudios Sobre Diversidad Cultural, (20), 1-15. DOI: «https://doi.org/10.35305/cl.vi20.10»

Bidaseca, K. (2021b). Por una poética erótica de la Relación. El Mismo Mar.

Bidaseca, K. (2022). Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas situadas en el Sur. CLACSO.

Butler, J. (2006). Deshacer el género. Paidós.

Cejudo-Escamilla, S. (2019). "El cuerpo performativo de Regina José Galindo", en Revista LiminaR, 17(1), 158-167. DOI: «https://doi.org/10.29043/liminar.v17i1.652»

de Andrade, O. (1928). "Manifiesto Antropófago", en Revista de Antropología, (1). «https://bit.ly/3ZbN91a»

de Sousa Santos, B., y Meneses, M. (2014). Epistemologías del Sur. Perspectivas. Akal.

Diéguez, I. (2014). "Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos", en Investigación Teatral, 3(5), 9-28.

Domínguez, J. (5 de octubre de 2017). "Zanele Muholi: la celebración de la melanina", en Wiriko. «https://www.wiriko.org/artes-visuales/zanele-muholi-somnyama-ngonyama/»

Guattari, F. (1996). Las tres ecologías. Pre-Textos.

Han, B. (2022). La sociedad del cansancio. Herder.

Lemebel, P. (2022). Adiós mariquita linda. Planeta Chilena.

Lorde, A. (2003). "Usos de lo erótico: lo erótico como poder", en Corniero, M., Lasheras, A. y Elordui, M. (Trads.), La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias (pp. 37-46). Horas y horas.

Lucas, P., y Souza, C. (2016). "Corpo-lixo: entre o dejeto e a potência na cultura contemporânea", en Revista Subjetividades, 16(3), 45-57. DOI: «https://doi.org/10.5020/23590777.16.3.45-57»

Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Melusina.

Moarquech, R. (2015). “Introducción: Ts’aak (anar) Erótico Decolonial”, en Moarquech, R. (Comp.), Andar Erótico Decolonial (pp. 13-20). Ediciones del Signo.

Moore, J. (2012). “Crisis: Ecological or World-Ecological?”, en Wiedemann, C. y Zehle, S. (Eds.), Depletion Design: a Glossary of Network Ecologies (pp. 73-78). Institute of Network Cultures.

Pollock, G. (1999). Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories. Routledge.

Preciado, P. (2020). Testo yonqui. Anagrama.

Ramírez, A. (2012). “El Movimiento Antropofágico”, en Sosa, E. (Comp.), Cuadernos de Historia del Arte N° 22 (pp. 15-36). Universidad Nacional de Cuyo.

Ramos, J. (2018). “Propuestas para descolonizar Palestina-Israel”, en Meneses, M. y Bidaseca, K. (Coords.), Epistemologías del Sur: epistemologias do Sul (pp. 273-298). CLACSO.

Rolnik, S. (1989). Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo. Estação Liberdade.

Rolnik, S. (2019). Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Tinta Limón.

Rufer, M. (2022). “Temporalidades (pos)coloniales”, en Rufer, M. (Coord.), La colonialidad y sus nombres: conceptos clave (pp. 315-342). Siglo XXI, CLACSO.

Segato, R. (2016). La guerra contra las mujeres. Traficantes de Sueños.

Taylor, D. (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Taylor, D. y Fuentes, M., Estudios Avanzados de Performance (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.

Urban, G. (2021). Lenguas agonizantes. «https://sdr.fic.edu.uy/lenguas-agonizantes/»

¿Dónde Están Los Niños y Las Niñas?: Memorias, Voces y Pedagogías en el Museo de la Memoria

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Jeimmy Lorena Luengas Bautista
Museo Nacional de Colombia, Colombia
loreluengas@gmail.com

Recibido: 13 de noviembre de 2024
Aprobado: 1 de febrero de 2025

Cómo citar: Luengas Bautista, J. L. (2025). ¿Dónde están los niños y las niñas?: Memorias, voces y pedagogías en el Museo de la Memoria. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21(40), pp. 65-78.
DOI: «https://doi.org/10.14483/21450706.24292»

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen

Este artículo reconstruye el proceso de creación de la exposición Voces para transformar a Colombia (2018), piloto del Museo Nacional de la Memoria. Se analiza cómo la muestra generó diálogos sobre el conflicto armado a partir de los ejes Cuerpo, Tierra y Agua, articulando metodologías colaborativas, Investigación-Creación y pedagogías participativas. Se profundiza en la inclusión de niños, niñas y adolescentes en la experiencia museográfica y de mediación, evidenciando los aprendizajes producto del estudio de públicos y de las rutas pedagógicas implementadas, como el tesoro escondido. Se destaca el reconocimiento de la infancia como sujeto activo de memoria, capaz de interpelar los relatos adultos y aportar a la paz desde lenguajes propios. Esta exposición se presenta como una estrategia de reparación simbólica y de participación intergeneracional, donde las voces infantiles emergen como parte esencial de la memoria colectiva del país.

Palabras clave

Conflicto armado; infancia; memoria histórica; museología social; pedagogía de la memoria; reparación simbólica

Where Are the Children?: Memories, Voices and Pedagogies at the Museum of Memory

Abstract

This article reconstructs the process of creating the exhibition Voices to Transform Colombia (2018), a pilot of the National Museum of Memory. It analyzes how the exhibition generated dialogues on the armed conflict based on the axes Body, Land and Water, articulating collaborative methodologies, Research-Creation and participatory pedagogies. The inclusion of children and adolescents in the museographic and mediation experience is deepened, evidencing the learning resulting from the study of audiences and the pedagogical routes implemented, such as the hidden treasure. The recognition of childhood as an active subject of memory, capable of questioning adult stories and contributing to peace from their own languages, is highlighted. This exhibition is presented as a strategy of symbolic reparation and intergenerational participation, where children's voices emerge as an essential part of the country's collective memory.

Keywords

armed conflict; childhood; historical memory; social museology; pedagogy of memory; symbolic reparation

Où sont les enfants ? : Souvenirs, voix et pédagogies au Musée de la Mémoire

Résumé

Cet article reconstitue le processus de création de l'exposition Voices to Transform Colombia (2018), un projet pilote du Musée National de la Mémoire. Elle analyse comment l'exposition a généré des dialogues sur le conflit armé basés sur les axes Corps, Terre et Eau, articulant des méthodologies collaboratives, la Recherche-Création et des pédagogies participatives. L'inclusion des enfants et des adolescents dans l'expérience muséographique et de méditation s'approfondit, témoignant de l'apprentissage résultant de l'étude des publics et des voies pédagogiques mises en œuvre, telles que le trésor caché. La reconnaissance de l'enfance comme sujet actif, capable de remettre en question les histoires d'adultes et de contribuer à la paix grâce à leurs propres langues, est mise en avant. Cette exposition est présentée comme une stratégie de réparation symbolique et de participation intergénérationnelle, où les voix des enfants émergent comme une partie essentielle de la mémoire collective du pays.

Mots-clés

conflit armé ; l'enfance ; mémoire historique ;la muséologie sociale ; la pédagogie de la mémoire ; réparation symbolique

Onde Estão as Crianças?: Memórias, Vozes e Pedagogias no Museu da Memória

Resumo

Este artigo reconstrói o processo de criação da exposição Vozes para Transformar a Colômbia (2018), um projeto piloto do Museu Nacional da Memória. Analisa como a exposição gerou diálogos sobre o conflito armado com base nos eixos Corpo, Terra e Água, articulando metodologias colaborativas, Pesquisa-Criação e pedagogias participativas. A inclusão de crianças e adolescentes na experiência museográfico e de mediação é aprofundada, evidenciando o aprendizado resultante do estudo dos públicos e das rotas pedagógicas implementadas, como o tesouro escondido. Destaca-se o reconhecimento da infância como um sujeito ativo da memória, capaz de questionar histórias adultas e contribuir para a paz a partir de suas próprias línguas. Esta exposição é apresentada como uma estratégia de reparação simbólica e participação intergeracional, onde as vozes das crianças emergem como parte essencial da memória coletiva do país.

Palavras-chave

conflito armado; infância; memória histórica; museologia social; pedagogia da memória; reparação simbólica

Un manifiesto para el país: *Voces para transformar a Colombia*

La exposición *Voces para transformar a Colombia* (en adelante VTC) nació como proyecto piloto del área de Museo del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), en el momento en que el plebiscito realizado el 2 de octubre de 2016 para refrendar el proceso de paz con las FARC-EP dio como ganador al «No». Esto implicó, para la Dirección de Museos del CNMH, entender que el trabajo realizado no había sido lo suficientemente efectivo, lo cual nos llevó a cuestionarnos con quiénes habíamos trabajado todo este tiempo. ¿Acaso estábamos llegando cómodamente a las personas que han sido víctimas del conflicto armado o que les interesa la memoria, y no a la sociedad en su conjunto?

A nueve años del plebiscito, este artículo busca rememorar la reflexión surgida ante aquel momento histórico a través de la exposición VTC, concebida como un manifiesto de quienes hemos trabajado durante años en el proceso de memoria y curaduría. Al mismo tiempo, da cuenta de las prácticas museográficas y pedagógicas implementadas, las cuales buscaban incluir a la infancia en la construcción de la memoria histórica del país a partir de un primer acercamiento con esta muestra.

Para poder centrarnos en la exposición VTC, es necesario entender dónde se sitúa: nace del área de Museo, espacio que se plantea como la antesala del Museo Nacional de la Memoria (MNM) que debe gestar el CNMH, institución que surgió tanto de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) como del Grupo de Memoria Histórica (GMH). Es importante comprender a qué necesidades obedecía en su momento y cómo los enfoques y lineamientos planteados para el GMH se extendieron al CNMH como marco del museo que es la base para la formulación de *Voces para transformar a Colombia*.

En el segundo período presidencial de Álvaro Uribe Vélez, se crea la CNRR como parte de la Ley de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005). En el marco de esta legislación, se fundó el Grupo de Memoria Histórica. Desde el comienzo, sus integrantes mantuvieron independencia en las investigaciones, lo cual fue fundamental porque dicha autonomía se extendió al marco del CNMH (CNMH, 2018).

En la Ley de Justicia y Paz no se reconocía un conflicto armado; por el contrario, la violencia política se reducía a una historia de actores ilegales armados. Precisamente, la CNRR y el GMH nacen con el mandato de realizar una historia de estos grupos. Es importante anotar cómo, en el marco de este proceso, eran mucho más visibles las versiones de los paramilitares en la esfera pública. Estos actores armados relataban diariamente una barbarie distinta —como el escándalo de los hornos crematorios o el mecanismo para desaparecer a una persona en una fosa de 50 cm por 10 cm—, cuyas cifras salían regularmente a la opinión pública. Un ejemplo es el registro de 17 331 homicidios en 2005, que en su momento significaba una disminución del 8,2 % con respecto al año anterior (El Universal, 2006).

Todo esto dio como resultado una particular naturalización cotidiana del conflicto armado y sus hechos victimizantes, debida en buena parte a los medios de comunicación. Este fue un momento político e institucional tenso, atravesado por el Plan Colombia: la política de guerra que permitía sostener un nivel de violencia importante con la agudización de enfrentamientos en diversos territorios. A esto se sumaba la invisibilidad de las víctimas y sus vivencias.

Por ello, la primera apuesta metodológica del GMH buscó fomentar la construcción de la memoria histórica desde la perspectiva de las víctimas, entendida como una estrategia de memoria integradora que no dejaría en silencio a las personas suprimidas, ignoradas o estigmatizadas durante la guerra. Esta metodología se llevó a cabo desde cuatro apuestas principales: 1) participación plural que garantizara la escucha de la voz de las mujeres; 2) que nadie tomara la voz por la víctima; 3) la contrastación de fuentes; y 4) el estudio de casos emblemático[1]

1 En la medida en que condensa muchos procesos y dinámicas locales, y por eso contaba con la fuerza explicativa. En el sentido de ilustrar y revelar, a través de un estudio de caso en profundidad, los procesos sociales y dinámicas mayores: los actores armados, las responsabilidades estatales y no

y la complementación con los estudios de casos regionales. Estos marcos iniciales son las líneas metodológicas que luego darán forma a los procesos del CNMH.

Así, la finalidad del GMH consistió en construir una memoria integradora que reconozca la diferencia y permita su enunciación y su transmisión hacia el futuro; una memoria que integre las voces no solo de los actores armados, sino también de todas las víctimas, como fundamento de comprensión y transformación del conflicto. Sobre todo, y en relación con las víctimas, se plantea como una forma de justicia prospectiva y restaurativa que pasa tanto por el conocimiento o apropiación colectiva de los hechos de violencia como por la imputación de responsabilidades. Una propuesta que busca pasar de la «memoria en conflicto» a las «memorias en diálogo» (CNMH, 2018, p. 41).

En ese proceso de pensar en la posibilidad de una memoria integradora, era vital considerar el lugar de las víctimas como uno donde pudieran tomar la palabra y ser escuchadas. Es más, se proponía que su voz fuera capaz de impugnar la palabra de los actores armados, como lo expresa Wills (2014):

> El primer movimiento reparador (hablando de una primera referencia importante sobre la misionalidad futura hacia el MNM) debe conducir a devolverles a las víctimas su palabra, otorgarles un espacio para que puedan autodefinir quiénes son y para valorar/visibilizar sus identidades en su riqueza, saber, estéticas y reclamos políticos. Es entonces necesario que el museo subvierta/impugne la palabra de los actores en armas y la reemplace por las autodefiniciones de las víctimas, tanto en memorias escritas como en otros lenguajes y en lugares de memoria. (Wills, 2014, Documento de uso interno).[2]

Marco legal del CNMH

El deber de memoria del Estado, el derecho a la memoria de la sociedad en su conjunto y el museo como un medio de reparación simbólica constituyen el marco legal principal del Museo Nacional de la Memoria (MNM). La reparación simbólica se fundamenta en la Ley 1448 de 2011, en su artículo 141, que la define como toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica y la no repetición de los hechos victimizantes. Como parte fundamental de esta forma de reparación, el artículo 139 define las medidas de satisfacción, tales como la difusión pública y completa del relato de las víctimas sobre los hechos, siempre que ello no provoque más daños innecesarios ni genere peligros de seguridad.

> Cada pueblo tiene el derecho inalienable de conocer la verdad sobre los acontecimientos pasados, así como sobre las circunstancias y las razones que llevaron, por la violación masiva y sistemática de los derechos humanos, a la perpetración de crímenes aberrantes. El ejercicio pleno y efectivo del derecho a la verdad es esencial para evitar en el futuro que tales actos se reproduzcan. (ONU, 2005, p. 81)

Así, aunque la memoria es un pilar, por sí sola no podrá cumplir con las garantías de no repetición. Para María Emma Wills, en el testimonio que brindó ante la Jurisdicción Especial para la Paz (Audiencia del 6 de noviembre de 2020), esta legislación está orientada a la dignidad, la participación y la validación de las voces de las víctimas. También es importante destacar las garantías de no repetición soportadas en el artículo 149 de la misma ley, el cual indica la necesidad de crear una pedagogía social que promueva los valores constitucionales y la reconciliación en relación con la verdad histórica. Por su parte, la no repetición busca garantizar que otros no vivan los hechos acontecidos; para ello son fundamentales las reformas institucionales, los acuerdos entre las partes y la pedagogía social.

estatales, las modalidades, dinámicas e impactos de la violencia, las estructuras y dinámicas del poder, las memorias de sufrimiento y dignidad, entre otros (CNMH, 2017, p. 41).

2 María Emma Wills se desempeñaba como parte del comité asesor del CNMH para temas de pedagogía y enfoque de género. La cita está consignada en documento interno titulado *Unas ideas a mano alzada para el trabajo de planeación y de demarcación conceptual del MNM* / Archivo: Avances M. conceptual MNM – (sin publicar).

El nacimiento de *Voces para transformar a Colombia*

Del plebiscito resultó una serie de preguntas, entre ellas: ¿cómo podríamos hablarle a una ciudadana del barrio El Rosales en Bogotá? o ¿cómo podríamos interpelar a alguien que está de acuerdo con el conflicto armado? Así, esta exposición nació como una invitación pública a entablar diálogos difíciles y a permitirnos no una sola clase de memoria, sino múltiples memorias que se pudieran enunciar desde lugares diferentes y que permitieran llegar a la mayor cantidad de público posible. Para esto, pensamos en ocupar plazas de mercado o parques; la pregunta era dónde podría ser más efectiva la muestra. Finalmente, optamos por un espacio en la Feria Internacional del Libro de Bogotá (Filbo). Sin embargo, esta exposición no podía reducirse al trabajo que se estaba realizando como parte de la curaduría del futuro museo, sino que tendría que vincular a las diferentes áreas de la Dirección de Museos para probar los dispositivos que se estaban diseñando y plantear, a partir de los hallazgos, las formas en que efectivamente operaría el museo.

Para crear la muestra se formularon varias interrogantes: ¿Qué público entra a una exposición de este tipo? ¿Qué conocimientos tiene sobre el conflicto armado o sobre la historia del país? Definimos con el equipo de trabajo el objetivo de llegar a los diferentes públicos que podrían interactuar con la muestra. Dado que no teníamos conocimiento previo de los visitantes, esto se convirtió en una necesidad primordial: conocer quién era ese usuario y saber si vivir la exposición permitía una experiencia significativa que fuera motor de cambio o sensibilización. De esta necesidad nace la idea de realizar un estudio de públicos para entender cómo la ciudadanía recibía este espacio expositivo, asumiendo que sería un insumo para que la propuesta llegara más robusta al museo definitivo. Se trataba de pensar la exposición como un lugar de diálogo y como parte de un proceso de investigación-creación con otros para construir conocimiento.

En concordancia con el mandato de ley, el equipo de curaduría-museología que construyó *Voces para transformar a Colombia* proponía impulsar un proceso de transformación social en la población colombiana a través de todos los programas del proyecto piloto, partiendo de la premisa de que "las acciones y procesos curatoriales pueden apoyar la reparación simbólica si tienen en cuenta tanto la dimensión contemplada en las medidas de satisfacción como las acciones de tipo colectivo necesarias para la no repetición" (Lleras *et al.*, 2021). En este contexto, el estudio de públicos fue fundamental para que evaluadores externos argumentaran sobre lo que funcionaba y lo que no, con el fin de comprender cómo esta muestra movilizaba a aquel ciudadano «de a pie» que votó «No» al proceso de refrendamiento del acuerdo de paz negociado en La Habana, Cuba.

La exposición sería la forma en que se daría cuenta del trabajo realizado por el CNMH como un legado de la institución para el país. Al respecto, sabíamos que las exposiciones previas sobre el conflicto armado en Colombia se basaban, sobre todo, en la fotografía, respaldada por fichas técnicas. Sin embargo, esta forma de abordar la guerra silenciaba las expresiones culturales y las dinámicas territoriales, además de facilitar una mirada externa que privilegiaba ciertos hechos.

De ahí que el papel de los protagonistas de estas historias fuera considerado un proceso en el que la colaboración estaba en el centro. En este sentido, la cocreación y la investigación-creación tuvieron un lugar importante, pero también metodologías como la cartografía social, la línea de tiempo o la antropología visual nos permitieron otras formas de colaboración. Así, el equipo interdisciplinar encargado de la realización de este guion de larga duración —coordinado por Cristina Lleras— tuvo un papel determinante en las diferentes formas de participación, análisis y realización.

Los ejes

Con el propósito de promover un diálogo plural sobre la memoria del conflicto armado en Colombia, la muestra articuló los ejes narrativos: *Cuerpo, Tierra* y *Agua*. Se propusieron como

Ejes narrativos, mensajes y casos nodales		
Eje	**Mensajes principales**	**Casos del eje**
Tierra	La guerra es intencionada y responde a intereses y dinámicas económicas, militares, políticas e institucionales. La guerra en Colombia es compleja y difícil de explicar, pero no es azarosa ni irracional.	Territorios de los pueblos kogui, kankuamo, arhuaco, wiwa y barí: *antes del amanecer.*
		La pola y la palizúa, (Magdalena): *primeros en el tiempo, primeros en el derecho.*
		Puerto Guzmán (Putumayo). Haciendo vida: *más allá de la fumiga y otros males.*
	Los compromisos y responsabilidades no comprometen solo a los actores armados, sino a quienes auspician y se benefician de la guerra. El eje Tierra se cuenta desde el despojo de tierras y territorios; también desde las luchas por la tierra.	Urabá y Bajo Atrato: *la tierra que ruge.*
		Comuna 13 (Medellín): N*unca morir en vida.* Exilio: *estar en casa ajena.*

Tabla 1. Eje Tierra. Fuente: *elaboración propia a partir del trabajo de Sofia Gonzales*, 2017. Trabajo colectivo.

Eje	**Mensajes de la exposición**	**Casos del eje**
Cuerpo	La estigmatización, la intolerancia y la eliminación de las diferencias y del disenso político son parte de las principales características del conflicto armado en Colombia. Buscamos enfatizar que el fortalecimiento de la democracia reside en el reconocimiento de la diferencia, el disenso y la diversidad. Este eje se cuenta desde intentos de deshumanización, pero también desde la dignificación y la resistencia.	Organización Femenina Popular (OFP): *Juntas e Invencibles*.
		Varias voces, una conversación.
		Unión Patriótica (UP): *el miedo a la democracia.*

Tabla 2. Eje Cuerpo. Fuente: *elaboración propia, a partir del trabajo de Sofia Gonzales.*

testigos directos de la historia; son objeto y sujeto del terror de la guerra y, a su vez, son respuestas-resistencias. Los ejes se cruzan y se complementan.

Estas propuestas narrativas fueron socializadas por el equipo del Museo de la Memoria de Colombia (MMC) a través de grupos focales con las diferentes áreas del CNMH. Las preguntas de base fueron: ¿Qué le hizo la guerra al *Cuerpo*, la *Tierra* y el *Agua*? ¿Qué hicieron el *Cuerpo*, la *Tierra* y el *Agua* con la guerra? y ¿cómo cada uno de estos personajes puede contarla? Las respuestas obtenidas son la base para la construcción de las piezas cocreadas, comisionadas y gráficas que constituyen *Voces para transformar a Colombia*, pero también de los eventos y dispositivos digitales y educativos que fueron diseñados o creados conjuntamente entre la Dirección de Museo del CNMH, organizaciones de víctimas, investigadores y artistas para poner a disposición de los visitantes.

A continuación, se desglosan los mensajes que dieron origen a los tres ejes narrativos.

Al ser reconocido como uno de los factores más determinantes para comprender las dinámicas del conflicto armado colombiano, este eje cumple con el primer criterio curatorial, ya que representa una de las formas en que han operado los diferentes actores tanto en el ámbito

Eje	Mensajes principales	Casos del eje
Agua	Los costos de la guerra son muy altos y los daños que ocasionan son inmensurables. Estos costos humanos, culturales y ambientales son injustificables. Se cuentan los daños culturales y medioambientales, así como las prácticas sociales y procesos organizativos que las reivindican, entendiendo que no todos los daños son recuperables.	Magdalena Medio. Yuma: *un río para la vida.*
		Zonas Inundables. *¡no soy propiedad privada!*
		Buenaventura (Valle del Cauca): *¡el pueblo no se rinde, carajo!*
		Río Atrato: *un sujeto de derechos.*

Tabla 3. Eje Agua. Fuente: elaboración propia a partir de Lleras et al. (2021).

rural como en las ciudades. Para ello, fue necesario tipificar las formas en que se dan estas disputas por la tierra-territorio; por esta razón, este es el eje más extenso de la exposición. Es importante contextualizar que este apartado está interrelacionado con las vivencias de las personas y comunidades, pero también posee un enfoque ecocéntrico; es decir, considera lo que les ocurre a los ecosistemas y a las especies que habitan en ellos. Esto permite entender que, para que la tierra narre, es necesaria la presencia de un narrador; sin embargo, su vínculo con los ejes cuerpo y agua reside en su propia narración. Buscaremos contarlo de manera compleja.

El enfoque inicial del eje plantea el despojo como una lucha por la tierra, donde los factores indígena, étnico y cultural juegan un papel central para comprender los procesos de largo aliento. Es decir, son luchas históricas que fueron acentuadas por el conflicto armado. La guerra interrumpió la cotidianidad del territorio y, con ello, los procesos económicos y culturales. Por esto, los primeros casos dentro de la narrativa debían dar cuenta de estas luchas de larga duración, como la motivada por la línea negra con la comunidad wiwa y los bohíos ancestrales del pueblo barí.

Como lo enuncia Pilar Riaño (2020), "las comunidades han buscado la recuperación territorial en clave de autonomía y determinación que presenta como factor común la resistencia en el tiempo".

El eje Cuerpo busca dar cuenta de las violencias estructurales y de larga duración, ya que los diferentes informes permitían reconocer cómo en la guerra hay una mayor saña y violencia sobre cuerpos específicos, como son los de las mujeres, las niñas, los niños y las mujeres trans. "El cuerpo en la guerra es tanto un territorio material como simbólico sobre el cual pasan y se ponen en juego los conflictos, las regulaciones, las luchas sociales y los repertorios de violencia" (CNMH, 2017).

Un abordaje importante de este eje es el intento de deshumanización que los actores ejercen con violencia sobre los cuerpos de otros; sin embargo, es algo que no se logra plenamente. Por más que un cuerpo se desmiembre, se viole o se violente, la deshumanización absoluta no llega a consumarse. Por el contrario, el país está lleno de prácticas de re-existencia[3] donde otras formas de corporalidad alzan su voz para dar cuenta de lo que son y de lo que nos dejan como legado.

Como lo recuerda Gempler (2016):

> El proceso de búsqueda de una categoría adecuada para comprender las afectaciones que trajo el conflicto al agua estuvo marcado por la investigación de las características físicas de los afluentes en los que se inscribe el recorrido de los ríos, los nacimientos de agua, el mar y las cuencas hidrográficas. Unir los aspectos físicos y

3 Re-existencia es un concepto acuñado por Adolfo Alban, teórico colombiano. En sus palabras, significa reinvención de la vida para superar la adversidad (Entrevista, 29 sept 2025).

simbólicos dibujó el eje bajo potencialidades de vida y muerte; entendiendo el agua como dadora y receptora de vida y muerte.

Sin embargo, al realizar un grupo de trabajo con indígenas del país, ellos advierten que el agua no es dadora de muerte; resaltan que la muerte es consecuencia de lo que el hombre le ha dado al agua, ya que ella transporta todo aquello que se deposita en sus cauces. Así entendimos que, para toda cultura, el agua es sinónimo de *vida*; el agua es *vida*.

La fuente principal para constituir el eje fue la cosmogonía Wiwa, que entiende al río como "la sangre que lleva vida". Para ellos, el cuerpo también es territorio, y lo que pasa en el territorio afecta de manera directa su cuerpo físico.

Este eje era fundamental porque permitía reconocer los daños y sus dimensiones, entendiendo que no todo perjuicio puede ser reconstituido ni reparado. Esto debía comunicarse como parte de la exposición, especialmente al hablar de medioambiente y la imposibilidad de reparar los daños a ecosistemas que es necesario preservar para conservar la existencia.

Por otro lado, tuvimos la oportunidad de dar voz a lo humano y a lo no humano; de entender que las luchas por el medioambiente son, en su gran mayoría, colectivas. También comprendimos que, aunque diferentes grupos puedan tener discrepancias, las organizaciones que defienden el territorio y el medioambiente han logrado concertar acciones en la búsqueda de la preservación y la conservación de los ecosistemas.

Este eje tiene un gran énfasis en lo étnico, ya que son los pueblos originarios o los pueblos constituidos de la diáspora africana aquellos que han preservado, cultivado y reconocido el valor de la naturaleza, la fauna y la flora. Son ellos quienes han establecido una relación distinta, planteándose como parte esencial de su preservación, pero entendiendo que estos ecosistemas no están hechos a la medida del hombre. Para conservarlos, se debe realizar un cambio de la perspectiva antropocéntrica; es decir, la perspectiva occidental donde el hombre está en el centro. No son «recursos», como se han llamado históricamente, sino que son bienes comunes que tienen finitud y que debemos preservar para las generaciones futuras.

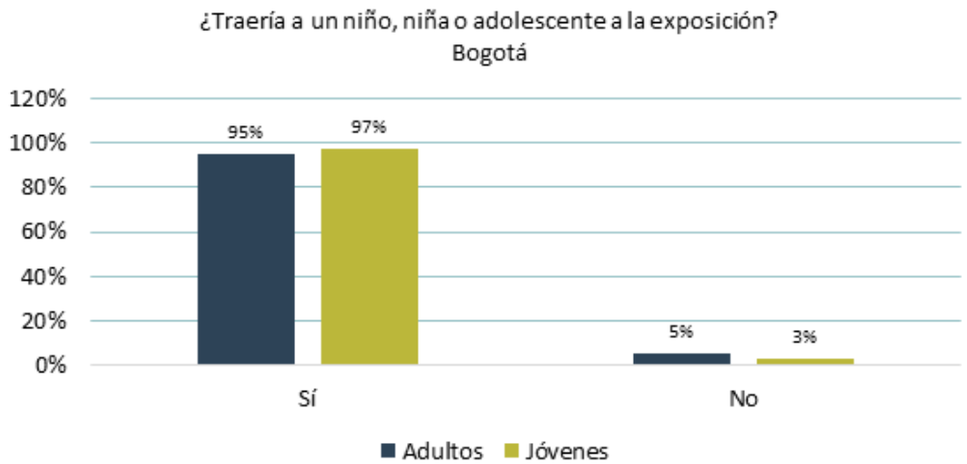
Con los mensajes definidos y con un primer rastreo hecho con los investigadores del centro, se acordó realizar un proceso de colaboración con diferentes grupos sociales, artistas e investigadores para profundizar y materializar cada caso, pieza o eje. Este proceso de construcción social no ha sido lineal, sino que puede entenderse como una constelación que reúne el trabajo realizado hasta ese momento por las distintas direcciones del CNMH[4]: investigaciones, piezas y productos gráficos y audiovisuales, resultados de iniciativas de memoria histórica y trabajos adelantados con las comunidades para acatar órdenes de sentencias judiciales.

Así, esta exposición debía ser fruto del trabajo realizado durante estos años por la institución; esto implicó un proceso de articulación con las diferentes áreas. Este trabajo de participación y colaboración fue antecedido por la construcción de confianza y, en algunos casos, por la realización de piezas museográficas conjuntas. Hubo etapas de socialización con el comité asesor, con miembros del Comité Internacional (CAI) y con instituciones como el Instituto Alexander von Humboldt.

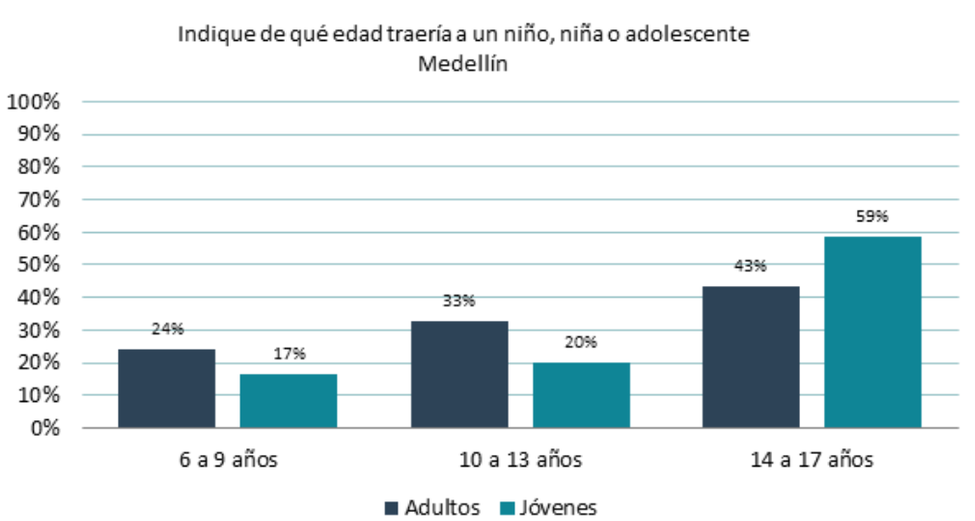
A partir de estos encuentros, se definió realizar una exposición piloto de los contenidos del Museo de Memoria de Colombia (MMC), en la cual se mostraran los impactos del conflicto armado desde la voz de las víctimas, visibilizando sus historias de dolor, pero, sobre todo, de dignidad y resistencia. Se propuso que la exposición itinerara por diferentes territorios del país, incorporando aprendizajes de montajes anteriores. Así nacen los estudios de públicos y grupos focales que permitían aprender de la experiencia en curso.

Como ya se planteó, no se tenía conocimiento real de quién era el público de nuestro trabajo. Surgió la pregunta: ¿cómo poder llegarles? Esta cuestión también se enfocó en los más pequeños. Se indagó por la edad en que los niños

4 Desde su creación, el CNMH ha estado conformado por cuatro direcciones misionales: Construcción de la Memoria, Acuerdos de la Verdad, Archivo de Derechos Humanos y Museo de Memoria de Colombia.



Gráfica 1. Resultados de encuestas a visitantes de Bogotá y Medellín (2019). Fuente: Casa de las estrategias. Museo de Memoria de Colombia, exposición "Voces para Transformar a Colombia". (pp. 68-69).



Grafica 2. Resultados de encuestas sobre rango de edad sugeridos para la exposición a visitantes de Bogotá y Medellín (2019). Fuente: Casa de las estrategias. Museo de Memoria de Colombia, exposición "Voces para Transformar a Colombia". (pp. 69).

asistían a este tipo de exposiciones en 2018; la respuesta del área encargada fue que ellos han vivido este conflicto, pero no se les tiene en cuenta, pues ha sido una discusión delegada a los adultos. El problema de involucrar a la infancia en estos procesos es que el adulto suele desconocer cómo abordarlo. Por ello, me permitiré dar un salto temporal para compartir parte de los aprendizajes del estudio de público de la exposición con respecto a la visita de niños.

Encuesta de la exposición Voces para transformar a Colombia y la participación de niños, niñas y adolescentes

La encuesta realizada al final del recorrido de la exposición *Voces para transformar a Colombia* (VTC) del CNMH, durante sus itinerancias en Bogotá y Medellín en 2018[5], evidenció una

5 En Bogotá se recolectaron 2.142 encuestas, de las cuales 1.811 corresponden a mayores de edad y 331 corresponden a jóvenes entre los 14 y los 17 años. En Medellín, el total de encuestas fue 1.449, de



Figura 1. Aprendizajes educativos de la mediación. Pieza Una ciénaga imaginada (2018). Fuente: *Dirección de Museo del CNMH. "Voces para Transformar a Colombia", septiembre de 2018.*

clara intención de participación por parte del público. Los resultados mostraron que, para los visitantes, es fundamental que los niños, niñas y adolescentes (NNA) puedan formar parte de estos espacios de memoria.

Estos datos permiten evidenciar que existe una voluntad social por integrar a los menores en estos procesos. Sin embargo, surge la interrogante: ¿a partir de qué edades se considera que deben ingresar? Los resultados mostraron que, aunque se prioriza la participación de jóvenes y adolescentes, los encuestados consideran necesario que los niños y niñas también integren la experiencia. Esta pregunta fue clave para el equipo curatorial, pues existía una preocupación genuina sobre cómo el contenido del conflicto armado podría impactar en esta población.

Al indagar por los rangos de edad, el segmento de los once a los trece años fue reconocido como el más idóneo por los adultos. Por el contrario, los jóvenes encuestados sostienen que son ellos mismos quienes más deben asistir a la muestra.

Asimismo, la encuesta analizó la composición de los grupos de visitantes. Dado que la exposición se realizó en el marco de la Filbo 2018, se registró un porcentaje alto de visitas de instituciones educativas. Por otro lado, un 34 % de los asistentes acudió en núcleos familiares, mientras que los jóvenes rara vez asistieron solos; solo el 2 % reportó haber ido por iniciativa propia. Sobre la importancia de este involucramiento generacional, Karin Prieto —madre de familia asistente— señaló:

> Creo que no hay que ocultar esta información; pienso que los niños son parte de una historia y de un futuro. Ellos son los que pueden llegar a transmitir ese mensaje más adelante para que no caigamos en lo mismo y, así sea de grano en grano, ir terminando con esta guerra. (Prieto, 2018)

las cuales 1.262 son de personas mayores de edad y 187 son de jóvenes entre los 14 y 17 años. 8Estudio de públicos, *Voces para Transformar Colombia*, Casa de las estrategias, resultados, 2018. Consultado en Casa de las Estrategias. Museo de Memoria de Colombia, Exposición *Voces para transformar a Colombia*, resultados de encuestas a visitantes Bogotá y Medellín, 2019.

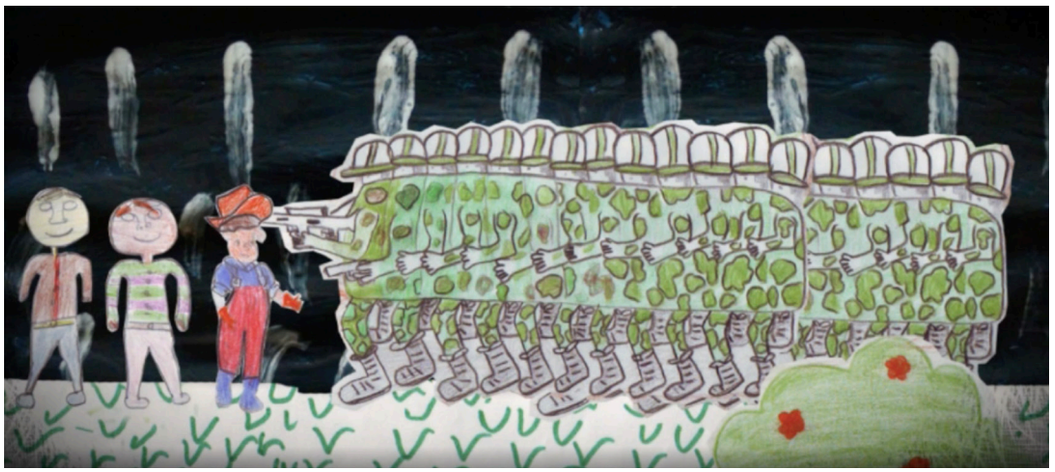


Figura 2. Fotograma del video realizado con las narrativas y dibujos de niños y niñas de Caloto, Cauca (2023). Fuente: *Exposición Voces para Transformar a Colombia (2018).*



Figura 3. Registro de la caja de herramientas pedagógicas desarrollada (2023). Fuente: *Exposición Voces para Transformar a Colombia (2018).*

La incorporación de sus voces

Como parte del trabajo de articulación del enfoque de NNA del CNMH, se contrató un estudio durante la fase de creación de los guiones museográficos. El diagnóstico reveló que, aunque existían casos que mencionaban a la infancia, en ninguna pieza de la exposición ellos y sus voces eran el centro narrativo. Dado que muchas piezas ya estaban en proceso de realización, se definió un plan de acción especial para remediar esta ausencia.

En consecuencia, se decidió que la exposición no tendría restricción de edad, ofreciendo en su lugar un acompañamiento constante por parte de mediadores preparados. Se establecieron alianzas con instituciones educativas para que los docentes se apropiaran de la muestra antes de la inauguración. Además, el equipo curatorial vinculó a un pedagogo para trabajar los contenidos con maestras y maestros, garantizando que la experiencia escolar fuera significativa.

Bajo este enfoque, se transformaron diversos espacios museográficos para conectar con distintos rangos de edad. Se priorizaron mensajes y lenguajes visuales accesibles. Por ejemplo, en la pieza *Una ciénaga imaginada* (Eje Agua), se utilizaron texturas y colores vibrantes bajo la premisa de que el arte debía poder tocarse.



Figura 4. Registro del recorrido «El tesoro escondido» (2018). Fuente: *Documento de Aprendizajes Educativos de la Mediación, Medellín.*

Asimismo, se creó a José Colibrí, un personaje diseñado para acompañar la guianza infantil.

Otros casos destacados de inclusión fueron la pieza *Atrato, un sujeto de derechos* (Eje Agua), que mostraba las formas en que los niños habitan el río, y una animación[6] en el Eje Cuerpo realizada por niños de un resguardo indígena en Caloto, Cauca, sobre sus experiencias frente al reclutamiento forzado y los grupos armados.

También se diseñó una ruta de mediación específica: *El tesoro escondido. Una travesía de la memoria.* Cada recorrido tenía una duración de dos horas, en las que quince niños y niñas, de entre ocho y doce años, exploraron la riqueza de la diversidad poblacional y crearon nuevas formas de relacionarse basadas en la solidaridad y la empatía. Esta experiencia tomó como base tres piezas de la exposición: en el Eje Tierra, el mapa wiwa, que mostraba los lugares sagrados y las afectaciones causadas por el conflicto; en el Eje Cuerpo, la animación elaborada por los niños del resguardo indígena de Caloto (Imagen 2); y en el Eje Agua, la pieza *Una ciénaga imaginada*.

Este recorrido fue liderado por José Colibrí, una marioneta que guiaba a los niños y sus acompañantes. En cada estación se trabajó un mensaje diferente: en el Eje Tierra, el reconocimiento de cómo las acciones individuales pueden afectar a otros; en el Eje Cuerpo, la sensibilización frente al reclutamiento ilícito y la resistencia desde la espiritualidad; y en el Eje Agua, el cuidado del medioambiente a través del reconocimiento de la fauna de las ciénagas.

Es fundamental resaltar que los niños y niñas de primera infancia también participaron en la experiencia. Según Sara Márquez, diseñadora del recorrido y coordinadora del enfoque de infancia del CNMH, la presencia de un mediador como José Colibrí fue vital para tramitar sentimientos y dudas, pues la marioneta servía como un soporte que hacía la conversación mucho más fluida que con los adultos acompañantes.

A partir de estos aprendizajes, surgió la necesidad de llevar la muestra a los territorios

6 Este video se puede ver en internet: https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/travesiaporlamemoria/sabios-exploradores/index.html



Figura 5. Pieza Galería de la Memoria (Buenaventura)en la. FilBo (2018). Fuente: *Dirección de Museo del CNMH "Voces para Transformar a Colombia".*

mediante la maleta viajera *El tesoro escondido: una oportunidad para la paz*[7]. Este dispositivo pedagógico ha recorrido lugares como San Vicente del Caguán, Tumaco, Medellín y Bogotá, recogiendo las reflexiones que la infancia aporta a la sociedad. El objetivo de este baúl es propiciar diálogos sobre el conflicto armado para que las niñas y los niños[8] contribuyan activamente a la construcción del Museo Nacional de la Memoria[9].

La inclusión de lenguajes narrativos cercanos a la juventud, como el *rap* y el cómic, fue determinante para comunicar los mensajes de la muestra. Asimismo, se promovieron espacios de creación de murales y grafitis en Medellín y Cali, permitiendo que la exposición saliera de los recintos feriales y se integrara en los procesos territoriales.

7 Para más información consultar https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-tesoro-escondido-una-oportunidad-para-la-paz/

8 Revisado en febrero de 2023 en https://www.tallercreativoaleida.com.co/tesoro-escondido/

9 Revisado en febrero de 2023 en https://centrodememoriahistorica.gov.co/hacer-memoria-historica-con-ninos-y-ninas-la-tarea-de-jose-colibri/

Respecto a la mediación familiar, María Mónica Fuentes, formadora de mediadores del Museo Nacional (2020), recomienda:

> La guía debe ser dada con un enfoque hacia las y los niños, ya que es más fácil que el adulto se adecue a estos contenidos y quiera acompañar la experiencia. Por el contrario, cuando la guía se centra en el adulto, el niño o la niña se distrae y pierde interés con facilidad, generando una barrera de acceso en la manera como se plantean los contenidos.

Por su parte, Juan Ricardo Barragán, líder de educación del CNMH, subraya que la mediación debe regirse por el principio de «acción sin daño» y el cuidado mutuo, adaptando los ritmos de desplazamiento incluso cuando el grupo incluye adultos mayores.

En definitiva, *Voces para transformar a Colombia* apostó por incluir a las nuevas generaciones bajo la premisa de que el silencio sobre la guerra es un problema de los adultos, no de los niños. Al respecto, el informe de la Comisión de la Verdad, *No es un mal menor* (2022), hace un llamado de atención sobre cómo la falta de espacios para procesar lo sucedido llevó a

muchos menores a sentirse culpables de las violencias sufridas por ellos o sus familias.

Finalmente, la consultoría realizada por Unicef sobre los contenidos de la exposición dejó un hallazgo fundamental: nadie puede representar la voz de la infancia. A menudo, los adultos interpretamos cómo pensamos que los niños vivieron los hechos victimizantes sin darles un espacio para su propia narración. Los niños y niñas son agentes activos en la producción de sentido y en la imaginación de futuros posibles. Reconocer sus voces implica transformar las prácticas curatoriales hacia una museología social y sensible que conciba la memoria como un proceso vivo, dialógico y colectivo.

Bibliografía

Casa de las Estrategias. (2019). Exposición "*Voces para transformar a Colombia*": Resultados de encuestas a visitantes Bogotá y Medellín [*Informe*]. Casa de las Estrategias; Museo de Memoria de Colombia.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). Museo Nacional de la Memoria: Un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico. Centro Nacional de Memoria Histórica. «https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/02/museo-lineamientos_accesible.pdf»

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). La memoria nos abre camino: Balance metodológico del CNMH para el esclarecimiento histórico. Centro Nacional de Memoria Histórica. «https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/descargas/balance-memoria-camino.pdf»

El Universal. (2006, mayo 14). Registro de 17.331 homicidios en 2005. El Universal.

Gempler, P. (2016). Avances del guion museológico [Manuscrito no publicado]. Museo Nacional de Memoria.

Lleras, C., et al. (2021). *Voces para transformar a Colombia*. Centro Nacional de Memoria Histórica.

Naciones Unidas. (2005). Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones (*Resolución 60/147*). *Asamblea General de las Naciones Unidas.*

Wills, M. (2014). Unas ideas a mano alzada para el trabajo de planeación y de demarcación conceptual del MNM [Manuscrito no publicado]. Museo Nacional de Memoria.

Documentos y materiales educativos

Aprendizajes educativos de la mediación. (2018, septiembre). Pieza "Una ciénaga imaginada", Voces para transformar a Colombia [Audio]. Conmemora Radio.

Videografía y audio

Albán Achinte, A. (2025, 29 de septiembre). Entrevista sobre el concepto de re-existencia [Video]. Universidad del Futuro.

Conmemora Radio. (2018, 28 de abril). Aprendizajes educativos de la mediación: "Voces para transformar a Colombia" [Audio].

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2023, febrero). Hacer memoria histórica con niños y niñas: La tarea de José Colibrí [Video]. «https://centrodememoriahistorica.gov.co/hacer-memoria-historica-con-ninos-y-ninas-la-tarea-de-jose-colibri/»

Jurisdicción Especial para la Paz. (2020, 6 de noviembre). Audiencia pública [Video].

Taller Creativo Aleida. (2023, febrero). Tesoro escondido [Recurso web]. «https://www.tallercreativoaleida.com.co/tesoro-escondido/»

Gestos, olores y abismos corporales: un encuentro con Francis Bacon en São Paulo

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Edilberto Hernández González
Universidad de San Buenaventura, Medellín, Colombia
edilbertohernandez09@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6274-4078

Recibido: 12 de mayo de 2025
Aceptado: 24 de junio de 2025

Cómo citar: Hernández González, Edilberto. (2025). Gestos, olores y abismos corporales: un encuentro con Francis Bacon en São Paulo. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 19(40), pp. 79-92.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23264

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Este artículo explora una relación profunda con la obra de Francis Bacon, a propósito de la exposición Francis Bacon: *La Belleza de la Carne*, abierta al público del 22 de marzo al 28 de julio de 2024. La indagación propone un desplazamiento desde la historiografía convencional hacia una experiencia del cuerpo en movimiento. Mediante un método de atención lenta, se analizan las metamorfosis y desplazamientos que activa la obra en la actualidad. El texto despliega una relación con las imágenes basada en actos de presencia corporal que generan gestos envolventes entre la obra, los espectadores y sus contextos socioculturales. Se concluye que Bacon extrema la deformación, desdibujando los cuerpos en una expresión orgánica de la carne que resiste a las maquinarias estéticas de la belleza y el bienestar contemporáneo.

Palabras clave
Carne; cuerpos; Francis Bacon; imágenes; metamorfosis

Gestures, smells and bodily abysses: an encounter with Francis Bacon in São Paulo

Abstract

This article explores a deep relationship with the work of Francis Bacon, regarding the exhibition Francis Bacon: The Beauty of the Flesh, open to the public from March 22 to July 28, 2024. The inquiry proposes a shift from conventional historiography to an experience of the body in movement. Using a slow attention method, the metamorphoses and displacements that the work currently activates are analyzed. The text displays a relationship with the images based on acts of bodily presence that generate enveloping gestures between the work, the spectators and their sociocultural contexts. It is concluded that Bacon takes deformation to the extreme, blurring bodies into an organic expression of flesh that resists the aesthetic machinery of contemporary beauty and well-being.

Key Words

Meat; bodies; Francis Bacon; images; metamorphosis

Gestes, odeurs et abîmes corporels : une rencontre avec Francis Bacon à São Paulo

Résumé

Cet article explore une relation profonde avec l'œuvre de Francis Bacon, concernant l'exposition Francis Bacon : La Beauté de la Chair, ouverte au public du 22 mars au 28 juillet 2024. L'enquête propose un passage de l'historiographie conventionnelle à une expérience du corps en mouvement. En utilisant une méthode d'attention lente, les métamorphoses et déplacements que l'œuvre active actuellement sont analysés. Le texte présente une relation avec les images basée sur des actes de présence corporelle qui engendrent des gestes enveloppants entre l'œuvre, les spectateurs et leurs contextes socioculturels. On conclut que Bacon pousse la déformation à l'extrême, brouillant les corps en une expression organique de la chair qui résiste à la machinerie esthétique de la beauté et du bien-être contemporains.

Mots clés

viande ; corps ; Francis Bacon ; images ; métamorphose

Gacetos, cheiros e abismos corporais: um encontro com Francis Bacon em São Paulo

Resumo

Este artigo explora uma relação profunda com o trabalho de Francis Bacon, em relação à exposição Francis Bacon: The Beauty of the Flesh, aberta ao público de 22 de março a 28 de julho de 2024. A investigação propõe uma mudança da historiografia convencional para uma experiência do corpo em movimento. Usando um método de atenção lenta, as metamorfoses e deslocamentos que a obra atualmente ativa são analisados. O texto exibe uma relação com as imagens baseada em atos de presença corporal que geram gestos envolventes entre a obra, os espectadores e seus contextos socioculturais. Conclui-se que Bacon leva a deformação ao extremo, borrando corpos em uma expressão orgânica da carne que resiste à maquinaria estética da beleza e bem-estar contemporâneos.

Palavras-chave

carne; corpos; Francis Bacon; imagens; metamorfose

Agradecimientos: Texto vinculado a la investigación: Experimentaciones corpo-sonoras en prácticas artísticas participativas, desarrollada en cooperación interinstitucional con el Tecnológico de Artes Débora Arango -Institución Redefinida- del municipio de Envigado, Antioquia. Investigación que fue seleccionada y financiada por la convocatoria 2022-202 de la Universidad de San Buenaventura, Medellín.

Introducción

En este artículo presentamos los trazos de una experiencia en la que nos propusimos intensificar una relación largamente construida con la obra de Francis Bacon, a propósito de su exposición en el Museo de Artes de São Paulo (MASP), Brasil. La exposición que tenía por título: Francis Bacon: *La Belleza de la Carne*, la cual estuvo abierta al público del 22 de marzo al 28 de julio de 2024. Intensificar esta relación nos exigió, de entrada, movernos del lugar convencional de la historia de las artes, de sus pretendidas búsquedas de explicación y de sus sistemas representacionales e interpretativos. Si hubiésemos optado por continuar ese camino, tendríamos que lidiar con la pregunta —pertinente por demás—: ¿qué podríamos decir de Francis Bacon y de su obra que no se haya dicho aún?

Dejada, pues, la amplia autopista de la historiografía de las artes, en cuyos carriles circula con holgura la corriente iconológica propuesta por Panofsky (2001) y continuada por Gombrich (2001), nos descubrimos en caminos veredales y calles empedradas que obligaron a ir despacio, prestando atención a la aparición de aquellos paisajes y problemas que vienen con un modo de andar que nos empujó a poner el cuerpo en movimiento. Esta perspectiva fue desarrollada por Gilles Deleuze en su seminario de la Université de Vincennes à Saint-Denis en 1981, año en el que también se publicó Francis Bacon: *Logique de la Sensation*. (Deleuze, 1981). Sin dejar de lado la importancia de la noción de presencia propuesta por Deleuze, nuestro trabajo se apoyó principalmente en las ideas de Aby Warburg, pensador que también influyó en la manera como Deleuze entiende las imágenes. Así las cosas, en este texto nos preguntaremos: ¿Qué movimientos corporales activa la obra de Francis Bacon? ¿Qué movimientos provoca la obra de Francis Bacon en este momento de nuestras vidas?

Francis Bacon —importante artista moderno nacido en Dublín, Irlanda, el 28 de octubre de 1909 y fallecido en Madrid el 28 de abril de 1992— nos propuso un encuentro en la convulsa Avenida Paulista para recorrer, con sus fantasmas y los nuestros, la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte de São Paulo (MASP), Brasil. Allí encontramos una selección de 23 pinturas producidas entre 1947 y 1988. Esta exhibición, según el equipo curatorial, estaba pensada explícitamente desde un enfoque queer (MASP, 2024). Por nuestra parte, dar lugar a las fuerzas fantasmales y desplegar un modo de relación con las imágenes, como lo propone Aby Warburg, pasa por entender que lo que ocurre en nuestras investigaciones está siendo agenciado no solo por nuestras sensibilidades académicas, sino también por el desenvolvimiento mismo de otras fuerzas vitales. Warburg, en la última versión de la introducción para su proyecto de exhibición titulado *Atlas Mnemosyne*, afirmaba que “entre el ‘captar’ con la fantasía y el contemplar a través del concepto está el palpar y manipular el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico” (2010, p. 9).

Palpar, tocar con todo el cuerpo, es lo que Warburg nos sugiere para esta nueva etapa de conexión con la obra de Bacon; etapa atravesada por una particular sensibilidad gestual, constituida por los movimientos —contorsiones— corporales que transcurren en las piezas, por los abismos que crean los olores de la carne y por las políticas que envuelven la presencia de su trabajo, por primera vez en Brasil, con una exhibición exclusiva. Anteriormente, una selección de 12 pinturas suyas formó parte de la 5ª Bienal de Arte de São Paulo, en 1959. Con motivo de esa exposición, en el catálogo se describe al artista como un “homem de talento e influência satânica, Bacon descobriu na arte de pintar a felicidade e a segurança em presença da morte” (Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1959, p. 213); la presentación de Bacon en

dicho catálogo fue realizada por el crítico de arte Roberto Melville.

Posterior a la 5ª Bienal, 39 años después, la obra de Francis Bacon estuvo presente en la 24ª Bienal de São Paulo, en la sección «Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos». A propósito de este evento artístico, en la introducción de la publicación que contextualiza esta sección, Paulo Herkenhoff (1998), curador general de la Bienal, escribe:

> Francis Bacon é pintor da condição humana. É daqueles pintores que, como diria Valéry, "trazem seu corpo" à pintura. A figura humana emerge como conversão da materialidade da pintura em fenomenologia da carnalidade e hipótese extrema do figurai, conforme analisa Deleuze. Seríamos também pintura. (p. 30).

En esa misma publicación, la historiadora y curadora de la sección mencionada, Dawn Adès (1998), escribe el ensayo "*Francis Bacon: As fronteiras do corpo*"; en él, la autora sostiene que en este artista existe el deseo de intensificar y casi consumir la presencia viva del cuerpo. Además, haciendo hincapié en la temática curatorial de la exposición, afirma que Bacon, en su modo de trabajar como nadie, canibalizaba dramáticamente las fotografías.

Ahora bien, nuestro texto sigue trayectorias vitales en las que acentuamos la pluralidad constitutiva de una existencia compartida en el mundo. Esta pluralidad cobra fuerza en la diversidad de pensamientos que recorren el texto a través de la escritura académica, la voz poética y la performatividad visual —"la magia y la técnica se encuentran en el mismo punto"—, nos ha dicho Warburg (2022, p. 29).

A propósito de esta performatividad, las imágenes han sido cuidadosamente intervenidas en aras de la composición de un pensamiento visual en el que realizamos acercamientos para dejar expuestas ciertas presencias e incorporamos decorados para forzar cierta horizontalidad entre las imágenes, en un claro deseo por "vera-ojo-desnudo, el milagro" (Cixous, 2001, p. 27) o, quizás, en un tono deleuziano, inventar una nueva función para el ojo, producto de una tensión mano-ojo, donde la primera hace surgir "un verdadero tercer ojo" (Deleuze, 2007, p. 125). En la construcción de este pensamiento visual, hemos evitado cualquier alteración de las imágenes capturadas por los dispositivos, tanto de las obras de arte como de las piezas de carne exhibidas en el Mercado Público de São Paulo.

Activando un modo de relación. [Trazos metodológicos]

Así, pues, nos hemos propuesto un encuentro cuerpo a cuerpo con la obra de Francis Bacon, distante, como ya lo hemos mencionado, de pretensiones críticas e interpretativas. Nos interesaba ir construyendo y desplegando un modo de relación en el que lo central fuera la activación de microgestos que nos exigieron prestar atención a las secuencias de movimientos que iban apareciendo en las obras, en sus alrededores y en nuestras propias vidas. Se trató de amplificar una disposición sensible a esas torsiones en las que se iría aunando un Francis Bacon fantasmal —fragmentado entre libros, notas de revistas y un mar infinito de enlaces digitales— y, por supuesto, la compañía de un grupo de amigas y amigos de Colombia y Brasil que habíamos acordado reunirnos en São Paulo.

A propósito de la disposición a hacer experiencia con Bacon y su obra, el periodista Franck Maubert (2012) escribió: "Fue en la galería Claude Bernard, espacio bajo y sombrío donde experimenté la curiosa sensación de entrar en los cuadros mismos y fundirme con ellos" (p. 10). Posterior a esta vivencia, Maubert realizó entrevistas a Francis Bacon en diversos momentos; aquellas conversaciones fueron reunidas en una publicación titulada *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux* [El olor a sangre humana no se me quita de los ojos], frase que, según Maubert, fue pronunciada en francés de manera reiterativa por el propio Bacon, aludiendo con ella a un verso de *Las euménides* de Esquilo.

Nuestros vínculos con Francis Bacon fueron trazando nuevas corrientes de fuerza entre zonas de intensidad localizadas en Colombia y Brasil; intensidades que a veces eran lugares, personas, referencias textuales, imágenes o recuerdos que nos ponían en movimiento y continúan moviéndose ahora en las tramas de este texto, en el



Figura 1: Piezas de carne I. Mercado Municipal de São Paulo. Fotografía, E. H., 2024.



Figura 2: Francis Bacon. Study of a Nude [Estudo de um nu], 1952-53. Óleo sobre tela. Sainsbury Centre, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra England. Fotografía, E. H., 2024.

que resuenan aquellas palabras de Bacon recogidas en una entrevista con Marguerite Duras (1976): “No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar” (p. 44). Esta apertura a lo imprevisible Bacon la nombra imaginación técnica, idea que se constituye en el fundamento de su trabajo artístico y que ahora, en nuestras investigaciones, nombramos experimentación-creación.

El modo en el que hemos venido haciendo experiencia con la obra artística de Bacon, en consonancia con esas zonas de intensidad, nos supuso prestar atención y corresponder al gesto que aparece de forma imprevisible en la obra, en nosotros y en el espacio intensivo que envuelve los cuerpos y las obras. Así, al recorrer los desdoblamientos corporales que acontecen en las piezas, activamos los gestos baconianos, haciendo carne-viva el cuerpo-obra. Estas activaciones crearon un espacio sensible donde confluyeron ritmos orgánicos entre los cuerpos y las obras; sin embargo, en ciertos momentos la carne expuesta en las obras nos empujó, sin compasión, a la penumbra, lejos de ella. Sobre esta búsqueda, Aby Warburg (2022), en la descripción de la danza de los antílopes en San Ildefonso —durante su viaje por los territorios de la cultura pueblo en los estados de Nuevo México y Arizona, Estados Unidos—, nos ofrece importantes pistas:

El ponerse la máscara durante la danza significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura. Esta ceremonia no tiene nada de lúdica: para el hombre primitivo, la danza de las máscaras significa, en el proceso de unión con lo extrapersonal, el mayor grado de sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce en el cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse mágicamente de un elemento de la naturaleza a través de una metamorfosis de su personalidad, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana. (p. 30)

Este proceder con las obras de arte, que se ha nutrido del pensamiento de Warburg, estuvo conectado no solo con experimentaciones performativas que veníamos trabajando en los últimos años (Hernández y Álvarez, 2023; Zapata y Hernández, 2019), sino también con una larga tradición en la que se interactúa con las corrientes de fuerzas que circulan entre las materialidades. A propósito de esto, Horst Bredekamp (2017) documenta en diversos contextos históricos experiencias con “imágenes vivas” (p. 77), como él las llama. En esta misma vía, William J. Thomas Mitchell (2017), con un tono escritural más cálido que el de Bredekamp, construye una delicada conceptualización en torno a las imágenes y su deseo; en su icónico ensayo ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual plantea que:

Lo que las imágenes quieren, entonces, no es ser interpretadas, decodificadas, adoradas, reventadas, expuestas o desmitificadas por sus observadores; ni siquiera quieren cautivarlos. Puede que no quieran ni que los comentadores bienintencionados que piensan que la humanidad es el mayor cumplido que le podrían dedicar a las imágenes asuman su subjetividad o personalidad. Los deseos de las imágenes pueden ser inhumanos o no humanos, pueden estar mejor representados por las figuras de los animales, las máquinas o los cíborgs, o por imágenes incluso más básicas –lo que Erasmus Darwin llamó “los amores de las plantas” –. Lo que las imágenes quieren en último término, entonces, es simplemente que se les pregunte qué quieren, comprendiendo que la respuesta bien podría ser nada de nada. (pp. 74-75).

Era claro, entonces, que las imágenes, lo mismo que nosotros y nosotras, habitamos tramas de relaciones de poder, de saber y, especialmente, de deseo, que no solo nos sujetan, sino que nos atraviesan, y no precisamente en un sentido metafórico. Prestar atención a un gesto, seguirlo cuidadosamente mientras se va desplazando en el espacio, más que una acción reducida por años al plano cognoscitivo, viene a ser un modo de activación corporal que nos abre a otras formas de encuentro. Vale decir que esto nos pone en un lugar distinto de la linealidad de la cadena significante y de las pretensiones de verdad derivadas de sus ordenamientos simbólicos. Lo que buscábamos era hacer presencia —una presencia histérica, como lo sugiere Deleuze— porque “el histérico a su vez es aquel que impone su



Figura 3: The Corpses of the de Witt Brothers. [Pintura] Jan de Baen, 1672. Fuente: Catalogue of Paintings in the Rijksmuseum Amsterdam. https://bit.ly/4foTnRz



Figura 4: Piezas de carne II. Mercado Municipal de São Paulo. [Fotografía]. E. H, 2024.

presencia, pero también aquel para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes y que da a toda cosa y comunica a todo ser ese exceso de presencia" (2016, p. 57). Sobre este modo de hacer presencia, de hacernos presentes en la obra de Bacon, Deleuze (2007) insiste en que la palabra presencia sirve para decirnos "que no es representación" (p. 52).

Nos ubicamos, pues, en un espacio corporal por el que confluye una multiplicidad de fuerzas expresivas; esto es, materia en movimiento que se hace experiencia, gestos sucesivos que invitan al cuerpo a ponerse en acción. En este hacer presencia e intensificar la relación con la obra de Bacon —como hemos venido diciendo—, el pensamiento de Aby Warburg —para quien las imágenes comprendían un "fenómeno antropológico total", como nos recuerda Didi-Huberman (2018, p. 43)— resulta fundamental. Didi-Huberman, a propósito de la manera como Warburg trabaja con las imágenes, concluye que:

[...] las imágenes no solo solicitan la visión. Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y la capacidad, siempre disponible, de intensificación. Lo que equivale ya a decir que implica a la totalidad del sujeto, sensorial, psíquico y social. (p. 143)

Nuestro encuentro con Bacon y su obra se fue desplegando en un tono de misterio; cada vez era más claro que nos animaban fuerzas que estaban más allá de una serie de visitas al MASP. Aquella era una experiencia que tenía que ver con ponernos en marcha y exponernos a los enigmas que depara el encuentro. También aquellas 23 pinturas de Bacon habían realizado sus propios itinerarios para estar allí, en una sala de museo, a la espera de ser visitadas.

Muchas de las obras de Bacon fueron denominadas estudio; esto no es casual, sino la declaración de un modo de proceder que conlleva una sensibilidad particular en el modo de hacer lo que hace. El estudio baconiano no es un tema, es un modo de orientar el trabajo, bajo el entendiendo de que sin experimentación no es posible la creación de gestos corporales —sean estos imágenes, acciones performativas o pensamientos—. En fin, experimentar implica apartarse de la idealización de lo acabado y lo aséptico como proceder artístico.

Es esta obra experimental e inacabada la que nos envuelve en sus movimientos para posibilitar esa relación de buena vecindad que nos propone Aby Warburg, donde la demarcación de límites solo aparece levemente insinuada, de forma que la vida orgánica pueda seguir fluyendo: las aves, los animales, el viento, la tempestad, las raíces, las aguas subterráneas; todo va y viene, a pesar de los muros fronterizos instituidos para controlar el paso de los migrantes

Los abismos de la carne

La carne posee su propia expresión; es decir, una expresividad sensible que escapa a las cadenas del significante. Ella es mucho más que un signo; tal vez, solo es deseo en estado de germinación. La carne es expresión en toda la amplitud que podamos imaginar: una materialidad realizando sus propias metamorfosis. En medio de todo, lejos de todo, la carne suele moverse por espacios liminares. La pintura de los cuerpos decapitados de los hermanos de Witt, del retratista holandés Jan de Baen (1672), configura una crónica desgarradora de la crueldad, mientras las piezas de carne colgadas en el Mercado Municipal de São Paulo solo están ahí, inmóviles, protegidas por las condiciones climáticas dentro de vitrinas que las exhiben en lo alto, a unos dos metros del piso. El día de nuestra llegada a São Paulo, en medio de las tareas inmediatas para improvisar una vida cotidiana en aquella ciudad, la vendedora de una tienda nos indicó que a dos cuadras estaba el mercado municipal y que, además de ser un lugar importante por conocer, allí podríamos almorzar.

Luego, habiendo almorzado y descansado un poco, nos dispusimos a recorrer el mercado. Nos deteníamos a conversar con las personas que atendían sus locales y que, amablemente, nos habían invitado a probar frutas de la región amazónica y de otros lugares de Brasil. La tarde transcurría apacible, pero de repente Bacon salía a nuestro encuentro para recordarnos el motivo de nuestro viaje a São Paulo. Y es que, habiendo dejado el sector de las frutas y verduras, ahora



Figura 5: Study for Three Heads (Estudo para três cabeças), 1962. [Detalle, Fotografía]. Andrés Felipe Álvarez, 2024.



Figura 6: Estudio de un niño. Francis Bacon, 1960. [Fotografía]. E. H, 2024.

estábamos atrapados en medio de una multitud de vitrinas que exhibían la belleza de la carne. En aquel momento, las palabras de Bacon se mezclaban con las voces de la gente, los olores ocres y el eco de esas mismas voces que iban y venían por todo el mercado: "Cuando entras en una carnicería y ves lo hermosa que puede ser la carne y luego piensas en ello, puedes pensar en todo el horror de la vida... de que una cosa viva a costa de otra" (Sylvester, 2009, pp. 42-43).

En los días siguientes de nuestra estancia en São Paulo, observamos con frecuencia la muchedumbre que se aglomeraba a la entrada del MASP. Los días de entrada libre, la muchedumbre necesitaba ser organizada por vallas que se sumaban al caos de los andenes del edificio. Una multitud de funcionarios supervisaba y regulaba el acceso. En el interior del museo, junto al personal de seguridad, estaban los sistemas electrónicos y los cristales que protegían a Bacon del ritmo frenético de la Avenida Paulista. Los cristales superpuestos a las obras hacían un trabajo sutil e imprevisto que escapaba al control del equipo curatorial; y es que, pese a la promesa de antirreflejo sostenida por los fabricantes de estos materiales, quienes estuvimos frente a los cuadros éramos atrapados por ellos, lo que producía nuevas ficciones visuales de las piezas. Aquí, de nuevo, Bacon desplegaba su inteligencia técnica para experimentar, ahora, la distorsión con las y los visitantes de la exposición (Figura 5).

Esta misma experiencia quedaría registrada tres meses después, en la visita que hicimos al Estudio de un niño (Bacon, 1960), obra que forma parte de la colección de arte del Banco de la República de Colombia, exhibida actualmente en el Museo Botero de Bogotá. Aquel encuentro con ese niño dramático fue capturado cuando posaba su mano sobre el hombro de un amigo con el que visitamos la obra (Figura 6).

Casca, cuia, cripta, cova
Se arrasta pra dentro
da carapaça oca

A verve do verme
extravasando a fibra da pintura
se refugia na casca da cabeça

Fulcro, concha, canto
Descascada da casa
agarrada à cauda do casulo
nos cascos inquietos
de nervos quebrados

A cara crua da carne
isca
pro debandar da manada
esse hospedeiro da potência

Aventura é permanecer vivo

Senhora!

Está usando sua expressão de espanto

Cynthia Farina, 2024

Cáscara, calabaza, cripta, cueva
Se arrastra hacia dentro
desde el caparazón hueco

La vivacidad del verme
desbordando la fibra de la pintura
se refugia en la cáscara de la cabeza

Fulcro, concha, rincón
descascarada de la casa
agarrada a la cola del capullo
en los cascos inquietas
de nervios rotos

La cara cruda de la carne
carnada
para el desbandar de la manada
ese hospedero de la potencia

Aventura es permanecer vivo

¡Señora!
Usa usted su expresión de espanto

Cynthia Farina, 2024, [Traducción]

Las piezas de carne en el Mercado Público y las obras de Bacon exhibidas en las salas del MASP hacen alarde de la distorsión, forzando los límites estéticos que sostienen la deformidad. En el Estudio para tres cabezas de 1962, al igual que en otras de sus obras, el movimiento de las formas produce presencias inestables, orgánicas; materia en estado de descomposición o, si preferimos una terminología más aséptica, un cuerpo que escenifica el drama de su propia metamorfosis. Para Bacon es el cuerpo —un cuerpo que deviene animal, cosa o humano—; una misma obsesión metamórfica los atraviesa. El encuentro con Bacon en el MASP adquiere una singular calidez en la voz de la artista e investigadora Cynthia Farina, quien, además, en buena medida había movilizado esta experiencia en São Paulo:

Acercarnos a los cuerpos en estado de metamorfosis nos exigió la activación de una sensibilidad microperceptiva que hizo posible una focalización donde la deformación quedaba desdibujada para dejar al descubierto la expresión orgánica de la carne. A propósito, Cynthia Farina (2024)[1] sostuvo que se trata de un modo de moverse entre las cosas, con una voz, con cierta temperatura de la voz para levantar las imágenes, mirarlas desde distintos ángulos, entrar por ellas, pasarlas de una mano a la otra y hacer que de ahí surgiera otra cosa, otra percepción y otro movimiento. Al desplegar esta acción microperceptiva, ya sea sobre la carne o sobre la obra de Bacon, apenas pueden distinguirse las fibras musculares, las capas de tejido, los espacios cavernosos, los fluidos viscosos y esa misteriosa presencia de emanaciones volátiles en que la carne va al encuentro de otros cuerpos. Deleuze (2016) dice que “la pieza de carne es ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente” y, seguidamente, agrega que “[e]n la pieza de carne se diría que la

carne desciende de los huesos, mientras que los huesos se elevan desde la carne" (p. 31).

Esas emanaciones volátiles son el modo en que la materia en estado metamórfico entra en relación con sus alrededores. El olor de las flores crea complicidades con sus visitantes. También la carne afronta su propio devenir; en ella, pese a las técnicas de preservación, suele estar pasando algo: la descomposición es una presencia viajera. Los olores manifiestan los modos de expansión de la carne en el espacio, una ebullición extraordinaria donde los olores de la santidad, el miasma y el erotismo forman un nudo intenso. Es la persistencia de las imágenes de aquellas piezas de carne exhibidas a las orillas de las carreteras, compitiendo con el polvo que levantan los vehículos al pasar. Es el vapor que recorre los vagones del metro al caer de la tarde. Es, también, la experiencia de la artista mexicana Teresa Margolles en las morgues, queriendo exorcizar el goce con la muerte.

Entre tanto, contiguos a las salas de los museos, estaban los cuerpos habitando los andenes de las calles de Medellín y de São Paulo, testificando que la maquinaria del bienestar —ahora nombrada capitalismo salvaje, antes imperio-colonial— no cesa de producir desolación. Judith Butler (2017), retomando la teoría del afecto de Lauren Berlant (2020), sostiene que "la prescindibilidad o el carácter desechable de las personas se reparte de manera desigual en el seno de la sociedad" (p. 22). También las políticas de mercado accionadas por la maquinaria del bienestar operan con fina pulcritud al sacrificar a los animales, desmembrándolos y etiquetando cada pieza. Una lógica similar seguirá la metamorfosis de la carne: las partes de mayor calidad se descompondrán más lentamente, mientras que las vísceras irán más de prisa. Sabiduría egipcia: las partes blandas a los vasos canopos.

A través de las políticas públicas de higiene y de desodorización podemos entender las transformaciones de la vida social en Occidente; transformaciones asociadas a la constitución de regímenes de raza, de clase y de género. Con este saber-poder de la higiene y la desodorización se crea una cartografía racial, estratificaciones socioespaciales y una jerarquía de los olores de hombres y mujeres. Estos regímenes sociales también crean un mapa de olores corporales y espaciales. Pero quizá como pocos artistas, Francis Bacon ha cuestionado y trastocado a plena luz ese régimen ordenador de la existencia; la plasticidad gestual que plantea libera los cuerpos —y también a sí mismo— de un destino predeterminado. La distorsión de los cuerpos trae consigo el desdibujamiento de los regímenes de olores corporales, porque los orificios nunca estarán en un sitio fijo. Bacon juega y lleva a su máximo límite los cuerpos y las cosas; cuando las epistemes herederas de la moral de clase necesitan separar para higienizar, él apuesta por una vitalidad de lo orgánico que crea atmósferas de intensa bruma donde los cuerpos y las cosas tienden a desdibujarse e incluso a correr el riesgo de disolverse.

¿Alguien sabe lo que pueden las imágenes?

La inquietud de Spinoza acerca de lo que puede un cuerpo se ha convertido en un fantasma warburiano que no cesa de insistir. Esta inquietud resuena de nuevo cuando nos preguntamos por lo que puede una imagen; cuando nos disponemos a conversar y experimentar modos de relación con ellas, lo que implica movernos de esa tradición centrada en el uso de las imágenes para ilustrar saberes previamente elaborados o, bien, hacer de ellas objetos maniobrables, sometidos a una aséptica racionalidad interpretativa. Las imágenes son cuerpos que reclaman apertura a su potencia para agenciar procesos de creación, de composición de ideas y, sobre todo, una invitación a que nos aventuremos con ellas hacia otros modos de conocer y de conocernos recíprocamente.

Entender la potencia de las imágenes tiene que ver con la posibilidad de provocar experiencias donde ellas entren en contacto con otras maneras de vernos y que, a su vez, movilicen composiciones escriturales, visuales y performativas en las que facilitamos relaciones delicadas y horizontales, donde estemos atentos y atentas no solo a lo que deseamos, sino también a lo que ellas desean provocar. Este texto es el testimonio de un modo de relación con las imágenes; pero, más allá, es la manera de

compartir una experiencia en la cual la obra de Francis Bacon irrumpe con una fuerza que activa una multiplicidad de zonas de intensidad, sugiere caminos hacia la intuición, provoca flujos de energía que se materializan en decisiones vitales y desplazamientos que nos sacan de los territorios recorridos habitualmente. La experimentación con imágenes ha sido la posibilidad de hacernos cuerpos-imágenes que nos extraen de ese universo onírico en que ocurren las cosas y de construir, a través del gesto, una memoria corporal más liviana, descargada de cierto peso del existir. Las imágenes imprimen en los cuerpos su propia liviandad; nos ayudan a rebajar ese peso borroso en el que nos vemos inmersos cada día.

Quisiéramos que la aventura hacia otros modos de relación con las imágenes fuera una invitación a detenernos frente a la automatización propia de nuestra era cibercultural; una era que no hace distinción entre las imágenes que emergen de una experiencia creativa y aquellas que solo se reproducen de forma incesante en aras de la capitalización de likes. Imaginamos tiempos de apertura y de disposición para que las imágenes puedan interrogar nuestros gestos cotidianos y nos permitan avanzar en la construcción de relaciones cada vez más horizontales con ellas.

Referencias

Adès, Dawn. (1998). As fronteiras do corpo. En Fundação Bienal de São Paulo, Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos (pp. 408-415).

Berlant, Lauren. (2020). El optimismo cruel. Caja Negra.

Bredekamp, Horst. (2017). Teoría del acto icónico. Akal.

Butler, Judith. (2017). Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea (Trad. María José Viejo). Paidós.

Cixous, Hélène y Derrida, Jacques. (2001). Sa(v)er. En Velos (pp. 22-32). Siglo XXI Editores.

Deleuze, Gilles. (1981). Francis Bacon: Logique de la Sensation. Éditions de la Différénce.

Deleuze, Gilles. (2007). Pintura: el concepto de diagrama. Editorial Cactus.

Deleuze, Gilles. (2016). Francis Bacon: lógica de la Sensación. Editorial Arena Libros.

Deleuze, Gilles. (2023). Sur la peinture. Cours, mai-juin 1981. Editorial Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2018). La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (Trad. Juan Calatrava Escobar). Abada Editores.

Duras, Marguerite. (1971). Marguerite Duras s'entretient avec Bacon. La Quinzaine Littéraire, (16-30), 16-17.

Duras, Marguerite. (1976). Marguerita Duras conversa con Francis Bacon. Revista Arte en Colombia, (1), 44-46.

Eschyle. (1872). Théâtre complet (Trad. Leconte de Lisle). Lemerre. https://bit.ly/3ZbN91a»https://bit.ly/3ZbN91a

Esquilo. (2021). Las Euménides. En Tragedias de Esquilo (Trad. Fernando Segundo Brieva Salvatierra). Universidad Nacional de México. «https://bit.ly/4eYSCyw»

Farina, Cynthia. (2024). Poema [Texto inédito].
Gombrich, Ernst. (1992). Aby Warburg. Una biografía intelectual. Alianza.

Gombrich, Ernst. (2003). Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de Cultura Económica.

Herkenhoff, Paulo. (1998). Introdução geral. En Fundação Bienal de São Paulo, Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos (pp. 22-34).

Hernández, Edwin y Álvarez, Alejandro. (2023). Cuerpos, objetos y sus condiciones de obsolescencia. Revista Interinstitucional Artes de Educar, 9, 27-40. «https://doi.org/10.12957/riae.2023.80719»

Maubert, Franck. (2012). El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon (Trad. F.G.F. Corugedo). Acantilado.

Mitchell, William J. T. (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual (Trad. Isabel Mellén). Sans Soleil Ediciones.

Museo de Arte de São Paulo [MASP]. (2024). Francis Bacon: a beleza da carne [Exposición]. São Paulo, Brasil.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1959). V Bienal [Catálogo general].

Panofsky, Erwin. (2001). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial.

Sylvester, David. (2009). La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon (Trad. José Manuel Álvarez Flórez). Ediciones Polígrafa.

Warburg, Aby. (2010). Atlas Mnemosyne (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Akal.

Warburg, Aby. (2022). El ritual de la serpiente (Trad. Joaquín Etorena). Sexto Piso.

Zapata, Mónica y Hernández, Edwin. (2019). De la porosidad y otras expansiones de los cuerpos. Ciencias Sociales y Educación, 8(16), 43-56. https://doi.org/10.22395/csye.v8n16a3

De las narrativas de vida al cómic colectivo: cartografía metodológica de una investigación feminista y visual con mujeres mexicanas que migraron a EE. UU

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Georgina García Crispín
Universidad iberoamericana de Ciudad de México
georgina.garcia@ibero.mx
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-6433-3230

Recibido: octubre 3 de 2025
Aprobado: 28 de Octubre de 2025

Como citar: García Crispín, G. (2026). De las narrativas de vida al cómic colectivo: cartografía metodológica de una investigación feminista y visual con mujeres mexicanas que migraron a EE. UU. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21*(40), pp. 93--110.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24171

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Este artículo presenta la cartografía metodológica de Somos Viajeras, una investigación feminista visual centrada en relatos de vida de mujeres mexicanas migrantes en California, Estados Unidos. El estudio empleó un enfoque narrativo y participativo que integró entrevistas a profundidad, líneas de vida gráficas y creación artística colaborativa. A través de encuentros prolongados, se construyeron narrativas que trascienden la categoría totalizadora de "migrante" para revelar identidades situadas y cambiantes. El análisis identificó temas como maternidad, fe, arte, agencia y resistencia frente a violencias interseccionales. El proceso culminó en la creación colectiva de un cómic como contradocumento, utilizando símbolos y metáforas visuales de las participantes para devolver las historias a la comunidad y favorecer la circulación intergeneracional. El trabajo reflexiona sobre las implicaciones éticas y políticas de la investigación feminista visual, proponiendo al cómic como herramienta de memoria viva y fortalecimiento colectivo.

Palabras clave
Cómic; investigación feminista; metodologías participativas; migración; relatos de vida

From Life Narratives to Collective Comics: Methodological Mapping of a Feminist and Visual Research with Mexican Women Who Migrated to the U.S.

Abstract

This article presents the methodological cartography of Somos Viajeras, a visual feminist research focused on the life stories of Mexican migrant women in California, United States. The studio employed a narrative and participatory approach that integrated in-depth interviews, graphic lifelines, and collaborative artistic creation. Through prolonged encounters, narratives were constructed that transcend the totalizing category of "migrant" to reveal situated and changing identities. The analysis identified themes such as motherhood, faith, art, agency, and resistance to intersectional violence. The process culminated in the collective creation of a comic as a counter-document, using symbols and visual metaphors of the participants to give the stories back to the community and promote intergenerational circulation. The work reflects on the ethical and political implications of visual feminist research, proposing comics as a tool for living memory and collective strengthening.

Keywords

Comic; feminist research; participatory methodologies; migration; life stories

Des récits de vie aux bandes dessinées collectives : cartographie méthodologique d'une recherche féministe et visuelle avec des femmes mexicaines ayant migré aux États-Unis.

Résumé

Cet article présente la cartographie méthodologique de Somos Viajeras, une recherche féministe visuelle centrée sur les histoires de vie de femmes migrantes mexicaines en Californie, aux États-Unis. Le studio a adopté une approche narrative et participative intégrant des interviews approfondies, des bouées de vie graphiques et une création artistique collaborative. À travers des rencontres prolongées, des récits ont été construits qui transcendent la catégorie totalisante de « migrant » pour révéler des identités situées et changeantes. L'analyse a identifié des thèmes tels que la maternité, la foi, l'art, l'autonomie et la résistance à la violence intersectionnelle. Le processus a abouti à la création collective d'une bande dessinée comme contre-document, utilisant des symboles et des métaphores visuelles des participants pour rendre les histoires à la communauté et favoriser la circulation intergénérationnelle. L'ouvrage réfléchit aux implications éthiques et politiques de la recherche féministe visuelle, proposant la bande dessinée comme un outil de mémoire vivante et de renforcement collectif.

Mots clés

comic ; la recherche féministe ; méthodologies participatives ; la migration ; histoires de vie

De Narrativas de Vida a Quadrinhos Coletivos: Mapeamento Metodológico de uma Pesquisa Feminista e Visual com Mulheres Mexicanas que Migraram para os EUA.

Resumo

Este artigo apresenta a cartografia metodológica do Somos Viajeras, uma pesquisa feminista visual focada nas histórias de vida de mulheres migrantes mexicanas na Califórnia, Estados Unidos. O estúdio utilizou uma abordagem narrativa e participativa que integrava entrevistas aprofundadas, linhas de vida gráficas e criação artística colaborativa. Por meio de encontros prolongados, narrativas foram construídas que transcendem a categoria totalizante de "migrante" para revelar identidades situadas e mutáveis. A análise identificou temas como maternidade, fé, arte, agência e resistência à violência interseccional. O processo culminou na criação coletiva de um quadrinho como contra-documento, usando símbolos e metáforas visuais dos participantes para devolver as histórias à comunidade e promover a circulação intergeracional. A obra reflete sobre as implicações éticas e políticas da pesquisa feminista visual, propondo os quadrinhos como uma ferramenta para memória viva e fortalecimento coletivo.

Palavras-chave

quadrinhos; pesquisa feminista; metodologias participativas; migração; histórias de vida

1. Introducción

En un presente saturado de imágenes, pero empobrecido de sentido, narrar la experiencia desde lo íntimo y desde los márgenes implica resistir tanto a su olvido como a su reducción. En los relatos de vida de mujeres migrantes, la vivencia se fragmenta entre etiquetas mediáticas y cifras que circulan sin rostros y sin historia. ¿Cómo narrar, entonces, sin extraer? ¿Cómo hacer visible sin revictimizar? ¿Cómo crear imágenes que no perpetúen la herida, sino que la resignifiquen? Este artículo reconstruye el proceso metodológico de una investigación narrativa feminista que dio origen al cómic *Somos Viajeras*, exponiendo también mi proceso de reflexividad y la construcción de mi subjetividad como investigadora.

Este texto surge desde esa incomodidad: la tensión entre el deseo de contar y el peligro de convertir la vida en objeto. Frente al extractivismo epistémico que reduce los testimonios individuales a datos y las experiencias a insumos, propongo aquí una práctica situada, feminista y visual: la creación colectiva de un cómic como forma de investigación, devolución y resistencia.

Somos Viajeras es el resultado de un proceso de investigación narrativa con mujeres mexicanas migrantes en el estado de California (EE. UU.), cuyas historias de vida fueron compartidas, dibujadas, conversadas y tejidas en compañía. A lo largo de encuentros íntimos y colaborativos, construimos una serie de entrevistas visuales donde la palabra y la imagen se entrelazaron: líneas de vida gráficas, obras creativas y conversaciones sobre arte, cuerpo, memoria, espiritualidad, migración y deseo.

La noción de cartografía en el título alude al trazado mismo de la experiencia de investigación. Este mapeo se convirtió en una forma de dignificar los espacios y los encuentros, visibilizando su importancia más allá de lo académico o de los resultados concretos. Este ejercicio funcionó también como una reconquista de las historias individuales y un reconocimiento del proceso investigativo mismo. Hacer evidente la subjetividad de quien investiga implicó un ejercicio de vulnerabilidad frente a la imperfección y la transformación constante. El concepto de cartografía, además, teje vínculos profundos con los temas de migración y cuerpo-territorio.

El desarrollo de esta investigación fue un proceso creativo de vínculo, diálogo y escucha mutua. Fue un camino largo para hacer emerger las voces —la mía y las de las protagonistas— desde lo individual y lo contextual. Como investigadora, me interesaba crear espacios para que quienes participaron se pudieran llevar algo de estos momentos: escucha, reflexión, aprendizaje y memorias resignificadas. Este artículo traza ese proceso metodológico, presentando el mapa del desarrollo que llevó al cómic: sus fases, puntos de inflexión, transformaciones y evoluciones. Las páginas siguientes detallan los encuentros, las herramientas visuales empleadas y las decisiones éticas que culminaron en la creación del cómic como contradocumento —un formato que no clausura las historias, sino que las mantiene abiertas a nuevas interpretaciones y resonancias—.

Estas decisiones metodológicas se enmarcan en la investigación feminista que se sustenta en la noción de "conocimientos situados" (Haraway, 1988), reconociendo el carácter parcial, subjetivo, localizado y encarnado de toda producción de saberes, incluidas las representaciones visuales. Desde una postura poscolonial-feminista, la construcción de conocimientos debe considerar y evidenciar las emociones y dimensiones subjetivas como fuentes legítimas de saber (Spivak, 1990).

Las imágenes no son neutrales u objetivas, sino formas valiosas de expresar subjetividades y experiencias que cuestionan e incomodan las narrativas hegemónicas sobre la migración. En este marco, lo visual se trabaja de manera horizontal, participativa y colectiva, priorizando los procesos sobre los productos finales y buscando siempre trascender los límites de la academia.

En la investigación feminista, quien investiga no posee una voz invisible, objetiva y anónima de autoridad, sino la de "un individuo real, histórico, con deseos e intereses particulares y específicos" (Harding, 2002, p. 25). Esto implica hacer visible la voz investigadora y reconocer las subjetividades de todas las personas implicadas

en el estudio, promoviendo su participación en las distintas etapas del proceso (Barbieri, 2002). En todo momento es primordial mantener una actitud horizontal, ética y responsable, protegiendo a las personas y la información que proporcionan, garantizando su cuidado, integridad y, cuando es necesario, su anonimato.

El cómic lleva por título *Somos Viajeras*, nombre elegido por las propias participantes que conecta con la noción de subjetividad como viaje continuo. La migración femenina puede entenderse, siguiendo a Anzaldúa (1987), como un habitar permanente en el 'entre-medio' —un proceso de desplazamiento de la subjetividad que se constituye como viaje continuo entre fronteras culturales, lingüísticas y emocionales—. Este enfoque resiste la tendencia a fijar identidades, subrayando que las experiencias vitales configuran, pero no determinan completamente, a los sujetos (Butler, 2005).

2. Cuatro momentos clave

Las entrevistas o momentos de encuentro fueron el punto de partida de esta investigación. De las personas que previamente mostraron interés en asistir, finalmente acudieron quince mujeres y hombres, provenientes de diversos países latinoamericanos. Estos encuentros en Simi Valley se convirtieron en espacios de narración, creación y reflexión compartida que trascendieron la dinámica tradicional de la entrevista académica. Debido a la naturaleza de la investigación, el instrumento de recogida de información se basó en la entrevista en profundidad, utilizando como técnicas el relato biográfico y la línea de vida gráfica.

El modelo de entrevista fue el mismo para todos los casos e inició con datos básicos como nombre, edad, estado civil, lugar de procedencia, número de hijos, años de residencia, estatus migratorio, idioma y ocupación. Sin embargo, más allá de estos datos iniciales, lo que buscaba era crear un espacio de encuentro genuino. La entrevista no estaba conformada de manera rígida con preguntas y respuestas. Como investigadora, me interesaba generar un ambiente armónico, flexible y creativo, donde los participantes se sintieran con la libertad de narrar y crear aquello que consideraran oportuno. Este enfoque respondía a una comprensión más profunda del encuentro investigativo. Como menciona Denzin:

> Busco una nueva forma interpretativa, una nueva forma de la entrevista, lo que yo llamo la entrevista reflexiva, dialógica o performativa. La entrevista reflexiva no es una herramienta de recopilación de información per se. No es una mercancía que contratas a alguien para que la recolecte por ti, o que pagas a alguien para que te la dé. Pertenece a una comunidad moral. (2001, p. 24)[1]

En cuanto al espacio para nuestros encuentros, algunas personas me invitaron a sus hogares y allí realizamos las entrevistas; aunque, en la mayoría de los casos, las llevamos a cabo en casa de una de las participantes, quien amablemente me alojó durante mi estancia. Estos espacios domésticos añadieron una dimensión de intimidad y confianza fundamental para el desarrollo de nuestras conversaciones.

Como investigadora comprometida en mantener la ética y la horizontalidad durante todo el proceso, consideré importante comenzar cada encuentro dando a los participantes la bienvenida y mi agradecimiento. Posteriormente, les explicaba mi interés por conocer sus vidas, así como los alcances del estudio. Después, les preguntaba si estaban de acuerdo en participar y en que la entrevista fuera grabada. De esta manera, buscaba evitar forzar su participación o condicionar el encuentro; al contrario, me interesaba crear un ambiente de confianza, comodidad y apertura.

Las entrevistas se compusieron de cuatro momentos clave que estructuraban los encuentros.

2.1. Primer momento. La línea de vida gráfica.

Para complementar y guiar desde lo visual las narrativas de vida, decidí adaptar la técnica de la línea de vida gráfica, utilizada en la terapia de arte (Liebmann, 2009; Martin, 1997; Rogers,

1 Esta y todas las traducciones son mías.



Imagen 1. Representación de la familia de Lucero: padre, madre y diez hermanos (ella es la cuarta de izquierda a derecha). Fotografía de la autora. (Simi Valley, 2014).

1993). Adapté esta herramienta para que tuviera propósitos de investigación más que terapéuticos. Como señala Martin:

> La línea de vida individual ayuda a integrar sus sentimientos y acciones del pasado en el presente [...] La información procesada por un gráfico es fácilmente comprendida y recordada en una menor cantidad de tiempo debido a su expresión no complicada de líneas, números y símbolos para representar conceptos. (1997, p. 261)

Para crear la línea de vida gráfica, las y los participantes pudieron hacer uso de distintos materiales artísticos: hojas de colores y tamaños variados, retazos de telas y fieltros, materiales de reciclaje, recortes de revistas, tijeras, pegamento, plumones, gises, crayolas, lápices y estampas. La diversidad de materiales buscaba que cada persona encontrara el medio que mejor resonara con su forma de expresión (Imagen 1).

El encuentro con Lucero ilustra cómo iniciaba este momento:

> **Autora:** ¿Sabes lo que es una línea de la vida?
> **Lucero:** No, no sé, pero me imagino la línea de la vida como las etapas que tiene uno: etapa de la niñez, la adolescencia, ya de casada, ya que están mis hijos y de ahora.
> **Autora:** Sí, eso es lo que vamos a hacer. En una hoja de la que tú escojas —puede ser como gustes—, pones en esa línea lo que has vivido.
> **Lucero:** Entonces hago aquí una línea así; entonces en esa línea voy a hacerte las etapas de mi vida. [...] A ver, nací en Zacatecas y a los catorce años nos fuimos para México; entonces aquí le pongo. Nos fuimos para trabajar porque mi papá tenía muchos hijos y no tenía para mantenerlos, éramos once, yo era la segunda...

De esta manera iniciaban las historias de vida y continuaba la narración. Cada persona imaginaba y elegía el modo de crear y aquello que narrar acerca de su línea de vida.

2.2. Segundo momento. Las experiencias más significativas

Después de crear la línea de vida gráfica, les pedía a las y los participantes que señalaran aquellas vivencias que consideraban más significativas y que realizaran una obra (dibujo, collage, pintura o técnicas mixtas) sobre esas experiencias. La línea de vida gráfica ayudaba a visualizar, identificar y clarificar los puntos de quiebre o turning points de sus relatos. Como explica Martin:

> La línea de vida parece ayudar a los clientes a aclarar, simplificar y enfatizar eventos y sentimientos durante su vida. El gráfico se convierte en un indicador de los sentimientos del cliente y en ocasiones puede fluctuar en muchos movimientos a medida que diferentes eventos se desplieguen desde la memoria. (1997, p. 262)

El encuentro con Martín muestra la profundidad de este momento:



Imagen 2. Transformación y libertad de Carolina. Fotografía propia. (Simi Valley, 2014).

Autora: ¿Cuáles momentos escogerías que hayan transformado tu vida?
Martín: Este, el del mundial cuando te dije que me salí de un lugar a otro. Ese fue uno que me volví rebelde; ese fue uno de mis momentos definitivos. El segundo es cuando me vine para acá, a Estados Unidos. El primero, porque abrí mi mundo, y el segundo, porque después de un tiempo empecé a desarrollarlo. Y el tercero es cuando comencé a vivir con Sara...
Autora: ¿Te gustaría representar con imágenes alguno de estos momentos de tu vida?
Martín: Es algo que yo me imaginé cuando era niño [...] cuando era chiquillo a mí me gustaba mucho ver a Pedro Infante con sus trajes de charro y arriba del caballo; y cuando estaba chiquillo yo decía: "yo me voy a casar vestido de charro"...
Autora: ¿Le pondrías algún título?
Martín: La felicidad, camino a la felicidad.

Generalmente, los participantes elegían vivencias en torno a la migración —tanto interna como externa—, el matrimonio, el nacimiento de los hijos y el encuentro con la iglesia, la religión o la espiritualidad.

2.3. Tercer momento. Reflexión y cierre

Un tercer momento lo dedicábamos a reflexionar acerca de lo que veían tanto en su línea de vida como en sus dibujos. Les pedía que acomodaran las imágenes creadas en el orden que quisieran; casi siempre lo hacían de manera cronológica. Les preguntaba qué sentían y qué reflexionaban después de narrar su historia y verla plasmada. En este punto, las imágenes cobraban mayor importancia como una tercera entidad presente, externa y objetiva —además del protagonista y de mí misma—, a partir de la cual podríamos reflexionar de una manera no invasiva (Imagen 2).

Carolina expresaba este momento con particular intensidad:

Autora: ¿Qué te hace sentir verlo todo aquí, así puesto?
Carolina: Ay, Dios mío. Que he luchado mucho y he pasado por muchos obstáculos en mi vida; pero, más sin embargo, he sido muy persistente en lo que quiero. Y yo les quiero demostrar a las niñas que en la vida eso es, o sea, no nada más es de quedarse sentado y es todo. Hay que seguir echándole ganas siempre...

Mateo también compartía su reflexión:

Mateo: Bueno, todo lo que veo... siento emoción porque todas son cosas importantes para mi vida [...] me lleva cada parte ahí, a ese momento, me conecta rápidamente. Puedo ver como mi cumpleaños, el águila que ya ahorita me ha gustado [...] Aunque no tenía dirección —bueno, en mi corazón sí la tenía—, y digo: lo

que es no saber, lo que es tener esa ignorancia. Pero, aun así, el corazón te guía...

2.4 Cuarto momento. Sobre el arte

El cuarto momento lo dedicábamos a reflexionar en torno al tema del arte, la imaginación y el proceso creativo-artístico. Me interesaba saber qué era el arte para ellas y ellos después de haber tenido la experiencia de crear su línea de vida.

Carolina compartía una visión transformadora:

> **Carolina:** Para mí el arte es [...] el poder expresar... A mí siempre el arte me transporta, me da mucha tranquilidad, son las nubes. No sé por qué, me gustan mucho las flores. Y me conecta con Dios, un ser supremo [...] Mi libertad también, como el águila [...] sin ataduras a nada. La música une, también, a las personas [...] cómo la mariposa tiene que sufrir ese proceso del cambio, de transformación para poder llegar a ser lo que es, ¿no?
> **Autora:** ¿Le pondrías algún título al dibujo?
> **Carolina:** Transformación y libertad, pondría.

Paula ofrecía otra perspectiva igualmente profunda:

> **Paula:** El arte... a alguien le escuché y yo dije: "esa es la que más se asemeja para mí a lo que es el arte". Es hacer las cosas bien; para mí eso es el arte, algo que tú hagas bien y con amor. Así que arte para mí es esto: amor.

Para finalizar, les agradecía sinceramente el tiempo compartido. Comunicaba nuevamente el propósito de las entrevistas y cómo las utilizaría en mi investigación para preguntar si existían dudas o inquietudes respecto a su participación. Concluimos que las entrevistas serían anónimas y que no se utilizarían sus nombres reales, sino seudónimos. En ese momento, les entregaba un formato de consentimiento que ambas partes firmábamos.

En conjunto, los encuentros duraron aproximadamente cuatro horas por persona. Fueron espacios llenos de emociones y narraciones donde el tiempo pasaba rápido, pero con un carácter de densidad por todas las memorias compartidas. Realizar una reflexión final me parecía importante a modo de cierre de los encuentros, así como para honrar y reconocer su camino de vida.

3. Revisión y organización del material: más allá de la categoría migrante

Después de casi dos semanas en Simi Valley dedicadas a las entrevistas, y de vuelta en la Ciudad de México, me dediqué a revisar y organizar todo el material recolectado. Me di cuenta de que entre las notas de mi diario de investigación, las muchas horas de audio y los dibujos e imágenes, había una gran cantidad de información y evidencias visuales. El primer filtro para decantarlo fue el de las personas que habían accedido y deseado participar en la investigación.

Posteriormente, decidí transcribir las entrevistas que habían sido más profundas y ricas en información. Estas fueron, generalmente, con aquellas personas con las que, a lo largo del tiempo, yo había tenido un vínculo más cercano y mayores momentos de convivencia. En muchos casos, conocía a su familia y su casa; incluso, había asistido a sus eventos familiares. Así, decidí transcribir seis entrevistas de mujeres y cuatro de hombres. Dicha labor fue ardua y larga, sobre todo por las dificultades que implica pasar del relato oral al escrito: el ordenamiento sintáctico entre el inglés y el español, las entonaciones y las pausas. Cada entrevista representaba no solo un testimonio, sino un universo lingüístico particular donde se entrelazaban dos idiomas, múltiples registros y formas de expresión que desafiaban la escritura lineal.

Con todo el material ordenado, me enfoqué en realizar un primer análisis. De manera un tanto deductiva, comencé a hacer un conteo de las palabras más recurrentes: vida, trabajo, amor, hijos, familia, esposo, esposa, migrar, oportunidades, casa, iglesia, Dios, naturaleza y arte. Este primer acercamiento cuantitativo reveló que las narrativas no giraban exclusivamente en torno a la experiencia migratoria, sino que se tejían alrededor de múltiples dimensiones de la vida.

3.1. La segunda parte de las entrevistas: un punto de inflexión metodológico

Aproximadamente un año después de nuestra primera fase de encuentros, regresé a Simi Valley para realizar una segunda parte de entrevistas estructuradas, enfocada en el tema de la migración. En ese momento, me interesaba dirigir la investigación por aquel rumbo; de hecho, más que historias de vida, las llamaba historias de migración. En esta segunda etapa de encuentros, únicamente tuve la oportunidad de conversar con cinco de las diez personas con las que esperaba reunirme.

Esta vez, las preguntas giraban en torno a su experiencia de migración a Estados Unidos: ¿Para ti qué significado tiene venir a vivir a un país distinto al tuyo? ¿Al escuchar la palabra migrante o emigrante, qué piensas? ¿Qué aprendiste con tu historia de migración que no hubieras aprendido si no hubieras vivido eso?

Posterior a un primer análisis de estas entrevistas, decidí que, aunque podrían servir de material de apoyo, no formarían parte central de los relatos. Esta decisión la tomé principalmente porque, tiempo después, comprendí que, como investigadora, estaba imponiendo una visión y dirigiendo el estudio únicamente a las experiencias de migración, como si estas definieran de manera unívoca a los sujetos como "migrantes".

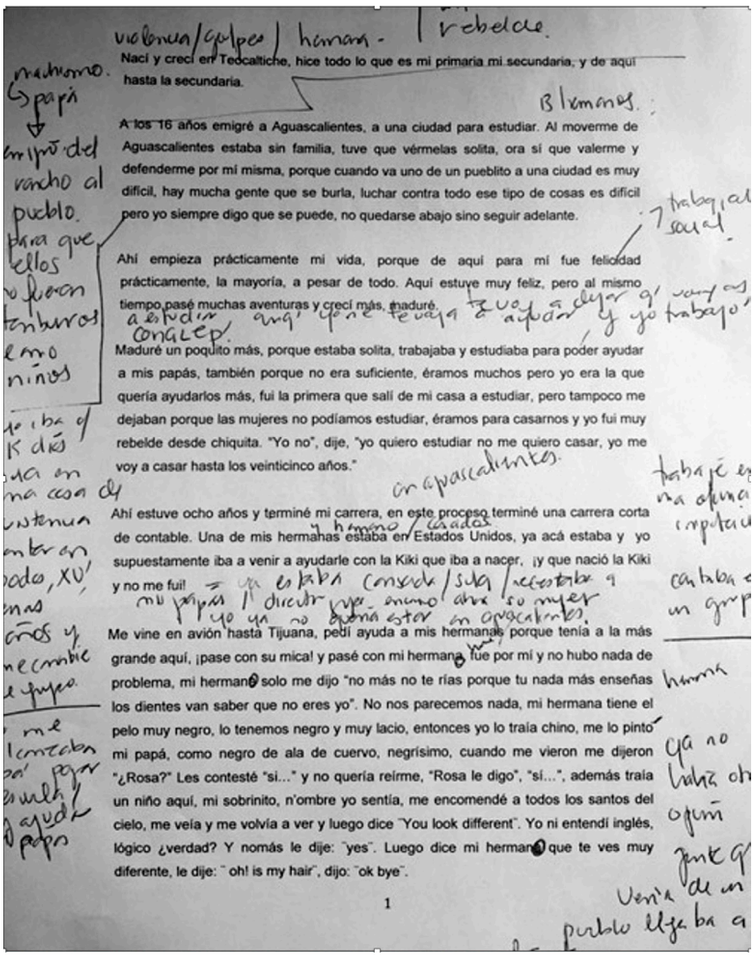
Este momento marcó un punto de inflexión crucial en mi investigación. Continué con la categorización de los relatos y noté que, si bien la migración era un hecho significativo en sus vidas, también lo eran otras vivencias como casarse, tener hijos, estudiar, trabajar o ir a la iglesia. Comprendí que, aunque estas experiencias vitales moldean la subjetividad, no la agotan y, por lo tanto, no deben servir para encerrar a las personas en categorías fijas.

La reflexión me llevó a cuestionar profundamente mi propio enfoque metodológico. ¿Estaba yo, sin darme cuenta, reproduciendo las mismas lógicas de categorización que pretendía cuestionar? Al centrar toda la investigación en la condición migratoria, ¿no estaba reduciendo la complejidad de estas mujeres a una sola dimensión de su experiencia? Es por ello por lo que, a partir de este momento, comencé a referirme a la migración como un fenómeno o como una experiencia de vida, mas no como una identidad definitiva. Esta distinción, aparentemente sutil, transformó radicalmente mi aproximación metodológica y analítica. Ya no hablaba de "mujeres migrantes" como categoría identitaria, sino de mujeres que habían vivido experiencias de migración, entre muchas otras experiencias significativas. Este cambio de perspectiva me permitió ver cómo las participantes mismas resistían a ser encasilladas. En sus relatos, ellas se presentaban como madres, trabajadoras, creyentes, artistas, esposas, hijas, hermanas y soñadoras. La migración era parte de su historia, pero no la totalidad de su ser; sus identidades eran múltiples, cambiantes y situacionales, y se activaban de manera diferente según los contextos.

A partir de esta comprensión más compleja, el análisis tomó otro rumbo. Ya no buscaba confirmar categorías preestablecidas sobre “la experiencia migrante”, sino que permitía que estas emergieran desde los propios relatos. Así surgieron temas que inicialmente no había considerado centrales, pero que las participantes revelaban como fundamentales: la maternidad como espacio de resistencia y agencia, la fe como recurso de supervivencia emocional, el arte como forma de sanar y expresar lo innombrable, y el trabajo como dignificación personal más allá de la precarización laboral.

Por ejemplo, a partir de palabras constantemente repetidas como celos, golpes, fuerza o daño, y sus correspondientes imágenes, se conformaron núcleos temáticos sobre la violencia que posteriormente, con apoyo de la teoría, se convirtieron en categorías de análisis sobre violencia interseccional. Pero también emergieron conceptos como superación, lucha y esperanza, que manifestaban agencia y resistencia, no desde el heroísmo individual, sino desde prácticas cotidianas de supervivencia y cuidado colectivo.

Este giro metodológico tuvo implicaciones profundas para el resto de la investigación. Significó



Nací y crecí en Tecaltiche, hice todo lo que es mi primaria mi secundaria, y de aquí hasta la secundaria.

A los 16 años emigré a Aguascalientes, a una ciudad para estudiar. Al moverme de Aguascalientes estaba sin familia, tuve que vérmelas solita, ora sí que valerme y defenderme por mí misma, porque cuando va uno de un pueblito a una ciudad es muy difícil, hay mucha gente que se burla, luchar contra todo ese tipo de cosas es difícil pero yo siempre digo que se puede, no quedarse abajo sino seguir adelante.

Ahí empieza prácticamente mi vida, porque de aquí para mí fue felicidad prácticamente, la mayoría, a pesar de todo. Aquí estuve muy feliz, pero al mismo tiempo pasé muchas aventuras y crecí más, maduré.

Maduré un poquito más, porque estaba solita, trabajaba y estudiaba para poder ayudar a mis papás, también porque no era suficiente, éramos muchos pero yo era la que quería ayudarlos más, fui la primera que salí de mi casa a estudiar, pero tampoco me dejaban porque las mujeres no podíamos estudiar, éramos para casarnos y yo fui muy rebelde desde chiquita. "Yo no", dije, "yo quiero estudiar no me quiero casar, yo me voy a casar hasta los veinticinco años."

Ahí estuve ocho años y terminé mi carrera, en este proceso terminé una carrera corta de contable. Una de mis hermanas estaba en Estados Unidos, ya acá estaba y yo supuestamente iba a venir a ayudarle con la Kiki que iba a nacer, ¡y que nació la Kiki y no me fui!

Me vine en avión hasta Tijuana, pedí ayuda a mis hermanas porque tenía a la más grande aquí, ¡pase con su mica! y pasé con mi hermana, fue por mí y no hubo nada de problema, mi hermana solo me dijo "no más no te rías porque tu nada más enseñas los dientes van saber que no eres yo". No nos parecemos nada, mi hermana tiene el pelo muy negro, lo tenemos negro y muy lacio, entonces yo lo traía chino, me lo pinto mi papá, como negro de ala de cuervo, negrísimo, cuando me vieron me dijeron "¿Rosa?" Les contesté "si..." y no quería reírme, "Rosa le digo", "si...", además traía un niño aquí, mi sobrinito, n'ombre yo sentía, me encomendé a todos los santos del cielo, me veía y me volvía a ver y luego dice "You look different". Yo ni entendí inglés, lógico ¿verdad? Y nomás le dije: "yes". Luego dice mi hermana que te ves muy diferente, le dije: " oh! is my hair", dijo: "ok bye".

1

Imagen 3. Notas de revisión del relato. (Ciudad de México, 2015). Elaboración propia.

abandonar la pretensión de producir un conocimiento sobre "las mujeres migrantes" como categoría homogénea para, en su lugar, construir un conocimiento situado, parcial y múltiple sobre experiencias particulares que, sin dejar de estar atravesadas por estructuras de poder y desigualdad, no se agotaban en ellas. La decisión de no totalizar las experiencias bajo la categoría "migrante" fue, en última instancia, una apuesta ética y política; era reconocer que las personas son siempre más que las categorías o etiquetas que les asignamos, que sus vidas desbordan los marcos interpretativos y que cualquier intento de comprensión debe cuestionarlos.

4. Construcción y devolución de relatos

La selección de los relatos finales se realizó al enfocar la investigación en la construcción de subjetividades femeninas. En esta fase del proceso, elegí cinco historias que serían las protagonistas y los ejes centrales: narrativas de mujeres de origen mexicano, mayores de cuarenta años, que migraron antes del 2001 a Estados Unidos. Estos serían los relatos biográficos que reconstruiría y analizaría con el objetivo de conocer las experiencias femeninas en el proceso de migración México-California.

Construir la versión final de los relatos de vida fue un proceso largo de escritura, edición y corrección. Realicé una revisión de los primeros textos, integrando los reajustes y añadiendo la información de la segunda fase de encuentros. Conservé, cuando fue posible, sus modismos y el spanglish que caracteriza a muchas familias latinas en California. Cada historia requirió múltiples revisiones, buscando el equilibrio entre la fidelidad a la voz original y la claridad narrativa. El proceso implicó también decisiones éticas constantes: qué incluir, qué dejar fuera,

cómo presentar momentos de vulnerabilidad sin exponer y cómo mantener la dignidad de sus historias sin romantizarlas ni victimizarlas.

La última visita a Simi Valley tuvo el propósito de reconstruir y revisar con las protagonistas sus historias (Imagen 3). Este momento marcó un punto crucial: el de la devolución y la validación colectiva. Durante esta tercera fase de encuentros, les leía su relato en voz alta, a manera de renarración, externalizando en otra voz sus memorias. Ellas pudieron escuchar su relato de vida, realizar ajustes, proponer correcciones y profundizar en la remembranza —un recuerdo construido del evento mismo, de la narración anterior y de los nuevos hechos que emergían al escucharlo—. Este proceso fue profundamente emotivo: algunas lloraron al escuchar sus propias historias; otras sonrieron con orgullo al reconocer su fortaleza; muchas agregaron detalles que habían olvidado o que ahora cobraban un nuevo significado.

Finalmente, pregunté nuevamente si querían usar sus nombres; ellas prefirieron utilizar seudónimos. Cada una escogió el suyo y me explicaron el porqué de su elección, así como el de sus familiares y otras personas que aparecían en sus narraciones. Entonces, reelaboré los relatos incorporando todas las correcciones y adiciones y les entregué sus historias de vida a manera de libro, impresas y encuadernadas, para que las conservaran. Este gesto material fue importante: no era un documento académico, sino un objeto personal que podían tocar, guardar, mostrar y compartir.

4.1 La creación del documento colectivo

Para concluir ese último encuentro, dialogamos sobre si les gustaría compartir sus historias con otras personas de manera conjunta, anónima y pública, especialmente con otras mujeres con experiencias similares. Les propuse crear un documento colectivo que recolectara los saberes, experiencias y vivencias comunes para honrar sus relatos y poder acompañar y empoderar a otras personas. Este documento lo podrían compartir con otros miembros de su comunidad y con su descendencia. Reflexionamos juntas sobre los puntos de encuentro presentes en los relatos de las distintas participantes —algunas de ellas, incluso, amigas o conocidas—, lo que nos permitió analizarlos colectivamente. De esta reflexión emergieron patrones recurrentes: la negativa a permanecer ‘estancadas’ o ‘inmóviles’, la búsqueda constante de nuevas posibilidades, el anhelo de una vida mejor y la importancia de perseverar sin ‘agacharse’ ante los obstáculos. Sus narraciones daban cuenta de prácticas de resistencia, valores, sueños y de los motores vitales que las han sostenido a lo largo del tiempo.

Cuando llegó el momento de elegir qué fragmentos compartir para el documento colectivo, cada una seleccionó cuidadosamente aquellos mensajes que consideraban esenciales. Carolina enfatizó que los hijos nunca son un obstáculo para continuar en la vida y destacó la importancia de estudiar: "desgraciadamente, un papel habla", decía, recordando cómo su diploma le había abierto puertas laborales. También insistió en la necesidad de aprender otro idioma, de irse encontrando a una misma, de luchar sin culpar a otros, de perdonar y de seguir.

Lucero, por su parte, compartió su metáfora del árbol que había desarrollado a lo largo de su vida: "Yo soy un tronco y me da ternura mirar que, aunque yo he batallado, mis árboles han salido". Hablaba de sus hijos como ramas y de sus nietos como brotes nuevos. Su fe era central: creía firmemente que Dios está presente en todo momento y que hay que enfocarse en lo positivo. Quería que en el documento apareciera un petirrojo, símbolo de esperanza que la había acompañado desde niña.

Rosa María fue más pragmática en sus consejos, enfocándose en pensar hacia adelante porque "todo tiene su sacrificio, todo tiene su recompensa". Lamentaba no haber estudiado y aprendido inglés, reconociendo cómo esto había limitado sus oportunidades laborales: "A mí me siguen pagando el mínimo, aunque sea ciudadana, porque no tengo profesión". Pero su mensaje final era de empoderamiento: "Vaya a donde vaya, yo puedo".

Cada frase condensaba años de experiencia integrados como conocimiento sobre sí mismas: dolor transformado en sabiduría y resistencia convertida en consejo. No eran solo palabras,

sino legados; formas de transmitir y compartir lo aprendido para que otras no tuvieran que sufrir lo mismo o, al menos, para que supieran que no estaban solas. Este documento colectivo se convertiría en la semilla del cómic que posteriormente crearíamos; pero, en ese momento, era simplemente un acto de generosidad: compartir lo vivido para acompañar a otras y transformar el dolor individual en fuerza colectiva.

5. El cómic como contra-documento

Después de la reconstrucción y devolución de los relatos, me enfrenté a una pregunta fundamental: ¿cómo devolver estas narrativas de manera que pudieran resonar más allá de las protagonistas individuales? Buscaba una manera de regresarles sus historias resignificadas y contextualizadas; no solo a Carolina, Lety, Rosa María, Lucero y Gladys, sino a otras mujeres con experiencias similares y a todas las personas que participaron en este estudio pero quedaron en los márgenes por cuestiones propias de la estructura de la investigación.

Esta búsqueda me llevó a la noción de contra-documentos o documentos terapéuticos de la terapia narrativa. Como señalan White y Epston (2002), estos documentos:

> son de gran utilidad para la introducción de nuevas perspectivas y de un 'abanico de mundos posibles', para destacar aspectos vitales de la experiencia vivida en la 'recreación' de ejemplos en marcha, para ayudar a las personas a reescribir sus vidas y sus relaciones. (p. 211)

Imaginaba un documento con múltiples funciones: que las mujeres pudieran hacerlo suyo, que circulara en sus comunidades, que tendiera un puente entre las madres y sus hijas e hijos nacidos en Estados Unidos y que, también, llegara a otras mujeres capaces de reconocerse en esas vivencias. Por ello, era necesario un formato que permitiera su circulación, apropiación y reinterpretación.

Además, me interesaba comunicar estas historias de la misma manera que ellas lo hicieron en nuestros encuentros: a manera de relato y de modo visual. Después de reflexionarlo durante semanas, llegué a la conclusión de que el cómic o historieta gráfica sería el formato más adecuado. Esta decisión no fue arbitraria. De manera similar a la línea de vida gráfica que habíamos trabajado en las entrevistas, el cómic permite organizar una historia secuencialmente usando dibujo y texto, manteniendo la coherencia con todo el proceso metodológico. Además, el formato del cómic es común y cotidiano, lo cual es especialmente importante para llegar a diferentes generaciones. Como me dijeron varias participantes, querían que sus hijas e hijos —cuya lengua principal es el inglés— pudieran entender no solo los hechos de su migración, sino los sentimientos, los sueños, las luchas internas y la motivación de que su familia tuviera una vida mejor.

El cómic también ofrecía algo que otros formatos no permitían: la posibilidad de que las protagonistas se intercalaran y los tiempos se difuminaran sin perder la especificidad de cada experiencia. Los símbolos y metáforas visuales que las participantes habían creado —árboles con raíces profundas, petirrojos como símbolos de esperanza o transformaciones de mariposa— podían integrarse fluidamente en la narrativa visual, manteniendo su carga simbólica original mientras se adaptaban a este nuevo lenguaje.

Debido a mi limitada experiencia en el dibujo para historietas, busqué la colaboración de Israel Morales, artista de cómic. Nuestro trabajo conjunto se extendió durante aproximadamente cuatro meses de diálogo intenso y creativo. Este proceso requirió una negociación constante entre tres elementos: los relatos originales transcritos, las imágenes que las participantes habían creado durante las entrevistas y la estructura de análisis que había emergido de la investigación.

Una de las decisiones más complejas fue cómo construir la narrativa colectiva sin fragmentar las historias individuales ni diluirlas en una generalización. Después de muchas conversaciones, Israel y yo decidimos crear una protagonista que pudiera contener fragmentos de las cinco historias principales. No buscábamos crear un personaje promedio o típico, sino una figura narrativa capaz de portar múltiples experiencias mientras mantenía la especificidad emocional de cada una. Cada escena fue

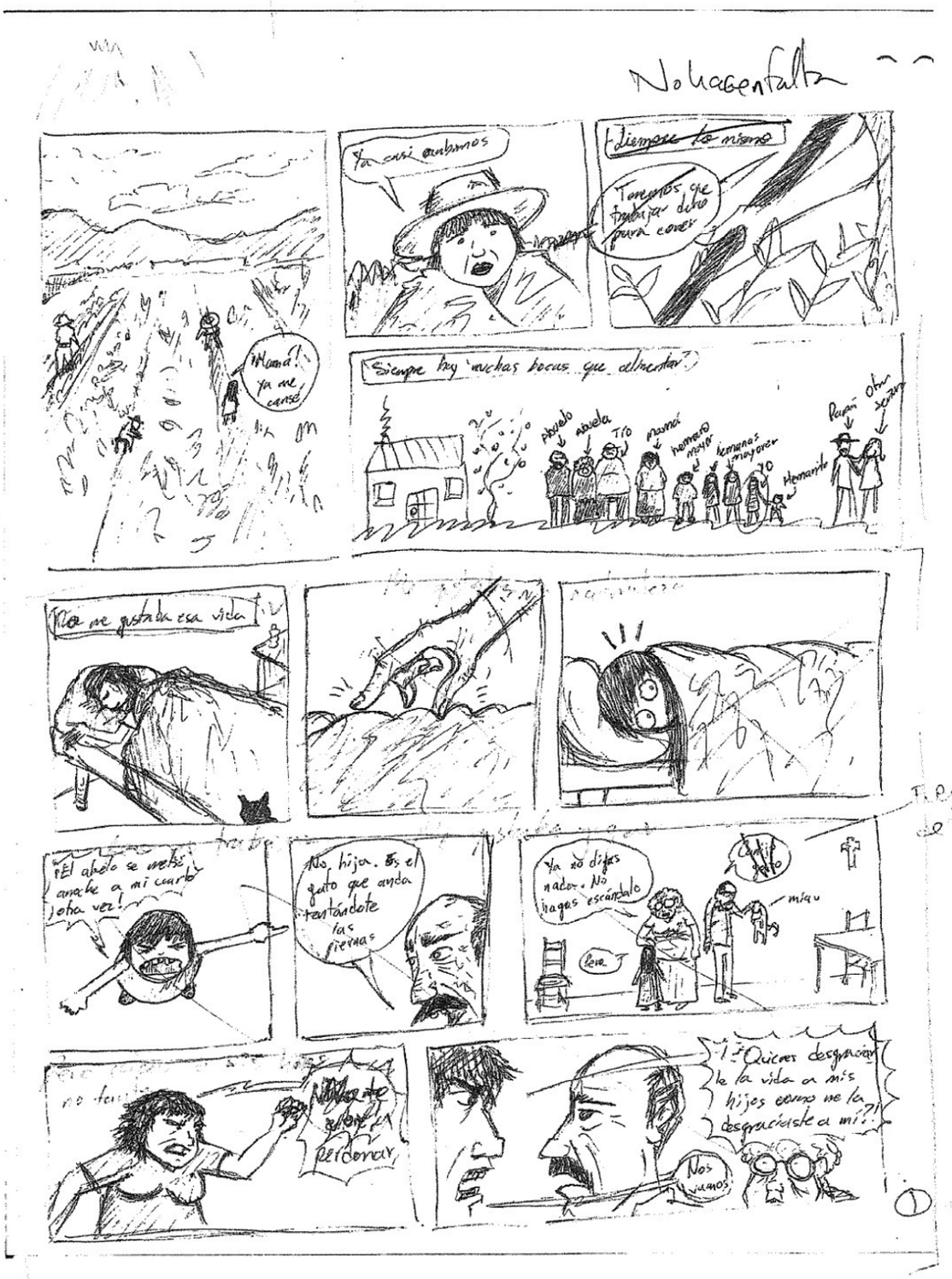


Imagen 4. Primera versión del cómic. Se observan las imágenes reinterpretadas de los dibujos de Lucero y Carolina (1 y 2). (Ciudad de México, 2015). Elaboración propia.

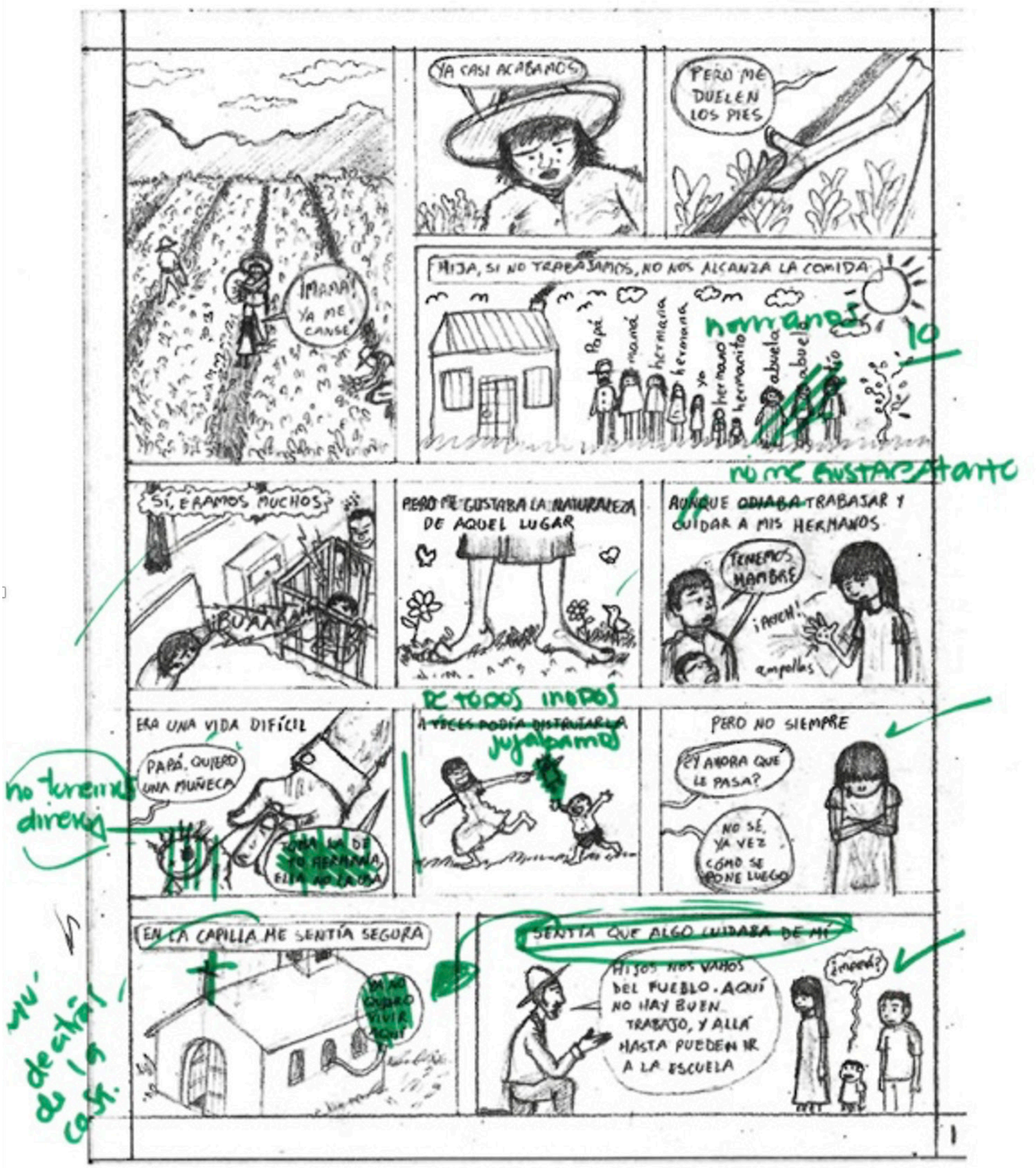


Imagen 5. Segunda versión del cómic. Se observan las imágenes reinterpretadas de los dibujos de Lucero y Carolina (1 y 2). (Ciudad de México, 2015). Elaboración propia.



Imagen 6. Tercera versión del cómic. Se observan las imágenes reinterpretadas de los dibujos de Lucero y Carolina (1 y 2). (Ciudad de México, 2015). Elaboración propia.



Imagen 7. Última versión del cómic. Se observan las imágenes reinterpretadas de los dibujos de Lucero y Carolina (1 y 2). (Ciudad de México, 2015). Elaboración propia.

cuidadosamente seleccionada: privilegiamos los momentos que las propias participantes habían identificado como transformadores, las escenas que aparecían recurrentemente en varios relatos y, especialmente, aquellas experiencias que mostraban no solo el sufrimiento, sino la agencia, la resistencia, los pequeños y grandes actos de supervivencia y la dignidad.

El proceso de cómo integrar las imágenes originales fue particularmente delicado. Los árboles con raíces profundas que Lucero había dibujado para representar a su familia extendida se transformaron en una metáfora visual recurrente sobre la pertenencia y el arraigo. El petirrojo que ella mencionó como símbolo de esperanza desde su infancia apareció en momentos clave de transición a lo largo del cómic. Las transformaciones de mariposa que Carolina había usado para hablar de su proceso personal se convirtieron en un elemento visual a modo de 'hilo conductor' que entretejía la historia. El águila que Carolina asociaba con la libertad —"Mi libertad también, como el águila", había dicho— apareció en escenas de decisión y autonomía.

El desarrollo del cómic pasó por múltiples versiones; cada una de ellas documentaba nuestro proceso de diálogo y ajuste. La primera versión establecía la estructura narrativa básica y definía el arco temporal desde la infancia en México hasta la vida actual en Estados Unidos, identificando los momentos clave que marcarían el ritmo de la historia (Imagen 4). En la segunda versión incorporamos, de manera más deliberada, los símbolos y metáforas visuales de las participantes, ajustando el equilibrio entre texto e imagen para que ambos se complementaran (Imagen 5). La tercera versión surgió después de consultar con algunas de las protagonistas, quienes sugirieron ajustes para mantener la fidelidad emocional de ciertas escenas (Imagen 6).

Cada versión del cómic nos obligaba a plantearnos cuestiones fundamentales: ¿Estábamos siendo fieles a la esencia de estos relatos? ¿Cómo mostrar la violencia sin revictimizar? ¿Qué espacios de interpretación dejábamos abiertos para el lector? ¿Qué aspectos de las historias no debían ser mostrados para respetar la intimidad y dignidad de las experiencias? Estas decisiones no fueron meramente estéticas o narrativas, sino profundamente éticas, pues reconocíamos nuestra responsabilidad en la representación de vidas ajenas.

El cómic final se concibió no solo como un producto digital, sino especialmente como un objeto físico que pudiera ser tocado, guardado, regalado o heredado. Impreso en papel, con una extensión que permitiera profundidad narrativa y accesibilidad para la lectura comunitaria, el documento fue diseñado para circular en los espacios que las propias mujeres habían identificado como importantes: sus casas, la iglesia y los encuentros comunitarios. Incluimos elementos bilingües donde era necesario, reconociendo la realidad lingüística de estas familias que navegan cotidianamente entre dos idiomas y dos mundos (Imagen 7).

El producto final era, más que un documento ilustrado de la investigación, un artefacto metodológico en sí mismo: un contradocumento que resiste la lógica del archivo muerto y propone una forma activa y viva de memoria. Su propósito nunca fue cerrar o fijar las narrativas en una interpretación única, sino mantenerlas disponibles y abiertas para nuevas lecturas, apropiaciones y resonancias. Cada vez que alguien lo lee, las historias vuelven a activarse, a generar nuevos significados y a tender puentes entre experiencias aparentemente distantes. En este sentido, el cómic funciona exactamente como las participantes deseaban: como un testimonio que acompaña, que dice "no estás sola" y que transmite no solo lo vivido, sino la fuerza para continuar viviendo.

6. Reflexiones del proceso

Durante el análisis de los relatos, emergieron preguntas que atravesaron toda la investigación y que continúan resonando más allá de ella: ¿cómo las categorías de género y clase inciden en la construcción de subjetividades de las mujeres que vivieron experiencias de migración? ¿A qué conflictos se enfrentan y qué relación tienen estos con problemas estructurales de pobreza y violencia? ¿Cuáles son las potencias o agencias en sus vidas? ¿Cómo negocian

estas agencias con los elementos culturales por los que transitan a ambos lados de la frontera?

Estas preguntas surgieron desde la comprensión de que las experiencias narradas no podían ser leídas desde una sola categoría. Era necesario situar las narrativas individuales en un marco socioestructural más amplio, evidenciando cómo el patriarcado, el androcentrismo, el sexismo y la discriminación por género, raza, clase y estatus migratorio crean una desigualdad social materializada en las vidas de estas mujeres. En los relatos, estas intersecciones aparecían constantemente: la violencia de género intensificada por la precariedad migratoria, la explotación laboral profundizada por el desconocimiento del idioma dominante y la maternidad atravesada por políticas que criminalizan y separan familias.

Dichas interrogantes no buscaban respuestas definitivas, sino abrir caminos para comprender la complejidad de las experiencias narradas. Al reflexionar con las protagonistas de manera colectiva, emergieron frases que condensaban sus potencias: "No hay que quedarse, no estoy dispuesta a aceptar esto", "Creo que hay otras posibilidades, una vida mejor", "Hay que continuar, seguir luchando". Estas no eran historias de víctimas, sino relatos desde la resistencia, los valores, los sueños y los motores vitales.

6.1. El proceso como aprendizaje metodológico.

Lo que inicialmente concebí como una investigación sobre mujeres en la migración se transformó en algo más complejo. El sexo y la posición social de quien investiga condicionan —se haga de manera explícita y consciente o no— todo el proceso de realización del estudio. Esta conciencia no se da automáticamente, sino que se desarrolla como una visión para detectar y evidenciar el sistema sexo-género y las múltiples formas de opresión que se entrelazan. Aquello que expresamos acerca de las experiencias y el significado que les damos condensa no solo información sobre los "sujetos de estudio", sino sobre nuestras propias subjetividades y limitaciones. Mi posición como mujer mexicana con posibilidad de viajar libremente entre ambos países configuró tanto las posibilidades como los límites de esta investigación.

El trabajo colaborativo me enseñó que la investigación feminista basada en las artes no es solo una metodología, sino una postura ética. Implica reconocer que el conocimiento se construye en relación, que las imágenes pueden ser espacios de agencia y que devolver es tan importante como recoger. Como señala Duncan (2007), cuando expresamos algo con emoción, utilizamos gestos, imágenes y metáforas que nos ayudan a comunicar más que las palabras solas; esta comprensión guio todo el proceso creativo.

6.2. El cómic como articulación de saberes.

La decisión final de crear un cómic no fue simplemente elegir un formato de presentación. Fue descubrir que necesitábamos un lenguaje para articular los saberes y experiencias que permitiera la multiplicidad y la simultaneidad. El cómic condensa la investigación, pero también la abre: permite que el lector reinterprete, que las protagonistas se intercalen y que los tiempos se difuminen. Esta unión de palabra e imagen propició resignificaciones que no habríamos logrado en un texto académico tradicional. El pensamiento visual que emerge del cómic es un modo de apropiarse de lo imaginario, lo afectivo y lo simbólico de maneras que el análisis textual no permite. Es una experiencia que se transmite más allá de la literalidad, abriendo espacios para la identificación, la memoria colectiva y la imaginación política. En este sentido, el cómic funciona como un espacio liminal —un umbral entre mundos— que es, simultáneamente, intercultural e intergeneracional, y que permite tender puentes entre personas, idiomas y culturas.

6.3. Hacia una investigación que devuelve.

Esta investigación me enseñó que siempre hay múltiples formas de contar una historia y que las imágenes creadas en colaboración pueden abrir espacios para nuevos significados. El proceso no fue solitario, sino profundamente relacional: cada encuentro transformó tanto a las participantes como a mí misma. La cercanía del lenguaje del cómic permite que la experiencia

vuelva a ser narrada y apropiada; un ciclo continuo de contar y contarse: un documento vivo.

Al final, comprendí que investigar desde una perspectiva feminista visual implica aceptar que las narrativas permanecen abiertas e invitan a quien las recibe a imaginar, reconocerse y resonar. Porque, aunque parezca que todo está dicho, siempre hay alguien dibujando otra historia, trazando nuevos caminos en el mapa de las experiencias compartidas, creando puentes entre el aquí y el allá, entre el entonces y el ahora, entre lo vivido y lo por imaginar.

Referencias

Anzaldúa, G. (1987). Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. Aunt Lute Books.

Barbieri, T. (2002). "Acerca de las propuestas metodológicas feministas", en Bartra, E. (Ed.), Debates en torno a una metodología feminista (pp. 103-139). Universidad Autónoma Metropolitana.

Butler, J. (2005). Giving an Account of Oneself. Fordham University Press.

Denzin, N. K. (2001). "The reflexive interview and a performative social science", en Qualitative Research, 1(1), 23-46. DOI: «https://doi.org/10.1177/146879410100100102»

Duncan, N. (2007). "Trabajar con las emociones en arteterapia", en Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 2, 39-49.

Haraway, D. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", en Feminist Studies, 14(3), 575-599.

Harding, S. (2002). "¿Existe un método feminista?", en Bartra, E. (Ed.), Debates en torno a una metodología feminista (pp. 5-34). Universidad Autónoma Metropolitana.

Liebmann, M. (2009). Art Therapy for Groups. A handbook of themes and exercises. Routledge.

Martin, E. W. (1997). "The Symbolic Graphic Life-Line: Integrating the past and Present through Graphic Imagery", en Art Therapy, 14, 261-267.

Rogers, N. (1993). The Creative Connection. Expressive Arts as Healing. Science and Behavior Books.

Spivak, G. C. (1990). The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues. Routledge.

White, M., y Epston, D. (2002). Medios narrativos para fines terapéuticos. Paidós.

La figura de Vicente Revuelta en el teatro cubano y la influencia de Jerzy Grotowski en su trayectoria

Artículo de reflexión

Esther Suárez Durán
Área de Investigaciones. Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Ministerio de Cultura de la República, Cuba
esther55campa@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-5702-6267

Recibido: noviembre 2 de 2025
Aceptado: enero 17 de 2026

SECCIÓN CENTRAL

Como citar: Suárez Durán, E. (2026). La figura de Vicente Revuelta en el teatro cubano y la influencia de Jerzy Grotowski en su trayectoria. *Calle 14, 21*(40), pp. 111-122.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24156

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Entre 1968 y 1970, en Cuba —aislada desde 1962 por el embargo estadounidense y orbitando, por ello mismo, entre otras causas, en el socialismo soviético—, se creó un grupo teatral experimental para sintonizar con la propuesta más exigente y novedosa de la vanguardia occidental: la de Jerzy Grotowski y su Teatro Laboratorio. El inspirador de esta aventura fue el excepcional artista e intelectual Vicente Revuelta. El hecho resultó extraordinario en el área geográfica y cultural a la que pertenece la nación, y tuvo lugar de un modo insólito para la praxis teatral: sin contacto personal alguno con Grotowski y su Teatro Laboratorio, y a partir de elementos mediatizados: libros y escasas fotografías. Un papel esencial desempeñó en esta experiencia la singular sensibilidad de su líder, la figura más destacada del teatro cubano contemporáneo, interlocutor ideal y protagonista de todas las resonancias de las vanguardias escénicas en Cuba a partir de la segunda mitad del siglo XX y, no obstante, un artista teatral insuficientemente valorado en la historia de *Nuestra América*.

Palabras clave
Jerzy Grotowski; teatro cubano; vanguardia teatral; Vicente Revuelta

The figure of Vicente Revuelta in Cuban theater and the influence of Jerzy Grotowski on his career

Abstract
Between 1968 and 1970, in Cuba—isolated since 1962 by the U.S. embargo and orbiting, for this very reason, among other reasons, in Soviet socialism—an experimental theater group was created to tune in to the most demanding and innovative proposal of the Western avant-garde: that of Jerzy Grotowski and his Laboratory Theater. The inspiration for this adventure was the exceptional artist and intellectual Vicente Revuelta. The event was extraordinary in the geographical and cultural area to which the nation belongs, and it took place in an unusual way for theatrical praxis: without any personal contact with Grotowski and his Laboratory Theater, and based on mediatized elements: books and few photographs. An essential role in this experience was played by the singular sensitivity of its leader, the most outstanding figure of contemporary Cuban theater, ideal interlocutor and protagonist of all the resonances of the scenic avant-garde in Cuba from the second half of the twentieth century and, nevertheless, a theatrical artist insufficiently valued in the history of Our America.

Keywords
Jerzy Grotowski; cuban theater; theatrical avant-garde; Vicente Revuelta

La figure de Vicente Revuelta dans le théâtre cubain et l'influence de Jerzy Grotowski sur sa carrière

Résumé
Entre 1968 et 1970, à Cuba — isolée depuis 1962 par l'embargo américain et en orbite, pour cette raison même, entre autres, dans le socialisme soviétique — un groupe de théâtre expérimental fut créé pour s'accorder avec la proposition la plus exigeante et innovante de l'avant-garde occidentale : celle de Jerzy Grotowski et de son Théâtre Laboratoire. L'inspiration de cette aventure fut l'artiste et intellectuel exceptionnel Vicente Revuelta. L'événement fut extraordinaire dans la zone géographique et culturelle à laquelle la nation appartient, et se déroula de manière inhabituelle pour la pratique théâtrale : sans aucun contact personnel avec Grotowski et son Théâtre-Laboratoire, et basé sur des éléments médiatisés : livres et quelques photographies. Un rôle essentiel dans cette expérience fut joué par la sensibilité singulière de son leader, la figure la plus remarquable du théâtre cubain contemporain, interlocuteur idéal et protagoniste de toutes les résonances de l'avant-garde scénique cubaine de la seconde moitié du XXe siècle et, néanmoins, artiste théâtral peu valorisé dans l'histoire de Notre Amérique.

Mots-clés
Jerzy Grotowski ; le théâtre cubain ; avant-garde théâtrale ; Vicente Revuelta

A figura de Vicente Revuelta no teatro cubano e a influência de Jerzy Grotowski em sua carreira

Resumo
Entre 1968 e 1970, em Cuba — isolada desde 1962 pelo embargo dos EUA e orbitando, por esse mesmo motivo, entre outras razões, o socialismo soviético — foi criado um grupo de teatro experimental para sintonizar a proposta mais exigente e inovadora da vanguarda ocidental: a de Jerzy Grotowski e seu Teatro-Laboratório. A inspiração para essa aventura foi o excepcional artista e intelectual Vicente Revuelta. O evento foi extraordinário na área geográfica e cultural à qual a nação pertence, e ocorreu de forma incomum para a prática teatral: sem qualquer contato pessoal com Grotowski e seu Teatro-Laboratório, e baseado em elementos mediatizados: livros e poucas fotografias. Um papel essencial nessa experiência foi desempenhado pela singular sensibilidade de seu líder, a figura mais notável do teatro cubano contemporâneo, interlocutor ideal e protagonista de todas as ressonâncias da vanguarda cênica em Cuba da segunda metade do século XX e, ainda assim, um artista teatral insuficientemente valorizado na história de Nossa América.

Palavras-chave
Jerzy Grotowski; teatro cubano; vanguarda teatral; Vicente Revuelta

A modo de introito

En los tempranos años ochenta disfruté la oportunidad de entrar en contacto con los colombianos Santiago García (Grupo La Candelaria) y Enrique Buenaventura (Teatro Experimental de Cali). Seguidamente conocí al enorme Atahualpa del Cioppo (El Galpón, Uruguay). Más adelante supe de Miguel Rubio (Yuyachkani, Perú) y de Arístides Vargas (Malayerba, Ecuador).

Muchas veces me he preguntado por qué nuestro teatrista más relevante —líder de todas las búsquedas del teatro cubano a partir de la segunda mitad del siglo XX—, el excepcional actor y director Vicente Revuelta, no integraba esa pléyade de maestros de la escena de Nuestra América.

Tras diversas faenas de investigación relacionadas con su vida y su quehacer, la historia del teatro cubano a partir de la segunda mitad del siglo XX y el contexto con el que ambos —Revuelta y la escena cubana— han dialogado durante ese período, afloran algunos factores que quizás colaboren en la respuesta a esa interrogante.

El hijo de alguien. Un tal Vicente Revuelta

Autodidacta. No terminó siquiera la enseñanza elemental. Miembro de una familia humilde de atípico funcionamiento, el menor de dos hermanos, extraordinariamente tímido, Vicente encontró en el teatro el único modo de relacionarse con los demás.

Contaba, además, con una inteligencia poco común, buena memoria y una extraordinaria capacidad de mímesis. Se inició con dieciséis años en el medio teatral, el cual —si bien ya había dejado atrás la concha del apuntador— aún desconocía al ruso de apellido Stanislavski y, lo más grave, no disponía de ningún apoyo económico para poder convertirse en un sector o actividad profesional.

Los pocos grupos existentes solo alcanzaban a realizar una presentación al mes, cuyos gastos sufragaban con los exiguos salarios de sus empleos oficiales. No existía aún público para el teatro que permitiese realizar una segunda función ni contar en aquella única con más de cinco o seis espectadores.

En 1950 se inauguró la televisión en Cuba. Los actores de la radio —procedentes algunos del teatro comercial— satisficieron las primeras necesidades del medio. Luego llegaron otros desde estos grupos emergentes. Surgieron teatristas-empresarios que abrieron salas de bolsillo en la capital y sustentaron su atrevimiento con una programación dinámica y atractiva para las mayorías, e incluyeron en los elencos figuras que la televisión iba popularizando.

Comenzó a crearse un público para este teatro. Entre los interesados en la dirección escénica, unos pocos se costearon talleres en los Estados Unidos, donde —tras la gira del Teatro de Arte de Moscú y la emigración de algunos actores formados en esa nueva experiencia— Stanislavski estaba de moda, si bien "pasado" por Lee Strasberg o por Stella Adler.

Revuelta carecía de medios para esto, pero se situó en la órbita de quienes habían vivido la experiencia: fue dirigido por ellos o compartió escena con ellos. Su avidez era notable. Intentó, con escasísimos medios, seguir los caminos de amigos con recursos que preferían el cine —Tomás Gutiérrez Alea, entre ellos— y habían partido a Europa. Él nunca llegó a Cinecittà, pero tuvo una accidentada estancia en el viejo continente que lo transportó de golpe al vórtice teatral y cultural del siglo XX.

Conoció el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, el marxismo, a Brecht; tomó parte en un taller con una exdiscípula de Stanislavski. Al enterarse del asalto de un joven abogado llamado Fidel Castro a la segunda fortaleza militar de la tiranía en Cuba —en orden de importancia—, regresó a la isla junto a sus jóvenes amigos cineastas, cargado de vivencias y literatura.

Era 1953. Contaba 24 años. Le acompañaba un sentimiento de compromiso social junto a una nueva y diferente comprensión de la función del arte. Las imágenes del Teatro Nacional Popular francés le inspirarían durante toda la vida. En especial, aquellas que mostraban cómo la puesta en escena cambiaba su sentido

—valiéndose de sus propios recursos— frente a públicos de diversos sectores sociales. Esa relación de la escena con el espectador se tornaría un recuerdo imperecedero.

Leía y estudiaba sin cesar, tomó partido en la esfera política, pero tenía muy claro cuál era su lugar en la construcción de un mundo mejor.

En 1956 fue coautor de una versión de *Juana de Lorena*, actualizada según la situación política cubana, que dirigió para la escena. La protagonizó su hermana, la ya reconocida actriz de teatro, radio, cine y televisión, Raquel Revuelta.

Disponía de alguna literatura sobre Stanislavski, sus postulados, objetivos, métodos y ejercicios. Convocó a un grupo de actores para realizar un seminario, trabajar sobre un texto teatral y poner a prueba así, mediante la praxis, el alcance de estos procederes.

El resultado fue el estreno de *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, que constituyó un hito en el medio teatral cubano. Stanislavski estaba en escena. El público percibió que los actores tenían una calidad nueva. La representación era dilatada, pero nadie se movió de su butaca.

En el medio teatral todos querían aprender las nuevas técnicas, pasar el seminario.

Se fundó un nuevo grupo teatral para experimentar y hablar de la realidad cubana desde el teatro; para servir a Cuba. Nació Teatro Estudio en octubre de 1958, y dio a conocer en un manifiesto los propósitos que le animaban.

Fundaron una academia adjunta en el primer piso de una casa que alquilaron y todos eran profesores. Ese era el concepto y el espíritu de grupo teatral que Revuelta preconizaba.

Dos meses después triunfó la Revolución Cubana y el Gobierno Revolucionario asumió el poder en muy breve tiempo. Con agilidad se desmanteló la institucionalidad burguesa y el desarrollo cultural de la población pasó a ocupar un lugar de primer orden.

Se transformó la estructura organizativa y económica del sistema de las artes en el país. Se garantizó un régimen salarial para los artistas de la escena y la subvención de las producciones teatrales y dancísticas.

En el propio año fundacional de 1959, Revuelta y Teatro Estudio estudiaron y experimentaron con el otro gran reformador: el teatrista alemán Bertolt Brecht. A través de diversas puestas en escena, que llegaron hasta 1974, probaron sus teorías y libros modelos en un espíritu que fue desde la ortodoxia de quien se iniciaba en un conocimiento hasta la heterodoxia del verdadero creador.

Tras las huellas del tercer reformador

En 1966, con actores de su grupo y otros intérpretes invitados, Revuelta estrenó *La noche de los asesinos*, del dramaturgo y poeta cubano José (Pepe) Triana, en las claves del teatro del absurdo y el teatro de la crueldad.

La obra se convirtió en el texto teatral cubano más conocido internacionalmente. Fue presentada en la VI edición del Festival de Teatro Latinoamericano convocado por la Casa de las Américas —institución fundada en 1959—, cónclave al que asistieron relevantes teatristas y figuras relacionadas con el teatro de América Latina y Europa (Darío Fo, Yuri Liubímov, Román Chalbaud, Adolfo Marsillach), lo cual contribuyó a la trascendencia internacional de la puesta cubana. Pese a las controversias que produjo en el seno del jurado, resultó ganadora de El Gallo de La Habana, premio del certamen.

Los debates tuvieron como centro la relación mecánica que algunos establecían entre puesta en escena y contexto. En un país que se había declarado en revolución socialista, se esperaba ver contenido y forma propios del llamado realismo socialista, en lugar de una obra que tratara del parricidio simbólico al interior de una familia —lo cual aludía a la superación de una generación por la siguiente—, expresada en clave de máxima expresividad de los más elementales lenguajes escénicos: intensidad de la actuación, gestualidad acentuada y elocuente

uso del espacio y del sonido, este último producido por los propios actores.

El espectáculo participó al año siguiente en el Festival del Teatro de las Naciones, en París, y obtuvo una excelente acogida. En la edición anterior había participado Jerzy Grotowski con *El príncipe Constante*, cuyo impacto resonaba aún en aquel ámbito.

Los cubanos debían realizar una extensa gira por Italia, además de presentarse en Ginebra.

Esperaron en París el momento de su inicio. Ello definió que Revuelta pudiese coincidir con The Living Theater y vivenciar sus espectáculos, leer al director inglés Peter Brook y conocer más sobre Jerzy Grotowski.

Esta nueva experiencia europea causó gran impacto sobre el director, al punto de que decidió replantear el camino.

Al regresar a Cuba a fines de 1967, compartió sus experiencias recientes y propuso en Teatro Estudio —una entidad moldeada por los avatares de casi una década desde su fundación, que ya presentaba la fisonomía de una compañía de representación— el regreso a los orígenes, a un espacio de búsqueda e indagación.

Desde el impacto de *La noche de los asesinos*, Vicente había vuelto a ser una figura seguida y emulada por los jóvenes y por los teatristas más inquietos.

Los proyectos de insertarse en las rutas de la vanguardia occidental con que regresaba de Europa resultaron atractivos para algunos miembros de Teatro Estudio y otros colegas en proceso de incorporarse a sus filas, motivados por las posibilidades de trabajar con el director; sin embargo, el resto —la mayoría— votó por mantener la práctica de ensayos y funciones.

No obstante, la puja continuaba. Entretanto, los entusiastas habían comenzado a trabajar liderados por Vicente. Se exploraban diversas propuestas en el entrenamiento del actor, a la vez que se estudiaban y debatían textos de carácter filosófico, antropológico, cultural y político.

Como era usual en la época, los temas estéticos se transfirieron a la arena política, y no faltó quien calificara el proyecto de desafecto a la Revolución y contrario al socialismo.

Siguiendo lo que había sido práctica habitual en Teatro Estudio a lo largo de su historia, a instancias de Revuelta se redactó un manifiesto que recogía las bases de lo que se proponían, en íntimo diálogo con el contexto social de la nación. Al inicio se denominó, simplemente, "Declaración". Hoy es un documento de enorme relevancia (Suárez, 2016a, pp.163-166).

No fue posible concretar ni un espacio de experimentación bajo la sombrilla de Teatro Estudio. Cuando ello se hizo evidente, Vicente se marchó. Se fue definitivamente a casa. Era la primera vez que no contaba con el apoyo de su hermana.

En ausencia de Vicente, Raquel fue nombrada Directora General de la institución, canceló todo debate y conminó a quienes pugnaban por la vía experimental a integrarse a la programación teatral en marcha o, de lo contrario, a abandonar el grupo.

Aunque los trabajos experimentales no eran de su preferencia, es justo decir que en ese momento Raquel protegía la entidad teatral de una oficialidad cultural ortodoxa y conservadora, en medio de un ambiente que —de un socialismo propio y original— mutaba hacia una práctica política y cultural proestalinista.

Apenas en 1964, Vicente y dos directores destacados de otras agrupaciones teatrales habían sido destituidos por su condición homosexual.[1]

Salvo Teatro Estudio, que se plantó con firmeza, las otras entidades artísticas (Teatro Milanés y Teatro Ocuje) fueron disueltas.

En 1965 se habían abierto los campos de rehabilitación de desafectos, homosexuales y religiosos, conocidos como Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), adonde habían ido a parar no pocos intelectuales y artistas, aberración que continuaría hasta 1968.

1 Fue restituido en el cargo sobre 1966

Si Vicente tenía los pies vueltos al cielo, Raquel pisaba la más árida tierra.

¿Sería esto todo en la historia teatral cubana?

Desde los conocimientos de la sociología del arte y del teatro, los cambios estéticos no se remiten a un genio inspirado, sino que están relacionados con múltiples factores (Shevtsova, 1989, p.24). La necesidad de una transformación estaba planteada. Revuelta había mostrado un camino. Fue entonces cuando un número de sus seguidores decidió dejar las filas de la compañía establecida y, sin saber aún cómo, proseguir en el empeño. Algunos no perdían la esperanza de que el guía regresara.

A ellos se unió un nuevo colega, de suma importancia para la labor inmediata. Con la incorporación del actor, dramaturgo y cantante Tomás González, sumaron doce personas. Los trámites para discutir y tratar de obtener el reconocimiento estatal como nuevo grupo dentro del sistema teatral —la única vía de existencia artística en un régimen como el cubano— les exigían identificarse de alguna forma. La urgencia del asunto llevó a que se llamaran, sencillamente, Grupo Los 12.

Por supuesto, de modo semejante a lo sucedido en la historia teatral de Colombia y de otros países de América Latina, la vanguardia teatral de los sesenta en estas tierras estuvo integrada por Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski.

Cuba descubrió a Brecht —y los teatristas lo incorporaron a sus prácticas— a partir del triunfo político de 1959. El campo político lo auspiciaba, dada la relación de sus concepciones teatrales con la teoría marxista y la sociología, ciencia que no sería proscrita en el país hasta mucho más tarde, en 1976.

Desde Teatro Estudio, Vicente Revuelta fue uno de sus más entusiastas exponentes: realizó las puestas en escena de cuatro de sus obras y participó como actor en otra más, siempre en el afán de comprender a cabalidad las propuestas brechtianas. Lo que, obviamente, importaba era el trabajo que Brecht le proponía hacer al espectador de teatro: el arte teatral como arte social que participaba de la transformación de la sociedad a partir de cómo y con qué fines se comunicaba con sus públicos.

Sin embargo, para el director —por su historia y condiciones personales—, las propuestas más atractivas entre las que mostraba esta vanguardia europea de los sesenta eran aquellas que incluían una vida en comuna, el poder contar y pertenecer a una especie de tribu, como sucedía en el caso preciso del Living.

No obstante, habiéndose formado bajo la influencia —como muchos de los teatristas de su generación— del mejor teatro estadounidense, de preocupación social y estilo psicologista, la empresa que se proponía Grotowski le resultaba, definitivamente, más inquietante. No en vano fue, a la postre, la más profunda y trascendente, tanto que aún nos interroga e interpela.

Vicente era un seguidor de Stanislavski, a quien había puesto a prueba lo mismo en los clásicos estadounidenses que había protagonizado y dirigido —desde *El cuento del zoológico* hasta *El precio*— que en su ambiciosa puesta en escena de *Las tres hermanas*, de Antón Chéjov, uno de los hitos de la escena cubana del siglo XX.

Grotowski había continuado las búsquedas del maestro ruso, detenidas en 1935 por su fallecimiento. Entendía, desde su primera etapa de investigaciones, que la ética se hallaba en la base de la misión actoral, y pretendía lograr una comunicación con el espectador —a quien denominaba "testigo"— a partir de esa entrega plena del actor.

El director cubano compartía, además, las búsquedas filosóficas y espirituales del maestro polaco —le eran familiares el yoga, el zen y el Cuarto Camino de G. Gurdjieff, entre otros referentes—. Se daba la paradoja de que, en su novedad y ajenidad, el pensamiento y el objetivo grotowskianos le resultaran, no obstante, familiares y portadores de propósitos comunes.

La práctica cubana

Lo inaudito de la experiencia cubana es el tipo de relación que tuvo con su referente.

En un arte como el teatro, que se comparte de maestro a discípulo laborando sobre un mismo espacio físico al mismo tiempo, los artistas cubanos que llevaron a cabo esta indagación lo hicieron a kilómetros —e incluso años— de distancia: Los 12 comienzan su historia oficial en octubre de 1968 y terminan en el mismo mes de 1970. Para entonces Grotowski ya ha cerrado la etapa de realización de espectáculos (El arte como representación, 1959-1969).

Si bien el maestro polaco estuvo en México en cuatro ocasiones a partir de 1968, en Colombia y Argentina en 1971, y en Chile y Perú, nunca visitó Cuba; y solo una vez —ya finiquitada la experiencia cubana— Revuelta y él se encontraron, apenas por unos minutos, durante una gira de Revuelta a Europa del Este.

El hombre y artista Jerzy Grotowski, que una vez había sido militante del partido comunista polaco, venía de regreso de aquella experiencia política. No creo que Cuba pudiera resultarle atractiva dado el momento histórico -político en que se encontraba, aunque sí le hubieran interesado las prácticas de su vertiente cultural afrocubana, similares a aquellas procedentes de otras tierras del Caribe insular con las que tuvo relación.

Por otra parte, en 1968 tanto Polonia como Checoslovaquia no eran precisamente lugares de preferencia para la política internacional del país.

La investigación cubana tuvo que vérselas con información mediatizada, indirecta. Libros como base: *En busca de un teatro perdido*, de Eugenio Barba y, sobre todo, *Hacia un teatro pobre*, del propio Grotowski, además de las escasas imágenes de *El príncipe Constante y Akrópolis* que pudieron obtenerse desde las pocas publicaciones que llegaban a la isla.

Una vez logradas la nómina salarial y una sede prestada donde poder trabajar sin interferencias de la mañana a la noche, Los 12 —como fueron conocidos en el medio— organizaron un riguroso programa: ejercitación física, entrenamientos para el actor procedentes de fuentes diversas, caracterizados por una estricta disciplina que incluía el cuidado del cuerpo en cuanto a nutrición, higiene corporal e higiene del sueño.

De todo lo revisado y puesto en práctica, la experiencia que brindaba Grotowski era lo que les parecía más alto, pero no se sentían en plena capacidad de dialogar con ella.

Entonces, la iniciativa vino de parte de Tomás González: puesto que estaba planteada la importancia de la corporalidad, la memoria del cuerpo, la remisión a los ancestros —además de las prácticas de yoga—, Tomás recomendó —y sirvió de enlace para ello— que el grupo entrara en contacto con las vertientes afrocubanas de la cultura nacional, específicamente la cultura yoruba.

Una de las más importantes demostradoras del Conjunto Folklórico Nacional, Manuela Alonso, junto a los tamboreros —particularmente los *bataleros* o tocadores de los tambores batá— de la misma entidad, y la joven profesora de Danza Folklórica del sistema de escuelas de arte, Teresa González, comenzarían a trabajar con Los 12.

Para la mayoría del grupo —de pieles blancas y antecedentes familiares hispánicos— se trataba de un mundo desconocido. Si el Conjunto de Danza Moderna, fundado en 1959, había presentado ya en 1960, en sus primeros estrenos, obras con esta referencialidad, en el teatro cubano ella constituía excepción.

La confluencia con esta zona de la cultura —que incluye estados de trance—, el aprendizaje de sus cantos, de los significados y rasgos de sus deidades (mitología), el movimiento y la respuesta del cuerpo que seguía la vibración de los tambores, resultaron un componente singular de la experiencia.

Años más tarde sus participantes conocerían el interés posterior de Grotowski por prácticas culturales de esta índole, la importancia que

les adjudicó a este tipo de cantos y cómo los empleó en el trabajo con los *performers* durante la etapa de su trayectoria que ha sido denominada El *teatro* como vehículo.[2]

Entonces, tras cuatro meses de separación, sucedió el reencuentro de Los 12 con Revuelta.

Mucho había acontecido ya. Tal vez lo más significativo era la suficiencia mostrada por el grupo en ausencia del guía: cómo, obligados por las circunstancias, habían debido aprender a confiar los unos en los otros, a hacerse fuertes con el concurso de todos.

Lo que había comenzado sin poseer los rasgos de un verdadero colectivo se acercaba a tal categoría.

Un logro nada despreciable.

Descifrar las esencias

Con Vicente se reincorporó al programa de trabajo el estudio de determinados textos y materias: filosofía, psicología —desde los autores Wilhelm Reich y Erich Fromm—, teoría marxista, teoría de conjuntos y, por supuesto, se examinó cada línea y cada ejercicio de Grotowski en *Hacia un teatro pobre* (Grotowski, 1992).

Se sumó el psiquiatra cultural Antonio Roselló, conocido y respetado en el medio, quien colaboró tanto en la armonía de las relaciones grupales como en el estudio de los tipos y arquetipos esenciales de las vertientes hispánica y africana que nutren la cultura cubana.

Revuelta propuso realizar una versión de *Peer Gynt*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, para este estudio en activo y puesta a prueba de la propuesta grotowskiana.

El texto ibseniano se dispuso en partes para acometer su puesta en escena.

Los resultados parciales del trabajo se mostraban a los colegas interesados durante las tardes de los viernes y la mañana de los sábados de cada semana.

Curiosamente, tanto Revuelta como los participantes que dieron testimonio sobre sus experiencias (Suárez, 2016b, pp.37-152) recordaron cómo, en determinada escena, sintieron la necesidad de acudir a los recursos del teatro brechtiano para poder lidiar con el asunto esencial de ese momento: el interés financiero.

Finalmente llegaron a la etapa de representación del espectáculo construido.

Las primeras funciones se realizaron sobre un tabloncillo de danza. La escenografía y los elementos del vestuario se encargaron a un joven diseñador, Jesús Ruiz. Los hombres vestían solo unas trusas con el torso desnudo, y las mujeres usaban mallas o *leotards*. Se añadió como accesorio, cuando fue preciso, un pedazo de tela fina de color blanco —las secuencias de la boda de Peer, por ejemplo—. A la representación se sumó uno de los ejercicios colectivos que integraban la secuencia de "calentamiento" cotidiana y en el que intervenía una larga pieza de lona.

El diseño de la escenografía presentaba un espacio circular; al centro se situó el área de los actores y, a su alrededor, el público —pensado en número reducido—, que se ubicó del modo más atomizado posible: nunca como colectivo, grupo o masa. Se diseñaron asientos para dos personas en un lugar, tres en otro; hubo una ubicación pensada para un espectador solitario.

Cuando se comparan las imágenes del espectáculo *El príncipe Constante* con los bocetos de la escenografía y el vestuario, y con algunas fotos recuperadas de los ensayos finales, es posible observar cierto parecido en cuanto al vestuario y al diseño del espacio.

El resto de las presentaciones —pocas en general—tuvieron que realizarse sobre el escenario

2 "(…) estos cantos verdaderamente son instrumentos, o mejor dicho pueden ser instrumentos para el trabajo del ser humano sobre sí mismo. Pueden convertirse en herramientas que ayuden al organismo en un proceso que podríamos llamar de transformación de energía." Así ha testimoniado el cercano colaborador de Grotowski, Thomas Richard, en la entrevista con Lisa Wolford, Pontedera, Italia, 1995.

de Teatro Estudio. Transcurría el verano de 1970.

En octubre, Vicente decidió terminar la experiencia.

Ha declarado que no se sentía en capacidad de continuar y que, en su opinión, sus colegas no habían alcanzado la madurez que el proceso demandaba; que no se había producido una real evolución personal.

Al llevar a cabo las entrevistas con los participantes de la experiencia —y al volver una y otra vez sobre los textos de Grotowski—, quedaba claro que durante la existencia de Los 12 se había seguido la vía negativa propuesta por Grotowski, la necesidad de eliminar lo superfluo, tal y como lo explica en *Hacia un teatro pobre*:

A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? [···] Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión que es perceptual, directa y "viva". (Grotowski, 1992, p. 13)

No obstante, no creo que la experiencia haya resultado definitiva para excluir la persecución del virtuosismo por parte del intérprete, afán que, de acuerdo con el maestro polaco, bloquea la relación energética con el espectador e impide que la energía del actor sea compartida por él.

Por supuesto que también yo me hallaba entonces —y ahora— frente a una realidad mediatizada; reconstruyendo algo único a décadas de distancia, con jirones de memoria.

No creo ser benévola cuando pienso que no hubo tiempo ni condiciones para lograr más. Por solo citar un elemento del complejo contexto político que se abrió a partir de 1968, anoto que la presión de aquellos años de preparación y, luego, desarrollo de la famosa Zafra de los Diez Millones (1969-1970) —a la que convocaron el Gobierno y el Partido Comunista cubanos a todo el pueblo— no permitía nada más.

Contexto y asimilaciones

Mil novecientos sesenta y ocho ha quedado como un año icónico en la historia occidental de la segunda mitad del siglo pasado. No solamente se produjeron conmociones histórico -sociales, como el Mayo francés —cuya repercusión recorrió Europa del Este y se expresó en países como Checoslovaquia y Polonia, y llegó hasta América con la masacre en la plaza mexicana de Tlatelolco, clímax de las protestas antigubernamentales—, sino que fue escenario de la intensificación de las luchas en Indochina contra el invasor yanqui, de las actividades pro derechos civiles de las comunidades negras en los Estados Unidos, de la revolución sexual que trajo un cambio cultural definitivo, entre otros fenómenos de la época que apenas ejemplifican la diversidad de los procesos de transformación.

En Cuba, entre el 4 y el 11 de enero de 1968 se llevó a cabo el Congreso Cultural de La Habana, cuando la Revolución Cubana era todavía un fenómeno atractivo para la intelectualidad internacional. Como rememora el intelectual cubano Rafael Acosta de Arriba, el discurso de clausura de Fidel Castro situó aquella noche a los trabajadores intelectuales como "los nuevos receptores del legado guevariano, los que efectiva y conscientemente habían recogido las banderas del Che después de su caída" (Acosta, 2016, p. 113). Fueron las palabras más encomiables pronunciadas por Castro en toda la historia de la Revolución con respecto a la intelectualidad; paradójicamente, ante los hechos que vendrían después —a partir de ese mismo año—, aquella alocución resultó un parteaguas en la relación entre el Gobierno y la intelectualidad.
Entretanto, en el teatro cubano entre octubre de 1968 y la primavera y el verano de 1970 ocurría otra revolución.

Ninguno de quienes aquel día de octubre de 1970 recibieron la inesperada noticia del fin del proyecto estaba preparado para algo semejante.

Para colmo, cada quien había quemado sus naves. Pero estaban ante una decisión que no admitía apelación.

Ni siquiera quienes, al final, hubieron de regresar a las prácticas más que conocidas consiguieron librarse del profundo sentimiento de frustración. Tampoco Vicente, quien más tarde, a lo largo de su vida, recordaría una y otra vez aquella vivencia con suma melancolía.

El conjunto de actores, si bien había superado la primera renuncia del guía, no pudo hacer lo mismo ante la segunda y definitiva.

El contexto social tuvo ahora un peso definitivo: de la experiencia de Los 12 no quedó memoria oficial. Lo que vino en 1971 sepultó todo lo genuino, propio y diferente que se había hecho con anterioridad.

Si bien este cambio en el campo político —que alcanzó y estremeció el campo cultural— mostró sus primeros signos en 1968, es 1971 el año terrible.

Tras el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, celebrado del 23 al 30 de abril de 1971, comenzó oficialmente la cacería de brujas en los sectores de la educación y la cultura. El campo más perseguido y lastimado fue el teatral[3]. El ballet y el cine contaban con prestigiosas figuras vinculadas al poder político al frente de sus respectivas instituciones y no tuvieron bajas; pero el teatro fue el campo predilecto de un proceso inicuo que hizo lo posible por dejar tras de sí tierra arrasada, a pesar —más bien por ello— de que los sesenta habían sido la década dorada del teatro cubano: la que en sus años finales produjo ese arriesgado diálogo —obligado a ser un monólogo— con el exponente más alto, para occidente, de la vanguardia escénica.

Hasta donde la indagación realizada lo ha permitido, parece ser Cuba el único lugar de la región donde un grupo de teatristas —a millas de distancia— se propuso, desde fines de 1967, recrear mediante la fundación de un grupo experimental la indagación grotowskiana. Y esto, pese a que el país ya se hallaba en la situación de embargo y aislamiento iniciada en 1962 por la administración Kennedy —y que se mantiene hasta el presente— y a que su gobierno afianzó las alianzas con la URSS y las instituciones oficiales del socialismo soviético a raíz de tal acontecimiento.

La otra experiencia semejante es la del grupo El rayo misterioso, en Rosario, Argentina, que comenzó mucho después, en 1994.

Los 12 llevaron a cabo su faena en soledad, sin tutorías ni asistencia alguna.

Y, dadas las circunstancias, no es poco lo que se alcanzó.

En un sistema teatral ya esclerosado, sacudieron el régimen de plantillas laborales fijas y alcanzaron a fundar un nuevo grupo. En medio de la deriva ideológica hacia posiciones estalinistas,

3 Aquí se produjo el infame “proceso de parametración”, una purga de homosexuales, religiosos y cualquier trabajador teatral que les pareciera “ligero” en sus costumbres, en cuanto a las mujeres, o no muy entusiasta con el régimen político. Los funcionarios de la época, convulsa en las luchas por el poder de diversos grupos políticos entre quienes procedían del antiguo Partido Socialista Popular, el actual Partido Comunista, etc. fijaron unos requisitos, llamados “parámetros” que debían cumplirse para mantenerse en las filas de la actividad teatral oficial. Mediante telegramas citaban a quienes ellos decidían que no los cumplían y, en frente de una breve comisión les informaban de su cesantía. Los “parametrados” pasaban a desempeñar labores en la industria , en los almacenes de las bibliotecas municipales, en oficinas de empresas del mundo de la construcción, en fin, siempre lejos de los escenarios. Tras duras batallas, una instancia de los tribunales del mundo jurídico cubano falló a favor de un grupo de artistas que acudió a ella y todo el proceso quedó detenido. Antes se había llegado hasta el Tribunal Supremo sin éxito. Paulatinamente los artistas fueron reincorporados a las filas del arte teatral y les fueron pagados de modo retroactivo los salarios que se les debían. El proceso duró desde 1971 hasta 1976 con la fundación del Ministerio de Cultura y el nombramiento del Dr. Armando Hart como su titular. Por ello la etapa se conoce en la literatura cubana que la trata como “el quinquenio gris”. Sus consecuencias no se limitaron a dicho lapso de tiempo. Parte de los artistas que regresaron no volvieron a ser los mismos. Vidas y carreras truncadas. Se dice que Raquel Revuelta pudo salvar de tal barbarie a Vicente Revuelta y a algunos otros artistas de Teatro Estudio. No a todos.

dedicaron sus esfuerzos a la experimentación escénica y mantuvieron y perfilaron las bases de su documento programático, que tomó el nombre de "Los 12.

Declaración". En un clima propicio para la desacreditación de tales labores mediante el escarnio y la difamación, consiguieron cumplir las etapas de su proyecto: en el verano de 1970 mostraron un resultado, su versión de *Peer Gynt*, que quién sabe qué juicio merecería hoy si hubiera sido viable su preservación mediante soportes audiovisuales.

Cinco de sus protagonistas han sido merecedores de las más altas distinciones de la escena cubana. Cuatro de ellos se encuentran entre los Premios Nacionales de Teatro y otro fue reconocido como Premio Nacional del Humor. Tres han sido líderes de relevantes proyectos teatrales posteriores.

Revuelta fue siempre —y ante todo— la figura más inquieta e importante del teatro cubano del siglo XX: un hombre en lucha permanente con sus circunstancias individuales y sociales, dotado de una inteligencia y sensibilidad que le posibilitó desarrollar esta indagación siguiendo la senda de Jerzy Grotowski sin disponer de ninguna coyuntura propicia, dado que las condiciones del sistema político cubano no brindaban independencia para el desarrollo de un proyecto semejante y, en el régimen económico que le acompañaba, no existía opción financiera que pudiera favorecer su despliegue.

Semejante a Grotowski, también Vicente sentía las limitaciones que imponía el sistema de ensayos-preparación de espectáculo-estreno-funciones y vuelta a empezar. Al respecto expresó el maestro polaco: "Tomé la decisión de no hacer más espectáculos en 1970. Mi trabajo de director, en el sentido clásico, fue algo bello. Pero el automatismo me acechaba. ¿Qué hacer? Otelo. ¿Y después?" (Osenski, 1992, p. 107).

Existe una seria contradicción: el sistema de producción teatral al uso no propicia la creación ni el descubrimiento artístico; todo lo contrario: lo limita. La fase de ensayos es, sin duda, el período más importante de todo el proceso, la zona donde se produce la real experimentación, el descubrimiento.

Desde su filosofía humanista, Revuelta alcanzó a comprender las posibilidades de desenajenación social que ofrecía la búsqueda de Grotowski en su afán de desarrollo de las capacidades del ser humano: primero, en su condición de espectador teatral; más adelante, durante las próximas etapas de su indagación, en su personal ejercitación y liberación.

En efecto, había una determinada simetría, una equivalencia, con las búsquedas de Brecht.

Por ello, Vicente —que fue siemprey ante todo un investigador— integró elementos de diversas herencias cuando realizó su puesta de *Las tres hermanas*, recién terminada la experiencia de Los 12 y reincorporado —no había adónde ir— a Teatro Estudio.

A partir de ese instante, cada vez que pudo, estuvo en las filas de aquella compañía realizando proyectos y búsquedas propias. Aunque la institución mantuviese el nombre fundacional, nada quedaba en ella de aquella etapa vivida entre 1958 y 1964.

Diálogos en el tiempo

Cuando las condiciones fueron otras, en los años ochenta, las nuevas generaciones se las arreglaron para exorcizar fantasmas y recomponer el tejido de la historia teatral de la nación, que tal vez algún ajeno pensó que era susceptible de ser deshecho o mutilado.

Se inició el redescubrimiento de la escena intensa de los sesenta, se restablecieron los diálogos interrumpidos y jóvenes teatristas redescubrieron a Grotowski y a un teatro de investigación trascendente. Teatro del Obstáculo, El Ciervo Encantado, Teatro Buendía y, posteriormente, Impulso Teatro dan fe de ello.

Hoy hablamos, con la mayor prolijidad posible, de la aventura de Los 12 en el marco de una operación minuciosa de rescate de la memoria que comenzó alrededor del año 2008, ante el

asombro de sus propios protagonistas —había fallecido uno de ellos— y con la colaboración de todos.

Tal y como sucede con el teatro como arte, la evocación de dicha aventura, su completamiento, promoción y examen continúan siendo un proceso colectivo de continuos descubrimientos, reevaluaciones e infinito aprendizaje.

La figura de Vicente Revuelta, con sus límites individuales, inspira cada vez mayor respeto e interés por sus excepcionales condiciones y por su entrega al arte.

Entendió, como pocos, que el investigador que era Grotowski tenía como objetivo —en su primera etapa, cuando Revuelta conoció de su existencia—:

profundizar en la búsqueda de un entrenamiento más verdadero para el actor, en el sentido de obtener de este un compromiso real, profundo y auténtico que le permitiera sobrepasar la atención sobre los aspectos técnicos de su trabajo y vencer las resistencias, bloqueos y dificultades personales, para dejarse llevar por una expresión física libre de condicionamientos mentales; [⋯] hacer del uso de las técnicas un aliado para el trabajo de liberación creativa del actor y no un fin o condicionante de las capacidades expresivas. (Sierra, 2015, p.56)

Y, sobre todo, comprendió a la postre que Grotowski no estaba proponiendo eso que llamamos "un método": solo estaba buscando, siguiendo posibles caminos; que cada quien necesitaba realizar su búsqueda de acuerdo con sus tradiciones y circunstancias, y que el mejor modo de interpretar y emplear su legado pasaba por considerarlo una tradición artística a continuar enriqueciendo. Nada menos.

En 2012, a sus ochenta y tres años, Vicente nos dejó. En los últimos años no hacía teatro. Leía poesía. No obstante, no es lícito decir que ya no está. Seguimos hablando de él. Y con él

Referencias

Acosta, R. (2016). *Max Aub en Cuba*, 1968. Imprenta Nácher, pp.113-121.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.

Osenski, Z. (1992). Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). *Máscara*, 3(11-12), 107.

Shevtsova, M. (1989). The sociology of the theatre. Part one. Problems and perspectives. New Theatre Quarterly, 5(19), 23-35.

Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.

Suárez, E. (2016a). Los 12. Declaración. En *Los 12: las sorpresas de la memoria* (pp. 163-166). Ediciones Unión.

Suárez, E. (2016b). Testimonios. En *Los 12: las sorpresas de la memoria* (pp. 37-152). Ediciones Unión.

Escenografía y objetos como discurso museográfico: estudio de caso de la exposición RivÂges del Museo del Efebo de Agde

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Carlos Mario Rodríguez R.
Universidad de Boyacá
Universidad de Jorge Tadeo Lozano
carlosm.rodriguezr@utadeo.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5670-7393

Recibido: 19 de enero de 2026
Aceptado: 20 de marzo de 2026

Como citar: Rodríguez, R. C. (2026). Escenografía y objetos como discurso museográfico: estudio de caso de la exposición RivÂges del Museo del Efebo de Agde. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, *21*(40), pp. 123-140.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24709

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
En el artículo se analiza cómo la escenografía museográfica construye discursos expositivos, a partir de un estudio de caso autoetnográfico de la exposición "RivÂges: 20.000 años de evolución del paisaje litoral", presentada en el Museo del Efebo en Agde, Francia. El problema central indaga de qué manera el desarrollo de la exposición y el uso de objetos escenográficos se traducen en una narrativa expositiva comprensible para el público. El análisis se fundamenta en el enfoque de Perea y Alidières (2023) sobre el discurso escenográfico. Metodológicamente, se desarrolló una visita guiada autoetnográfica apoyada en diario de campo, registro fotográfico, lista de verificación y entrevista. Los resultados evidencian la eficacia de los dispositivos expositivos para articular saberes científicos y experiencia museal. Se concluye que este tipo de escenografías favorece procesos de mediación del conocimiento. Como proyección, se propone un taller orientado a la transferencia de estas estrategias a museos colombianos.

Palabras clave
Autoetnografía; discurso escenográfico; mediación cultural; objetos expuestos; objetos expositivos

Scenography and objects as museographic discourse: a case study of the RivÂges exhibition at the Museo del Efebo in Agde

Abstract
The article analyzes how museographic scenography constructs exhibition discourses, based on an autoethnographic case study of the exhibition "RivÂges: 20,000 years of evolution of the coastal landscape", presented at the Museum of the Ephebe in Agde, France. The central problem investigates how the development of the exhibition and the use of scenographic objects translate into an exhibition narrative that is understandable to the public. The analysis is based on the approach of Perea and Alidières (2023) on scenographic discourse. Methodologically, an autoethnographic guided tour was developed supported by a field diary, photographic record, checklist and interview. The results show the effectiveness of exhibition devices to articulate scientific knowledge and museum experience. It is concluded that this type of scenography favors processes of mediation of knowledge. As a projection, a workshop aimed at the transfer of these strategies to Colombian museums is proposed.

Keywords
autoethnography; scenographic discourse; cultural mediation; exhibits; exhibition objects

Scénographie et objets comme discours muséographique : étude de cas de l' exposition RivÂges au Museo del Efebo à Agde

Résumé
L'article analyse comment la scénographie muséographique construit les discours d'exposition, basée sur une étude de cas autoethnographique de l'exposition « RivÂges : 20 000 ans d'évolution du paysage côtier », présentée au Musée de l'Éphébe à Agde, France. Le problème central examine comment le développement de l'exposition et l'utilisation des objets scénographiques se traduisent en un récit d'exposition compréhensible pour le public. L'analyse s'appuie sur l'approche de Perea et Alidières (2023) sur le discours scénographique. Méthodologiquement, une visite guidée autoethnographique a été développée, soutenue par un journal de terrain, un enregistrement photographique, une liste de contrôle et une interview. Les résultats démontrent l'efficacité des dispositifs d'exposition pour articuler les connaissances scientifiques et l'expérience muséale. Il est conclu que ce type de scénographie favorise les processus de médiation du savoir. En projection, un atelier visant à transférer ces stratégies aux musées colombiens est proposé.

Mots-clés
autoethnographie ; discours scénographique ; la médiation culturelle ; des expositions ; objets d'exposition

Cenografia e objetos como discurso museográfico: um estudo de caso da exposição RivÂges no Museo del Efebo em Agde

Resumo
O artigo analisa como a cenografia museográfica constrói discursos expositivos, com base em um estudo de caso autoetnográfico da exposição "RivÂges: 20.000 anos de evolução da paisagem costeira", apresentada no Museu do Éfebe em Agde, França. O problema central investiga como o desenvolvimento da exposição e o uso de objetos cenográficos se traduzem em uma narrativa expositiva compreensível para o público. A análise baseia-se na abordagem de Perea e Alidières (2023) sobre discurso cenográfico. Metodologicamente, foi desenvolvido um tour guiado autoetnográfico apoiado por um diário de campo, registro fotográfico, lista de verificação e entrevista. Os resultados mostram a eficácia dos dispositivos de exposição para articular conhecimento científico e experiência em museus. Conclui-se que esse tipo de cenografia favorece processos de mediação do conhecimento. Como projeção, é proposto um workshop voltado para a transferência dessas estratégias para museus colombianos.

Palavras-chave
Autoetnografia; discurso cenográfico; mediação cultural; exposições; objetos de exposição

Agradecimientos

Este artículo se deriva de la misión académica realizada en Montpellier (Francia) en el marco del proyecto Escenografías Híbridas, desarrollado conjuntamente por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia) y la Universidad Paul Valéry (Francia). El proyecto es dirigido en Colombia por la Dra. Silvia Natalia Buitrago y coordinado en Francia por el Dr. François Perea. La pasantía fue financiada por la convocatoria ECOS-Nord de Minciencias (Colombia) y el Gobierno de Francia. Se agradece de manera especial al personal del Musée de l'Éphèbe de Agde, así como a Nicolás Duque y Juliana Restrepo, de la Universidad de Caldas, por su hospitalidad y colaboración en la interlocución en lengua francesa.

Introducción

Durante los meses de octubre y diciembre de 2024, un estudiante del Doctorado en Diseño, Arte y Ciencia de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Colombia realizó una misión académica de visita a la ciudad de Montpellier (Francia). Esta experiencia se llevó a cabo en el marco del proyecto Escenografías Híbridas, que propone un análisis del discurso presente en propuestas escenográficas de ambos países. En el proyecto se han estudiado escenarios como el Museo de Historia Natural de Toulouse (Francia), el Festival Internacional de la Imagen de Manizales (Colombia), el Museo Interactivo Maloka de Bogotá (Colombia) y el Museo del Efebo y la Arqueología Submarina de Agde (Francia), siendo este último el objeto de estudio analizado en el presente texto. El propósito de la misión académica fue visitar la exposición "RivÂges: 20000 años de evolución del paisaje litoral", analizar el discurso de la puesta en escena a través de los objetos y la escenografía y generar el insumo necesario para una propuesta de transferencia de conocimiento con el Museo de Arte y Cultura de la Universidad de Boyacá (MACUB) y el Museo de Artes y Tradiciones de Paipa, en Colombia.

El Museo del Efebo se encuentra en Cap d'Agde, una zona perteneciente a la ciudad de Agde, ubicada en la costa del sur de Francia, aproximadamente a cuarenta minutos en tren desde Montpellier. El museo fue fundado en 1985 con el objetivo de preservar y dar a conocer la riqueza arqueológica submarina de la región, debe su nombre a la pieza más famosa de su colección permanente: la escultura de un efebo de bronce (imagen 1) hallado en el río Hérault en 1964, que se atribuye a una representación de Alejandro Magno en su juventud. Su especial relevancia se debe a las características escultóricas de la pieza, que hacen pensar que podría ser obra de Lisipo de Sicilia, el retratista de la familia real macedonia (Bérard-Azzouz, 2012).

La estatua del Efebo es un ejemplo de la riqueza arqueológica submarina de la zona que rodea la ciudad de Agde. Pues desde los primeros asentamientos humanos, el lugar ha sido el escenario de actividades de comercio e intercambio marítimo, que han dejado huella en una cantidad importante de vestigios sumergidos en el agua y dan cuenta de actividades humanas de civilizaciones como la griega y la romana. De ahí el interés local por estudiar la arqueología submarina y el argumento de la exposición "RivÂges". De acuerdo con Benoît Devillers (Comunicación personal, 2024), director del comité científico de la exposición, este proyecto se propuso como mecanismo para acercar al público al conocimiento del patrimonio local y la historia de la evolución del paisaje de la costa de Agde y se concibió como un ejercicio interdisciplinar entre la geomorfología, que muestra los cambios en la forma de la costa debido a las acciones del clima y la presencia humana, y la arqueología, que muestra cómo las huellas de las actividades humanas permiten conocer las formas de vida de las poblaciones que han habitado esta región, según el profesor Devillers, aproximar a la gente al conocimiento del paisaje requiere de un abordaje del tema interdisciplinar que permita conectar la información desde muchas perspectivas.

Como se presentará en el desarrollo de este escrito, en la exposición "RivÂges" se estudió el discurso presentado a través de la escenografía y los objetos exhibidos, así como la forma en que la mediadora los apropió en la experiencia de visita al lugar. La metodología empleada para obtener esta información fue completamente cualitativa y utilizó métodos autoetnográficos para vivenciar la experiencia de un visitante a la

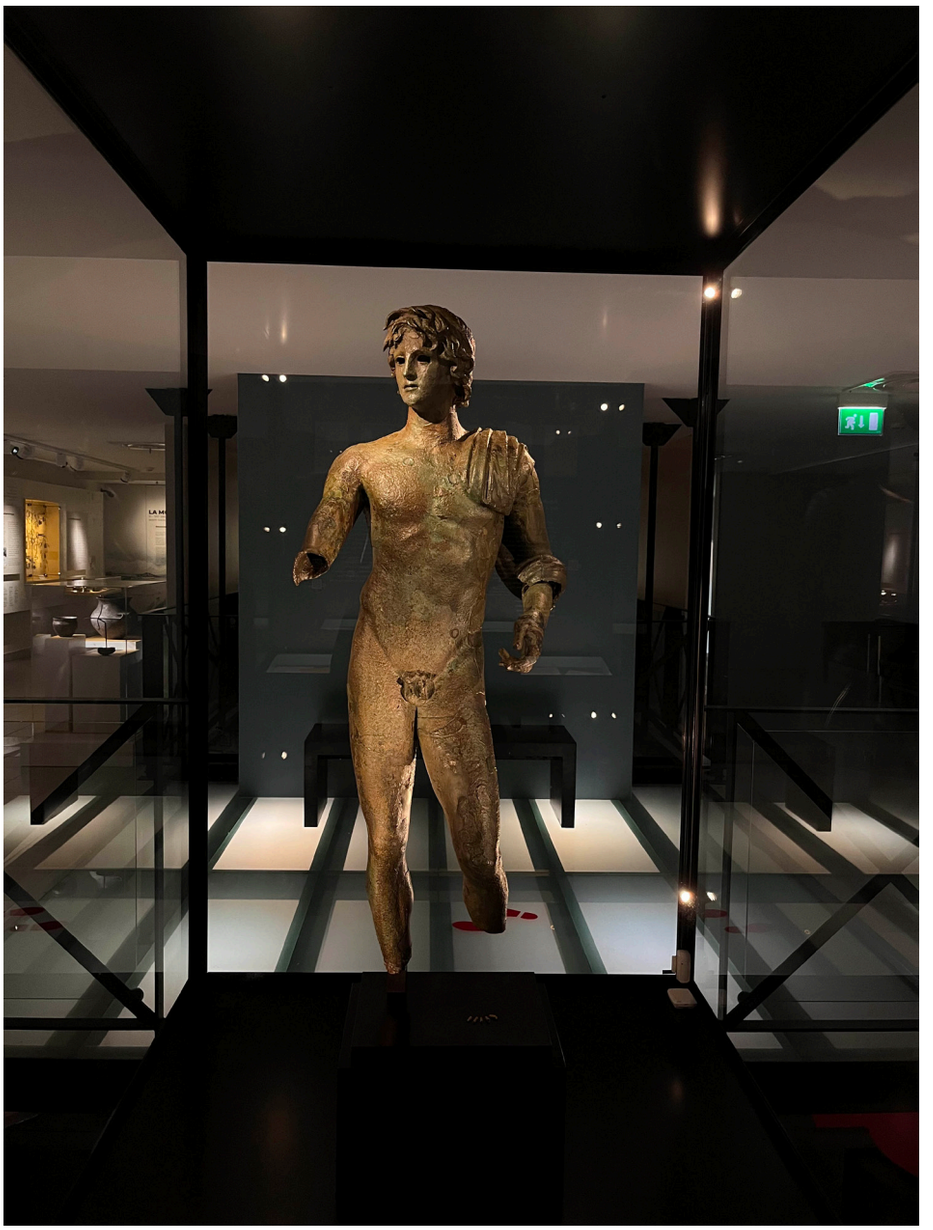


Imagen 1. Efebo de Agde. Fuente: Fotografía tomada por el autor durante la visita al Museo del Efebo de Agde, Francia. (29 de octubre de 2024).

exposición en primera persona. Los resultados de este análisis son ahora la base de una propuesta de transferencia de conocimiento para el Museo MACUB en Tunja (Colombia) y el Museo de Artes y Tradiciones en Paipa (Colombia).

Aproximación teórica

La exposición "RivÂges" se abordó a partir de dos conceptos de interés en el campo de la escenografía museográfica que son: *La exposición y Los objetos*. La aproximación teórica se fundamentó en la transferencia de conocimiento llevada a cabo en la Universidad de Montpellier 3 – Paul Valery y el Laboratorio Humanae, allí se estudió el trabajo de los profesores François Perea y Lucie Alidières, publicado en el artículo "Discours scénographique: objets, cadres et scènes" de 2023. La construcción teórica de los profesores se tradujo al castellano en un ejercicio de apropiación de los conceptos, en busca de posibilidades de aplicación en el contexto colombiano.

La exposición

Respecto a la exposición, Perea y Alidières (2023) retoman el trabajo de autores como Chaumier (2011) y Davallon (2010) para desarrollar tres categorías de análisis dentro de este primer concepto, que son: *La narración* en la exposición, *el texto* (contexto) en la exposición y *el discurso* en la exposición.

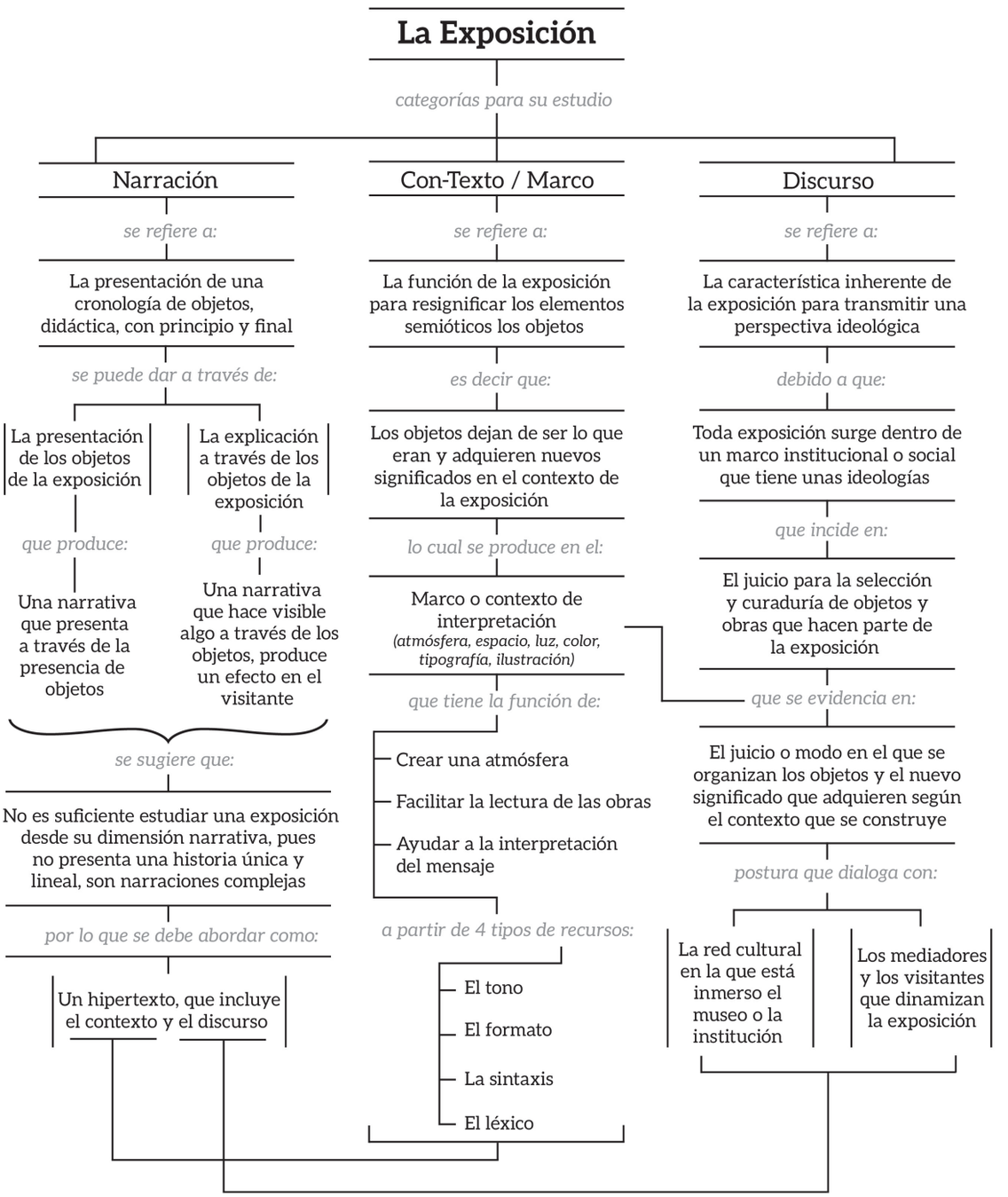
En una exposición, la narración proviene del desarrollo del guión museográfico y la manera en la que este establece un orden para el relato de los sucesos que se presentan en la puesta en escena, generalmente incluye objetos que refuerzan el hilo conductor de la propuesta, que apuntan a que el visitante tenga la posibilidad de reconocer un principio y un final en la narrativa sugerida. Dentro de esta categoría de la narración se puede hablar de "tecnologías de la presencia" (Davallon, 2010) cuando la narrativa se hace a partir de la disposición de objetos reales en el espacio, cuyo objetivo es conducir la línea narrativa del relato. También se puede hablar de "Tecnologías de la escritura" (Davallon, 2010) cuando el conjunto de objetos propone hacer visible un concepto o idea para que el visitante lo entienda, en este caso, el objetivo, más que narrativo es reflexivo pues pretende producir un efecto en el visitante. En ese sentido, Chaumier (2011) (como se referencia en Perea y Alidières, 2023) propone abordar el estudio de las exposiciones como hipertextos donde no hay una sola historia que se cuenta, sino una maraña de historias que se entrelazan.

Ahora bien, considerar la exposición como un hipertexto, es la entrada para presentar la siguiente categoría de análisis: el texto, o como se apropió en la traducción al castellano, el con-texto que genera la puesta en escena de la exposición. Respecto a este, los autores Perea y Alidières (2023) lo presentan como un metalenguaje con la función de resignificar elementos semióticos de los objetos de la exposición, claramente no hablan del texto como elemento escrito sino de las posibilidades de lectura de una puesta en escena en un espacio museístico. Se refieren a que, gracias a este metalenguaje, los objetos dejan de ser lo que eran para adquirir nuevos significados según el contexto de interpretación, allí intervienen elementos como el espacio, el color, la tipografía, la iluminación, entre otros elementos. Podríamos decir, de manera sintetizada, que para analizar una exposición desde esta instancia textual hay cuatro tipos de recursos (Poli, 2010): el tono del texto, el formato, la sintaxis y el léxico, pues son estos los que crean la atmósfera y facilitan la lectura e interpretación de las obras.

Finalmente, respecto al discurso, los autores (Perea y Alidières, 2023) estudian el trabajo de Poli (2010) para explicar que toda exposición transmite una perspectiva y un punto de vista, pues surge en un marco institucional que necesariamente está permeado por una ideología. Esta influencia institucional se evidencia en la curaduría y en la selección de obras y objetos a presentar, que exige un juicio de valoración. En ese sentido, el discurso en la exposición está impregnado de la postura con la que se dialoga ya sea con el contexto (poblaciones, instituciones, otros museos y exposiciones) o al interior de la exposición con los visitantes y con el museo en sí mismo. En la imagen 2, se presenta un diagrama que sintetiza lo expuesto anteriormente.

Los objetos

En la propuesta de estudio de los objetos presentes en las exposiciones museales Perea y Alidières (2023) explican que el discurso escenográfico, se manifiesta en el encuentro entre los objetos y los visitantes. Es en ese instante cuando "los objetos hablan" es decir, cuando son interlocutores del discurso entre la exposición y el visitante. Desde un punto de vista semiótico (Zinna, 2014), los objetos pueden ser entendidos desde unas esferas práctica, estética y artística, según los usos que se hagan de los mismos en la puesta en escena del museo. Este antecedente permite que los autores (Perea y Alidières, 2023) introduzcan la noción de *affordances* que, de acuerdo con Gibson (1979) es la característica inherente de los objetos, que en contacto con el ser humano, sugieren un uso, un comportamiento y una interpretación. Justamente estos *affordances* permiten establecer unas diferencias entre lo que para los autores es el objeto en el museo y lo que es una herramienta en la exposición del museo.



Este diagrama se fundamenta en el artículo:
François Perea, Lucie Alidières. Discours scénographique: objets, cadres et scènes. LHUMAINE, 2023, 1.

La traducción al castellano e interpretación de la información es de Carlos Mario Rodríguez R.

Imagen 2. Diagrama resumen de las categorías para el estudio de la exposición. Fuente: Este diagrama se fundamenta en el artículo de François Perea yLucie Alidières. "Discours scénographique: objets, cadres et scènes" (2023). La traducción al castellano e interpretación de la información es del autor y no compromete a los autores originales de la obra.

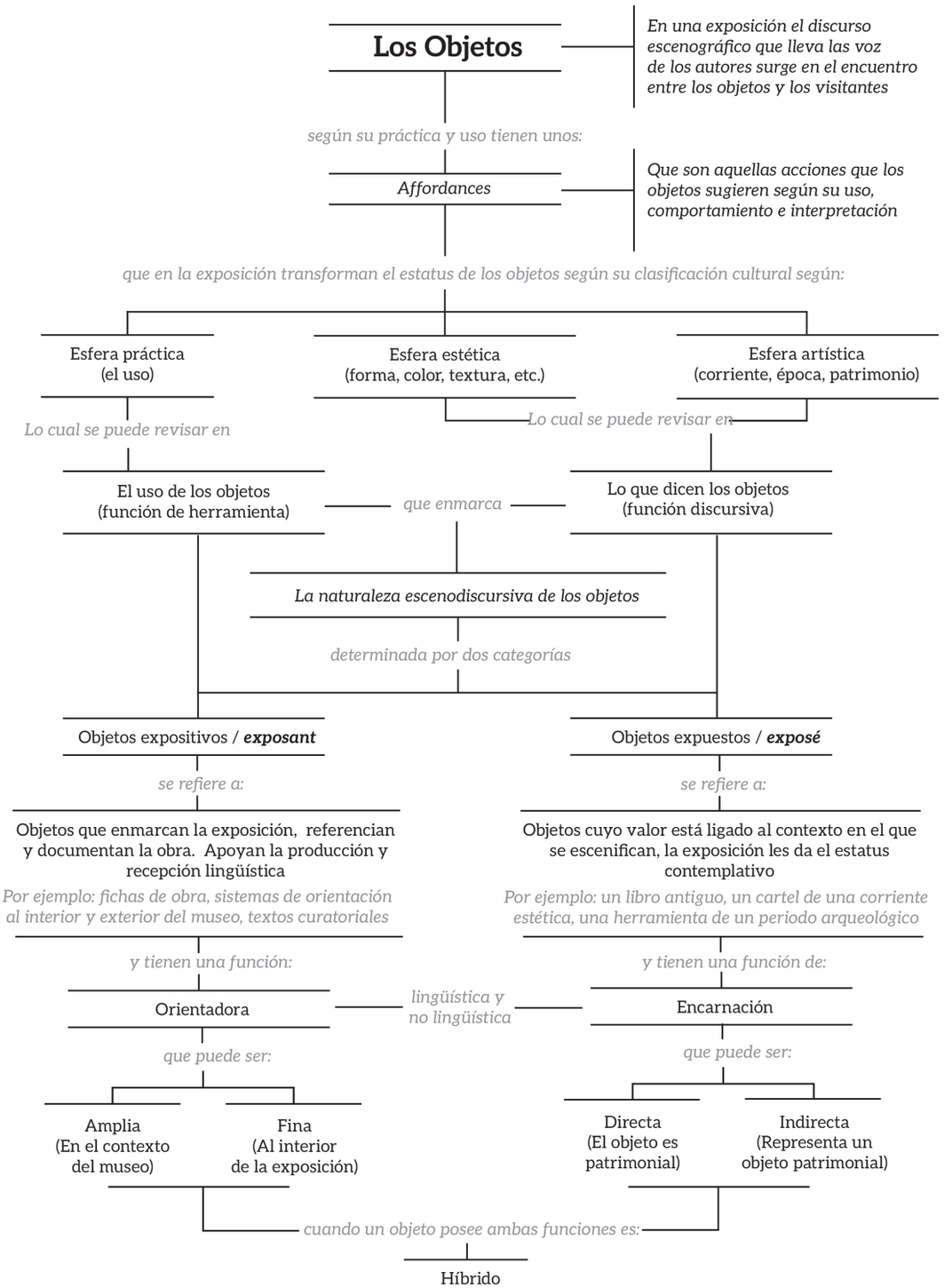


Imagen 3. Diagrama resumen de las categorías para el estudio de los objetos en la exposición. Fuente: Este diagrama se fundamenta en el artículo de François Perea y Lucie Alidières. "Discours scénographique: objets, cadres et scènes". (2023). La traducción al castellano e interpretación de la información es del autor y no compromete a los autores originales de la obra.

En los museos, los objetos tienen una función discursiva, mientras que una herramienta apoya la producción o recepción lingüística, pero no necesariamente genera un discurso. Los objetos de la exposición sugieren acciones sensoriales de la contemplación y la interacción, mientras que las herramientas apoyan el sistema comunicativo de la exposición para que el encuentro entre objetos y visitantes suceda. Una manera de ejemplificar[1] lo anterior es imaginando el objeto de un diario de viajes marinos recuperado del fondo del mar, que está expuesto en una urna de cristal, en medio de una exposición en un museo. El diario es el objeto que contienen el discurso, que sugiere ser contemplado y leído por el visitante, sin embargo, esto no sucedería si ese diario no estuviera rodeado de herramientas, como una ficha técnica, un cartel de orientación en la sala anterior, una infografía que presenta a los marineros que usaron este libro, etc. En este caso, las herramientas están haciendo posible el discurso del objeto.

Sin embargo, sucede que es común confundir las herramientas con los objetos en la exposición, porque el trabajo de los diseñadores puede ser tan bueno que una herramienta adquiera características estéticas de objeto y también sugiera la contemplación, por eso, Perea y Alidières (2023) establecen dos categorías para comprender la naturaleza escenodiscursiva de los objetos: *los objetos expuestos* (en francés *exposé*) y *los objetos expositivos* (en francés *exposant*).

Es importante aclarar que en estas categorías no están incluidas las obras de arte. Los objetos expuestos son elementos dispuestos en una exposición, por ejemplo, el diario recuperado del fondo del mar, unas tijeras o una cámara fotográfica, que fuera de la escenografía, serían objetos sin mayor significado, pero que al estar rodeados del contexto de la exposición adquieren el estatus de objeto expuesto (*exposé*) y cumplen con una función de encarnación, es decir que representan un significado en el discurso de la puesta en escena.

1 Todos los ejemplos presentados provienen de la interpretación del autor, ninguno de ellos es mencionado por los autores Perea y Alidières (2023).

Dicho discurso, puede darse de forma directa cuando se trata del objeto real expuesto, por ejemplo, el diario de viajes de 1745, las tijeras con las que se confeccionó el vestido del personaje o la primera cámara que llegó al país. Pero la función de encarnación también puede ser indirecta cuando el objeto es una representación del objeto que representa ese significado, por ejemplo, una infografía del diario de viajes de 1745 o un video mapping de la reconstrucción tridimensional de la primera cámara que llegó al país.

Por otro lado, los objetos expositivos (*exposé*) son aquellos que provienen de las herramientas, estos enmarcan la exposición, referencian y documentan las obras, orientan la narrativa y tienen una función esencial, que es orientadora. De acuerdo con Perea y Alidières (2023), esa función se puede dar de manera *amplia*, cuando impacta el contexto externo del museo, por ejemplo carteles, vallas o señalética externa que guía a los visitantes y les informa sobre la existencia de la exposición o puede ser *fina*, cuando se da al interior de la exposición como fichas técnicas, paneles, vitrinas, infografías, etcétera.

Finalmente, se deja abierta la posibilidad al hallazgo de objetos de carácter híbrido en las exposiciones, en los que las características de objeto expuesto y expositivo están presentes y es difusa su diferencia, esto se presenta de manera más evidente en objetos digitales y objetos interactivos, que cumplen con función discursiva, pero a la vez orientan la experiencia del visitante. En la imagen 3, se presenta un diagrama resumen acerca del estudio de los objetos en las exposiciones.

Materiales y métodos

La metodología propuesta para llevar a cabo el trabajo de campo en la exposición “RivÂges” se concibió como un ejercicio autoetnográfico que tuvo el propósito de hacer una visita guiada en el museo para vivenciar en primera persona una experiencia de mediación. La autoetnografía puede ser entendida como método de investigación y de escritura, que en ambos casos tiene como propósito describir y analizar la experiencia personal para comprender la experiencia

Fase	Instrumento	Función
Contextualización	**Fichas de lectura**	Reconocimiento previo y contextualización acerca del museo y la exposición.
Visita guiada a la exposición en el museo	**Diario de campo, registro fotográfico**	Recopilar la información observada.
Redacción	**Relato autobiográfico**	Generación de narrativa y descripción de la exposición.
Sistematización del relato	**Fichas de análisis**	Generación de categorías de análisis.
Verificación de hallazgos	**Lista de verificación**	Chequeo comparativo de los hallazgos.
Entrevistas estructuradas	**Guion de entrevista**	Complementar información acerca del guion museográfico y profundizar en la conceptualización de la propuesta.
Entrevista semiestructurada	**Guion de entrevista**	Complementar información, resolver dudas y profundizar en temas específicos.

Tabla 1. Relación de fases e instrumentos para el desarrollo de la recolección de la información. Fuente: Elaboración propia.

cultural (Blanco, 2012), por eso, en la visita al museo se realizó un proceso de observación personal que condujo a una escritura posterior, en la que se relacionó la memoria del investigador con la experiencia llevada a cabo en el lugar. Al ser un ejercicio de corte cualitativo, la autoetnografía permitió recurrir a instrumentos como el diario de campo, la lista de verificación, el dibujo de mapas cognoscitivos y la realización de entrevistas, todos ellos con el fin de generar información descriptiva.

En la revisión de literatura que realizaron Elis, Adams y Bochner (2015), es posible entender que en la autoetnografía hay una vinculación de la autobiografía y de la etnografía, por lo que en el proceso de escritura de esta hay dos tendencias que se articulan en la generación de sentido, por un lado la memoria y mirada retrospectiva de la experiencia del investigador y por otro, su capacidad para observar y describir el entorno y los sucesos que transcurren a su alrededor, de acuerdo con los autores mencionados.

> En una *autobiografía*, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas. Por lo general, el autor no atraviesa estas experiencias solamente para hacerlas parte de una publicación sino que, más bien, las reconfigura a través de una mirada retrospectiva (Bruner, 1993; Denzin, 1989, Freeman, 2004). Durante el proceso, el autor también puede entrevistar a otros, así como consultar textos tales como fotografías, revistas y grabaciones que contribuyan a recuperar sus recuerdos. (Delany, 2004; Didion, 2005; Goodall, 2006; Herrmann, 2005, p. 252)

De esta manera se pretendió conectar lo personal en la experiencia con lo cultural en el museo y a partir de esta información generar una lectura particular de la exposición visitada.

Para el caso que compete a este artículo, se construyeron previamente unos instrumentos para la recolección de información en el lugar y otros para sistematizar todos los datos obtenidos, esto permitió que, a pesar del evidente sesgo subjetivo del método elegido, existieran unos criterios para la organización y sistematización de la información que permitieran presentar los resultados y generar una discusión con ellos frente a las teorías estudiadas en el apartado anterior referentes a la exposición y los objetos. En la tabla 1 se puede apreciar el proceso de recolección y organización de la información y los instrumentos empleados para ello.

Vale la pena comentar que en todo este proceso el objetivo principal fue el de lograr una descripción y narrativa precisa de la exposición, durante el ejercicio autoetnográfico se evitó realizar juicios o comparar los hallazgos con la teoría estudiada, esto a favor de la naturalidad y espontaneidad que se esperaba en la construcción narrativa. Una vez finalizada la recolección y organización de la información, se obtuvo un relato que se sistematizó junto con

la información fotográfica y las entrevistas, a partir de este insumo se procedió con el análisis, como se presenta en el siguiente apartado.

Resultados

Descripción de la exposición

"RivÂges" es una exposición que se configuró con la intención de llevar al espacio museal temáticas relacionadas con la ciencia, de acuerdo con la entrevista realizada a Devillers (2024) el abordaje del paisaje es el punto de convergencia entre geomorfología y arqueología y la manera de llevar el discurso a un plano accesible para todos los visitantes. Así pues, a través del estudio del paisaje es posible explicar los cambios que ha sufrido la forma del litoral y las maneras de adaptación que han encontrado las civilizaciones humanas para habitar este territorio.

Continuando con el análisis de la exposición a partir de Perea y Alidières (2023) la narrativa de la exposición se configuró de manera cronológica con un comienzo y un final claros que abarcan 20.000 años de evolución del paisaje de la costa marítima de Agde[2]. Esa intención cronológica es evidente en la organización del espacio que se dividió en ocho estaciones que marcan un recorrido lineal y único para el visitante. En ese orden de ideas, la exposición entrelaza dos relatos: el de la forma de la costa y el de los habitantes de ese territorio; pero se podrían comprender otros microrrelatos, como la historia del comercio, la historia de los materiales, la historia de los medios marítimos de transporte o la misma historia del agua, es decir que, *RivÂges* bien podría ser leída como hipertexto, pues a pesar de la linealidad de la propuesta, hay muchas historias entrelazadas con finales y comienzos distintos.

La disposición de la escenografía, propuesta en una paleta de colores apastelados entre tonos de amarillos y azules y una implementación de luces suaves y focalizadas, se valió del uso de mapas como recurso para ilustrar las diferentes estaciones. Vale la pena mencionar que, aunque en la exposición no se declara un interés específico por la cartografía, en el relato construido por este autor fue notable cómo todo el proyecto se soporta visualmente en el uso del mapa como recurso para explicar el paisaje. En el análisis realizado, se detectó que estas cartografías se presentaron de tres maneras: mapas que reconstruyen el territorio de la época estudiada, mapas provenientes de recursos de geolocalización que buscan que el visitante pueda establecer un comparativo con el territorio actual y mapas ilustrados, estos últimos en técnica de acuarela[3]. Todo ello se organizó a partir de infografías que titularon cada estación y acompañaron tanto los mapas como los objetos expuestos con textos explicativos en idiomas francés e inglés.

Lo anterior contribuyó con la generación de un marco o contexto de significación que ciertamente generó una atmósfera en la que los objetos presentados adquirieron características evocadoras de la época en la que fueron ubicados (imagen 4) Si bien en el tono de todo el discurso no se desvirtuó el enfoque científico, todos los elementos que generaron la atmósfera de la exposición hicieron posible un léxico próximo a los visitantes en un rango de edad amplio, desde niños hasta adultos y sin conocimientos especializados; además, al ser un fenómeno local, el discurso se valió de recursos que apelaron a los conocimientos de los pobladores de Agde, haciéndolos sentir muy próximos a la información presentada.

Acerca de esa intención de vincular saberes locales a un proyecto de carácter científico, podríamos regresar al texto de Perea y Alidières

2 El lector puede tener una imagen más clara de las descripciones aquí expuestas si observa el video introductorio de la exposición, en el que se pueden comprender, de manera general, los espacios, objetos y sistemas de exhibición en el museo. Puede acceder al video en el siguiente enlace: «https://youtu.be/tAbg8ygTY2U?si=k9l8w5T-K1bNoIJD»

3 En la entrevista realizada con Devillers (2024) explicó que la selección de una técnica como la acuarela no es casual, esta responde a la intención discursiva del proyecto y al concepto de paisaje que querían comunicar. La acuarela es una técnica imprecisa, de detalles difusos que genera atmósferas y justamente así es el paisaje, no es una verdad única y precisa, es una construcción colectiva.

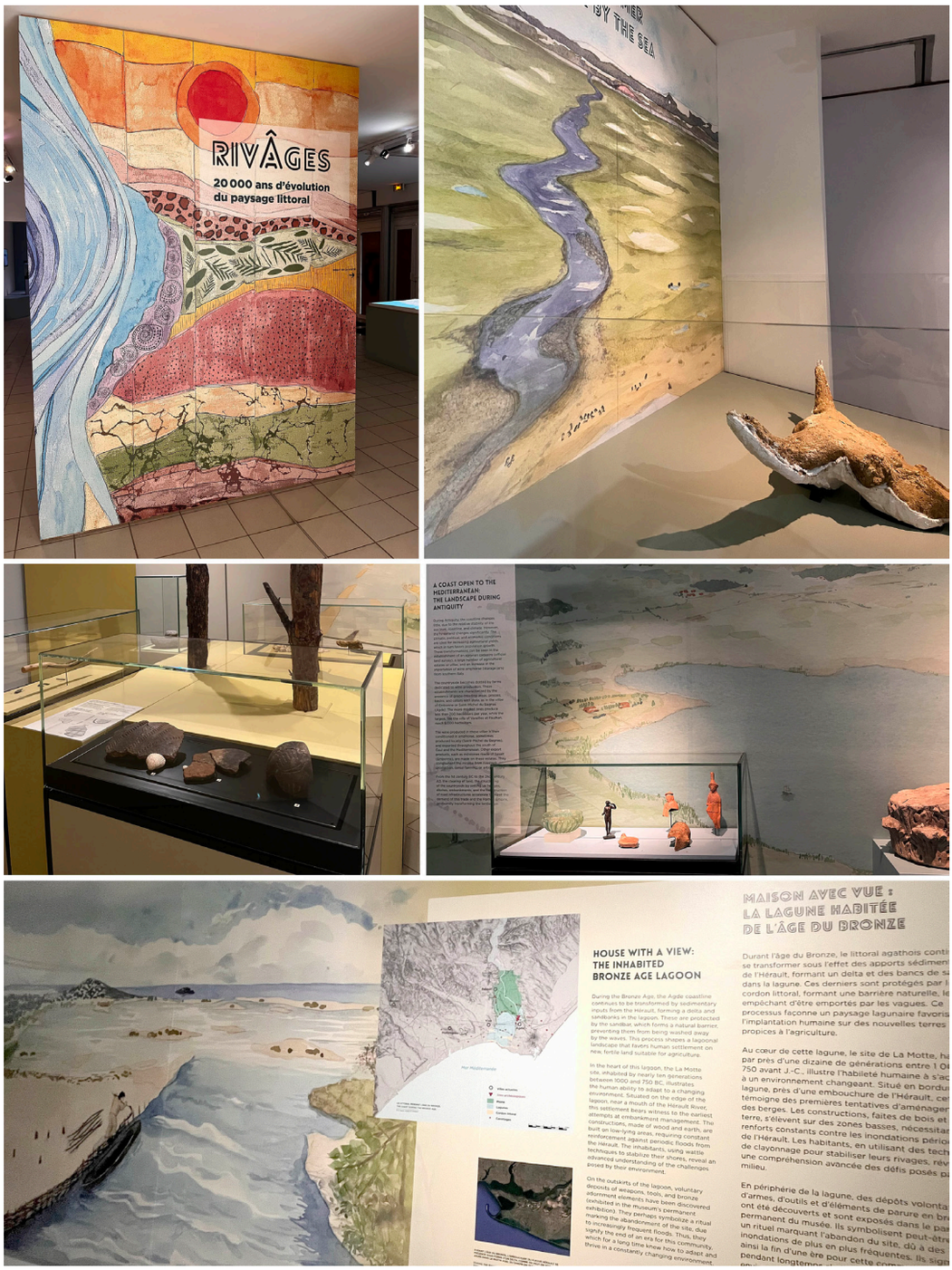


Imagen 4. Galería fotográfica que ilustra la atmósfera de la exposición. Fuente: Fotografías tomada por el autor durante la visita al Museo del Efebo de Agde, Francia. (29 de octubre de 2024).

(2023) cuando explican que toda exposición realizada en el marco de una institución está sujeta a una perspectiva ideológica que necesariamente influye en la curaduría y propuesta discursiva. Marion Audoly (2024), directora del Museo del Ephebo, explicó que, el museo tiene una misión de servicio público, por eso está en la búsqueda constante de contribuir con la creación de puntos de referencia y valores comunes para la convivencia entre los habitantes locales. La selección del tema y la llegada de una exposición de este tipo al museo obedece también a esos objetivos institucionales.

Así las cosas, para sintetizar podríamos comprender a "RivÂges" como una exposición con

una narrativa cronológica, que se presenta de manera lineal en la intersección de la historia de la forma de la costa y las adaptaciones humanas a esas geografías, pero que al abordar el concepto del paisaje abre la narrativa a toda una serie de microrrelatos que se van contando de manera paralela con el relato principal. El contexto que genera la exposición está dado por una escenografía que marca un recorrido determinado para el visitante y que refuerza la información de cada estación a partir del uso de infografías, con un uso preponderante de mapas como recurso didáctico para la comprensión del texto. Finalmente, se puede entender que el discurso también obedece a la misión de servicio público del museo, que busca la inclusión de problemáticas locales al alcance de la población próxima a la exposición.

Naturaleza escenodiscursiva de los objetos

"RivÂges" puso en escena un relato científico, lo que implicó que, a pesar de estar en un espacio museal, los materiales y objetos presentes en el montaje no corresponden a obras de arte, por lo que no hay unas distancias semióticas tan grandes entre unos objetos y otros, todos ellos tienen unas jerarquías similares en la construcción del discurso propuesto.

Dicho esto, inicialmente se podrían distinguir tres naturalezas en los objetos presentados: Primero están los objetos arqueológicos provenientes de los hallazgos realizados en el trabajo de campo de los investigadores, segundo, están los objetos construidos para la interacción y el aprendizaje didáctico de los visitantes y tercero, los objetos que contienen la información que da contexto a cada estación de la exposición. Con el objetivo de analizar su naturaleza discursiva se ubicaron estos tres tipos de objetos en las categorías de *objetos expositivos* (*exposant*) y *objetos expuestos* (*exposé*).

Como se explicó en párrafos anteriores, los objetos expositivos tienen una función primordial que es orientadora, estos funcionan como referencia y contexto y apoyan la producción y recepción del discurso presentado en la exposición. En "RivÂges" se hallaron objetos expositivos (imagen 5) que cumplieron con una función orientadora amplia en elementos como afiches y vallas en la ciudad de Agde, entre los que se destaca una estructura triangular autoportante de gran formato que estuvo ubicada en la avenida próxima al museo y un panel de bienvenida a la exposición en el vestíbulo de acceso al Museo del Efebo. Al ser una exposición construida con una narrativa cronológica, los objetos expositivos en el interior de la exposición orientaron al visitante especialmente en la relación entre el momento histórico y la información expuesta, de esa manera, este tipo de objetos se presentaron especialmente en los paneles que encabezaron cada estación, en las fichas técnicas y en los paneles que contenían los textos que ampliaban la información.

Por otra parte, entre los objetos expuestos (imagen 6), se destacan inicialmente aquellos provenientes de los hallazgos arqueológicos del trabajo de campo de los investigadores: los fósiles del cráneo de un búfalo y de una raíz de roble, las herramientas de los pobladores de la región en la Edad de Hierro, ánforas y cerámicas griegas y romanas son algunos de los ejemplos de este tipo de objetos. En la exposición, la mayoría de las estaciones contaba con la presencia de uno de estos objetos que cumplía una función de encarnación directa, es decir, constituía el punto sobre el que recaía la jerarquía del montaje y el elemento sobre el cual se hacía verídico el discurso planteado en los demás objetos. Otros objetos expuestos cumplieron una función de encarnación indirecta al ser representaciones de los objetos descritos en la narrativa, la recreación de una estructura de cercado como la que fabricaban por los pobladores en la Edad de Bronce o las infografías que explicaban los cambios en el nivel del mar pueden ejemplificar esta categoría de objetos en la exposición.

Finalmente, de acuerdo con el ejercicio de contraste entre la experiencia y la teoría revisada se puede determinar que la mayoría de los objetos presentes en "RivÂges" son de carácter híbrido, es decir que, a pesar de que cumplen funciones como herramienta orientadora, tienen también características estéticas que en el contexto de la exposición los elevan a objetos para la contemplación y la discusión. Las cartografías recurrentes en todas las estaciones son un buen



Imagen 5. Galería fotográfica que ejemplifica objetos expositivos. Fuente: Fotografías tomada por el autor durante la visita al Museo del Efebo de Agde, Francia. (29 de octubre de 2024).

ejemplo de objetos híbridos (imagen 7), pues ubican espacio temporalmente al visitante, pero ilustran la narrativa y encarnan desde lo figurativo las características del paisaje descritas en el relato. Los recursos cartográficos se manifestaron de varios tipos:

- Mapas cronológicos, que en el transcurso de la exposición van mostrando las transformaciones de la costa, estos fueron consecutivos y a partir de códigos de color mostraron los cambios en la forma del litoral.

- Mapas ilustrados, que en técnica de acuarela representaron las características de cada etapa del territorio. La mayoría se centró en las actividades humanas, eran una ampliación de la información de los mapas cronológicos.

- Mapas satelitales, que con tomas de varios momentos históricos tuvieron la función de permitir establecer comparativos en la forma del litoral contemporáneo y situar al visitante en la realidad actual.



Imagen 6. Galería fotográfica que ejemplifica objetos expuestos. Fuente: Fotografías tomada por el autor durante la visita al Museo del Efebo de Agde, Francia. (29 de octubre de 2024).

Asimismo, los objetos digitales como el video mapping sobre una maqueta o la proyección de un documental tuvieron esa doble función orientadora y discursiva, ello, muy similar a lo que ocurrió con los objetos interactivos, como la mesa de laboratorio para niños o la última estación, con mapas móviles, que nuevamente sirvieron para orientar a las personas dentro de la exposición, pero fueron a la vez elementos detonantes de la discusión y el diálogo. Es notable que esta categoría de objetos híbridos, al tener ambas funciones (orientadora y discursiva) pero no ser objetos patrimoniales resultan ser objetos manipulables y apropiables para la mediación, como se explicará en el siguiente apartado.

Mediación y uso de los objetos

Durante los meses que estuvo vigente la exposición, el Museo del Efebo ofreció al público la posibilidad de asistir a visitas guiadas. Valérie



Imagen 7. Galería fotográfica que ejemplifica los recursos cartográficos. Fuente: Fotografías tomada por el autor durante la visita al Museo del Efebo de Agde, Francia. (29 de octubre de 2024).

Huguenet (2024) comenta que el objetivo de generar este espacio guiado era hacer más accesible el discurso complejo sobre geomorfología, con lo que se esperaba la visita de públicos más amplios, además, indicó que para el equipo del museo, en la visita guiada se estima que los visitantes tengan un mayor nivel de apropiación del tema, sientan más curiosidad e interactúen más con la escenografía, que en las visitas autónomas. El museo contó con varios mediadores y diferentes horarios para las visitas, sin embargo, en este texto, la mediación se referirá únicamente a la experiencia que se tuvo en la visita autoetnográfica, con lo que se aclara que el análisis se refiere a ese momento y situación particular.

En la visita guiada se realizó un ejercicio de observación enfocado en el uso y apropiaciones de la mediadora hacia los objetos de la

escenografía. La presencia del investigador colombiano, generó un cambio en la mediación que la misma mediadora señaló para todos los asistentes, pues por primera vez en las mediaciones que había realizado hasta el momento, realizó un recorrido haciendo el relato de manera paralela en francés e inglés. Esto seguramente hizo que su propuesta discursiva fuera bastante histriónica y que cuando hablaba en inglés buscara recursos en la escenografía para expresar con imágenes lo que no alcanzaba a decir con palabras. Desde las primeras estaciones, fue notable cómo las cartografías, que en el apartado anterior ya categorizamos como objetos híbridos, fueron un recurso de gran utilidad para aterrizar el relato. Frecuentemente la mediadora se acercaba a los mapas, los tocaba, señalaba sobre ellos, trazaba líneas imaginarias e invitaba a los asistentes a mirar con detenimiento o acercarse para descubrir más información, esto solamente ocurrió con este tipo de elementos, con ninguno de los demás existió alguna aproximación física, si bien los mencionaba e invitaba a la observación.

Como narrativa lineal, el guión de la exposición implica que la persona que realiza la orientación no tenga muchas posibilidades para modificar o adaptar el discurso, el diseño del espacio solamente permite un comienzo y un final posibles y eso fue notable en la secuencia y recorrido que siguió inicialmente la mediadora, no obstante, en el desarrollo del recorrido, sí se fueron haciendo visibles maneras en las que esta persona encontró formas más cómodas para realizar el relato, por ejemplo, en varias estaciones optó por contar historias paralelas a las relatadas en los textos de los paneles, en la estación 2, invitó a los asistentes a observar con mucho cuidado el paisaje ilustrado y a encontrar en un detalle muy pequeño unos pingüinos, este recurso le sirvió para dar comienzo a una narrativa en la que contó que en Agde alguna vez existieron estos animales y llevó a los asistentes a imaginar cómo sería este paisaje si hubiesen pingüinos.

Algunas estaciones también fueron abordadas de manera más superficial para dejar tiempo para otras donde la mediadora buscó generar diálogo y discusión, especialmente en la última estación, que de manera interactiva permitía mover los mapas para comparar el pasado con la actualidad, la mediadora invitó a los asistentes a compartir sus impresiones sobre las acciones que han hecho las administraciones de la ciudad para mitigar la erosión de la costa. Ya que en esta visita guiada el público era en su mayoría local y de la tercera edad, los conocimientos situados eran muy detallados entre los asistentes, por lo que se generó un diálogo bastante extenso. Por otra parte, estaciones como la mesa de inventos, dirigida al público infantil y los objetos digitales como los videos documentales, fueron evitados en la mediación y en reemplazo de ellos, la mediadora prefirió relatar ella misma los contenidos allí expuestos.

Finalmente, es posible describir a manera de síntesis que, el análisis del uso de los objetos durante la mediación, a partir de la lista de verificación, permitió establecer que la comprensión del discurso expositivo en “RivÂges” se apoya principalmente en aquellos dispositivos escenográficos que combinan información visual, accesibilidad material e inscripción espacial clara dentro del recorrido. En este sentido, las infografías con recursos cartográficos, presentes mayoritariamente en dos idiomas, se consolidaron como los objetos más utilizados por la mediadora y como los que generaron mayor participación del público, especialmente a través de acciones corporales como señalar, acercarse y ubicarse espacialmente en los mapas. Por el contrario, los objetos digitales fueron escasamente incorporados en la mediación, privilegiándose el relato oral y la interacción directa con los dispositivos gráficos y materiales de la exposición. Al ser “RivÂges” una exposición de divulgación científica de carácter informativo, los objetos no operan como fines en sí mismos, sino como apoyos al discurso. En este contexto, la cartografía emerge como el recurso escenodiscursivo central, pues hace posible articular la geomorfología y la arqueología en una narrativa cronológica comprensible, facilitando la mediación del conocimiento y la apropiación del contenido por parte de públicos no especializados.

Conclusiones

El análisis del estudio de caso de la exposición “RivÂges: 20.000 años de evolución del paisaje

litoral" permitió comprender cómo la escenografía museográfica y la organización narrativa del espacio configuran un discurso expositivo orientado a la mediación del conocimiento científico. La estructuración cronológica del recorrido, materializada en una secuencia lineal de estaciones, establece un marco claro para la comprensión de la evolución del paisaje y de las adaptaciones humanas a lo largo del tiempo. Si bien la propuesta define un inicio y un cierre precisos, el abordaje del paisaje posibilita la emergencia de múltiples microrrelatos que enriquecen la experiencia expositiva sin fragmentar el relato principal. En este sentido, la escenografía no actúa únicamente como soporte espacial, sino como una herramienta discursiva que orienta la experiencia del visitante y condiciona sus formas de apropiación del contenido.

Desde la perspectiva de la naturaleza escenodiscursiva de los objetos, el estudio evidenció que el discurso museográfico de "RivÂges" se sostiene en un sistema relacional de objetos que operan más allá de jerarquías estéticas o patrimoniales. La distinción entre objetos expositivos y objetos expuestos permitió identificar funciones orientadoras y encarnativas dentro del relato, destacándose el predominio de objetos de carácter híbrido. En particular, las cartografías se consolidan como el principal recurso escenodiscursivo de la exposición, al situar temporal y espacialmente al visitante, al tiempo que encarnan visualmente las transformaciones del paisaje y las prácticas humanas asociadas. Esta condición híbrida amplía las posibilidades de comprensión y apropiación del discurso científico, al articular información, visualidad y experiencia.

El análisis de la mediación en la visita guiada autoetnográfica permitió afirmar que el discurso escenográfico no se agota en el diseño expositivo, sino que se activa, adapta y resignifica en la interacción entre mediadora, objetos y público. Aunque la exposición propone una narrativa lineal y un recorrido espacialmente determinado, la mediación introduce márgenes de flexibilidad discursiva que posibilitan la incorporación de relatos paralelos, conocimientos situados y dinámicas participativas. El uso diferencial de los objetos durante la mediación evidenció que aquellos dispositivos híbridos, especialmente las infografías y recursos cartográficos, presentan mayores posibilidades de activación discursiva, mientras que otros recursos, como los objetos digitales, resultan menos efectivos si no se integran de manera explícita a las prácticas de mediación.

Finalmente, este estudio permitió evidenciar que la escenografía museográfica, los objetos y la mediación conforman un entramado inseparable en la construcción de narrativas expositivas comprensibles para el público. A partir de los hallazgos obtenidos, se formuló una propuesta de transferencia de conocimiento mediante un taller de creación dirigido al Museo de Arte y Cultura – MACUB en Tunja y al Museo de Artes y Tradiciones en Paipa, Colombia, orientado a generar espacios de reflexión crítica sobre la interacción entre escenografía, objetos y públicos en contextos museales locales. Se espera que tanto la implementación de esta propuesta como la publicación del presente artículo contribuyan con la circulación y apropiación de conocimientos derivados de la experiencia académica en la Universidad Paul Valéry de Francia, fortaleciendo los procesos de mediación cultural en museos locales y comunitarios, y abriendo nuevas posibilidades de colaboración y formación en el campo museal.

Referencias

Bérard-Azzouz, O. (2012). *De l'Ephèbe à l'Alexandre d'Agde.* Musée de l'Ephèbe et d'Archéologie sous-marine. «https://www.museecapdagde.com/le-musee/departement-des-bronzes/l-ephebe»

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios, 9*(19), 49–74.

Bruner, J. (1993). "The autobiographical process". En R. Folkenflik (Ed.), *The culture of autobiography: Constructions of self-representation* (pp. 38–56). Stanford University Press.

Chaumier, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès, La Revue, 61*, 45–51.

Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition: Expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées, 16*, 229–238.

Denzin, N. K. (2006). Mother and Mickey. *The South Atlantic Quarterly, 105*(2), 391–395.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). Autoetnografía: Un panorama. *Astrolabio*, (14), 249–273.

Freeman, M. (2004). "Data are everywhere: Narrative criticism in the literature of experience". En C. Daiute & C. Lightfoot (Eds.), *Narrative analysis: Studying the development of individuals in society* (pp. 63–81). Cambridge University Press.

Perea, F., & Alidières, L. (2023). Discours scénographique: Objets, cadres et scènes. *LHUMAINE*, (1). «https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03973259»

Poli, M.-S. (2010). Le texte dans l'exposition: Un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité. *La Lettre de l'OCIM*, 132.

Zinna, A. (2014). L'objet et ses interfaces. *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, [en línea].

Subjetividades por venir en la poesía visual de Esteban Valdés

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Amanda Torres
Universitat Politècnica de Valéncia, España
atorres1@upv.edu.es
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-7139-3030

Recibido: 16 de agosto de 2025
Aceptado: 25 de febrero de 2026

Como citar: Torres, A. (2026). Subjetividades por venir en la poesía visual de Esteban Valdés. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21(40), pp. 141-152. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23862

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
En este artículo se investiga los conceptos de negritud y nacionalismo presentes en la poesía visual del artista puertorriqueño Esteban Valdés. Su práctica poética se caracterizó por abordar problemáticas sociopolíticas de manera inusual en Puerto Rico. Para indagar dichos conceptos nos basaremos en algunas ideas del martiniqués Aimé Césaire, el puertorriqueño Pedro Albizu Campos y el uruguayo Clemente Padín. Nuestro análisis se concentra en tres poemas visuales: "*Homenaje a Nicolás Guillén*", "*Puerto Rico para los puertorrisueños*" y "*El proceso para conseguir la firma de Albizu Campos en luces de neón*". Estas piezas exploran la intersección de la poesía con la publicidad y la política, en un contexto marcado por las luchas anticoloniales e ideológicas tanto en Puerto Rico como a nivel global. Valdés suma una voz retante a la tendencia poética-verbal de la época y nos recuerda la posibilidad de un quehacer artístico, experimental, crítico e imaginativo.

Palabras clave
Arte; nacionalismo; negritud; poesía visual; Puerto Rico; semiología

Subjectivities to come in the visual poetry of Esteban Valdés

Abstract
This article investigates the concepts of blackness and nationalism present in the visual poetry of Puerto Rican artist Esteban Valdés. His poetic practice was characterized by addressing socio-political problems in an unusual way in Puerto Rico. To investigate these concepts, we will base ourselves on some ideas of the Martinican Aimé Césaire, the Puerto Rican Pedro Albizu Campos and the Uruguayan Clemente Padín. Our analysis focuses on three visual poems: "Homage to Nicolás Guillén," "Puerto Rico for Puerto Ricans," and "The Process to Get Albizu Campos' Signature in Neon Lights." These pieces explore the intersection of poetry with advertising and politics, in a context marked by anti-colonial and ideological struggles both in Puerto Rico and globally. Valdés adds a challenging voice to the poetic-verbal trend of the time and reminds us of the possibility of an artistic, experimental, critical and imaginative task.

Keywords
art; nationalism; blackness; visual poetry; Puerto Rico; semiology

Subjectivités à venir dans la poésie visuelle d'Esteban Valdés

Résumé
Cet article explore les concepts de négritude et de nationalisme présents dans la poésie visuelle de l'artiste portoricain Esteban Valdés. Sa pratique poétique se caractérisait par l'abordage des problèmes sociopolitiques d'une manière inhabituelle à Porto Rico. Pour explorer ces concepts, nous nous baserrons sur certaines idées du Martinicain Aimé Césaire, du Portoricain Pedro Albizu Campos et de l'Uruguayen Clemente Padín. Notre analyse se concentre sur trois poèmes visuels : « Hommage à Nicolás Guillén », « Porto Rico pour les Portoricains » et « Le processus pour obtenir la signature d'Albizu Campos en lumières néon ». Ces œuvres explorent l'intersection de la poésie avec la publicité et la politique, dans un contexte marqué par des luttes anticoloniales et idéologiques, tant à Porto Rico qu'à l'échelle mondiale. Valdés ajoute une voix stimulante à la tendance poétique-verbale de l'époque et nous rappelle la possibilité d'une tâche artistique, expérimentale, critique et imaginative.

Mots-clés
art ; nationalisme ; noirceur ; poésie visuelle ; Porto Rico; sémiologie

Subjetividades que viriam na poesia visual de Esteban Valdés

Resumo
Este artigo investiga os conceitos de negritude e nacionalismo presentes na poesia visual do artista porto-riquenho Esteban Valdés. Sua prática poética foi caracterizada por abordar problemas sociopolíticos de maneira incomum em Porto Rico. Para investigar esses conceitos, basearemos algumas ideias do martiniquense Aimé Césaire, do porto-riquenho Pedro Albizu Campos e do uruguaio Clemente Padín. Nossa análise foca em três poemas visuais: "Homenagem a Nicolás Guillén", "Porto Rico para Porto-riquenhos" e "O Processo para Obter a Assinatura de Albizu Campos em Luzes de Neon." Essas peças exploram a interseção da poesia com publicidade e política, em um contexto marcado por lutas anticoloniais e ideológicas tanto em Porto Rico quanto globalmente. Valdés acrescenta uma voz desafiadora à tendência poético-verbal da época e nos lembra da possibilidade de uma tarefa artística, experimental, crítica e imaginativa.

Palavras-chave
arte; nacionalismo; escuridão; poesia visual; Porto Rico; semiologia

Desde que el pensamiento consumó su "toma de poder", la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía.

—María Zambrano, "Filosofía y Poesía"—

Introducción

En Latinoamérica la poesía visual fue una herramienta semiológica comprometida en alterar los discursos autoritarios, así como su orden simbólico, en pleno "giro lingüístico" y "boom" comunicacional de mediados del siglo XX. En este contexto, el poeta visual boricua-mexicano, Esteban Valdés, (re) presenta y entabla un diálogo crítico-lúdico con los conceptos de negritud y nacionalismo en Puerto Rico y las Antillas. Para ilustrar, analizamos tres poemas visuales presentes en su libro "Fuera de Trabajo" editado por su heterodoxo colega el poeta Joseramón "Che" Meléndez y publicado por la editorial riopiedrense qAse en el año 1977: "Homenaje a Nicolás Guillén", "Puerto Rico para los puertorrisueños" y "El proceso para conseguir la firma de Albizu Campos en luces de neón". Se busca así sumar a los esfuerzos por aportar espacios de reflexión sobre estos temas, entendiendo la necesidad de crear estrategias políticas y culturales para discutirlos, dada la urgencia de atender los problemas acarreados a partir de 1492, entre ellos, las subjetividades raciales y nacionales, aún en disputa.

Ser negro

"Un negro combate en todo momento su imagen" (Fanon, 2009, p. 164) afirma el psicoanalista martiniqués Frantz Fanon, apuntando a una lucha continua, interna y externa, del sujeto negro en la sociedad. La lucha a la que hace referencia Fanon se evidencia de muchas maneras. En primer lugar, existe un constante enfrentamiento de las personas negras con los estereotipos perpetuados en la publicidad, el cine, la música, el teatro, la literatura y las artes visuales. Estereotipos que les signan como bárbaros, holgazanes, borrachos, sucios, ignorantes, primitivos, criminales, hipersexuales, particularmente rítmicos etc. dentro de lógicas maniqueístas. Los medios de comunicación masiva constituyeron una parte central en la educación de las masas en el siglo XX (Carpenter & McLuhan, 1981), perpetuando y reproduciendo dichos estereotipos. Estas imágenes con sus connotaciones racistas, a fuerza de repetición se internalizan en la psiquis de modo consciente o inconsciente. Para contrarrestar estas sedimentaciones, pasadas y actuales, hace falta tanto un esfuerzo mental como material de deconstrucción de las estructuras que sustentan dichas asociaciones.

El movimiento de la negritud surgió en París en los años treinta. Se conformó mayormente por estudiantes negros provenientes de las colonias francesas del Caribe y de África. Destacaron figuras como Aimé Césaire, Etianne Léro, Léopold Sédar Senghor, René Menil, Jules Monnerot y Léon-Gontran Damas. Estos sujetos coloniales, desde la metrópolis parisina, reflexionaron sobre la necesidad de crear otras formas de representarse en la cultura como sujetos, tanto en la literatura, las artes visuales, en las ciencias sociales, la antropología, y la política. Identificaron en París, un sesgo, científico y cultural, que desfavorecía y limitaba su agenciamiento en la sociedad. Estos esfuerzos literarios buscaron socavar el racismo latente y establecer nuevos valores culturales asociados a los sujetos negros. Reconociendo en el campo de las imágenes (mentales y materiales) un campo en el que luchar.

En la década del treinta dos grandes corrientes influenciaban el pensamiento de la época: el Marxismo y el Surrealismo. Por un lado, el Marxismo se enfocaba en temas de conciencia de clase y enaltecer la figura del obrero y el Surrealismo con matriz psicoanalítico promovía un discurso crítico al logocentrismo y el excesivo racionalismo europeo. Este telón de fondo ayudó a sentar las bases para desarrollar el pensamiento anticolonial del siglo XX. La *negritude* se sumaría con un discurso crítico a la sociedad supremacista-racionalista-europea-burguesa-colonial y blanca. Para contrarrestar los discursos racistas presentes en la cultura, promovieron hablar desde un lugar propio (auto-narrarse), resaltar la historia de las civilizaciones del continente africano, resignificar el sujeto negro en el imaginario colectivo y abogar por la descolonización tanto mental como material de las comunidades negras.

Dos revistas literarias dan comienzo al movimiento en París: *Légitime défense* y *L'etudiant noir.* Ambas promovían un nuevo humanismo, una nueva forma de presentarse en la sociedad, rechazando la

"máscara blanca".[1] Esta actitud de autoafirmación presente en los mismos nombres de las revistas, se manifiesta en el rechazo a amoldarse a los modos de vida europeos y la imposición de la creencia de una civilización occidental "superior" e inferioridad de otras culturas.

Aimé Césarie, uno de los mayores exponentes del movimiento en el año 1987, reflexionando sobre el devenir histórico de dicho concepto y de la posible coerción de éste dentro del sistema globalizado, explica que la negritud se trata de un posicionamiento político, anti-asimilacionista y de recuperación de la memoria histórica. La identidad negra, contrario a lo que se podría pensar, no se basa en factores biológicos o metafísicos, sino principalmente en factores históricos y comunitarios. Césaire afirma que:

> Hace referencia a algo más profundo, y más exactamente a una suma de experiencias vividas [···] lo que tienen en común no es forzosamente un color de piel, sino el hecho de relacionarse, de un modo u otro, con grupos humanos que han experimentado las peores violencias de la historia, grupos que han sufrido, que aún hoy sufren con frecuencia, el ser marginados y oprimidos. (Césaire, 2006, p. 86)

Esta visión de la negritud complejiza algunos modos de interpretación de la identidad negra. Relacionar la negritud a un color resulta una asociación superficial, en cambio esta visión se aleja de los colorismos propios del proyecto colonial y se enfoca en la materialidad de la historia. Césaire nos recuerda, que la identidad y la memoria histórica se relacionan. La negritud fue un proyecto de insumisión con el fin de recuperar una personalidad propia, frente a la homogenización impuesta por la dominación colonialista. La negritud como la piensa Césaire fue una revuelta frente a la asimilación de los modos de vida y lógicas coloniales y las representaciones culturales impuestas sobre nuestros cuerpos. "La negritud resulta de una actitud activa y ofensiva del espíritu. Es sobresalto, y sobresalto de dignidad. Es rechazo, quiero decir rechazo de la opresión. Es combate, es decir, combate contra la desigualdad. Es también revuelta." (Césaire, 2006, p. 87).

Ser nación

En Puerto Rico, las causas anticolonialistas y anti-asimilacionistas encontraron un hito histórico en la figura del abogado negro Pedro Albizu Campos. Albizu mientras estudiaba en la universidad de Harvard entró en contacto con dos movimientos de liberación colonial: el de Irlanda y la India. Lo cual incentivó su compromiso por la lucha anticolonial de su propio país, Puerto Rico.

El partido nacionalista en Puerto Rico se desarrolló a la par con la llamada "asimilación a ultranza" de comienzo de siglo XX. Con la llegada del nuevo imperio invasor, Estados Unidos, se forzó a los puertorriqueños a una serie de políticas culturales, entre ellas: la imposición del inglés, la eliminación de símbolos nacionales como la bandera, el despojo generalizado de tierras de los puertorriqueños, la creación de monopolio económico en manos ausentistas y una masiva presencia militar. Esta colonización estuvo acompañada de una sobrestimación de la cultura norteamericana[2] y una infravaloración constante de la cultura propia. Esto provocó una sistémica amnesia histórica y una profunda crisis de identidad.

Albizu en el siglo XX condenó el imperialismo y el colonialismo siendo conocido como "el último libertador de América". Decía: "El imperio Yanki en lo moral, nos ha conducido al desprecio de nosotros mismos; en lo material de propietarios nos ha convertido en peones, y de peones en mendigos sentenciados a muerte." (Maldonado-Denis, 1973, p. 166) Así, el espíritu del nacionalismo en Puerto Rico fue de revuelta frente a las imposiciones coloniales jurídicas, materiales y culturales reafirmándose como un movimiento en defensa de una identidad e historia propia, diferente a la yanki e incompatible en intereses y visiones. De este modo el nacionalismo y la negritud convergen, en la afirmación de una

1 Por ejemplo, el martiniqués Aime Césarie, uno de los mayores exponentes del movimiento escribe en 1935 en el primer número de la revista L'etudiant noir un texto titulado "Juventud negra y asimilación" en el que expone la necesidad de crear una identidad propia, de no copiar otros modos de vida. (L'Étudiant Noir, 1935).

2 El drama cultural que supuso el inglés en Puerto Rico como símbolo de "progreso" se detalla en los cuentos del escritor Abelardo Díaz Alfaro "Peyo Mercé enseña inglés" o "Santa Clo va a La Cuchilla" recogidos en el libro "Terrazo" publicado en 1947.

identidad propia desarrollada a través de una historia singular y en actitud de revuelta frente a la asimilación y opresión de los modos de vida impuestos.

Ambos movimientos surgidos tras la primera guerra mundial se han constituido como movimientos que abogan por una reafirmación identitaria pero histórica, crítica del colonialismo y la opresión estructural. Lo cual nos lleva a pensar en las nuevas formas de pensar las identidades y sus estrategias políticas y culturales. Hoy en día, ¿Están siendo políticamente encausadas a objetivos emancipatorios, críticos, e insumisos o se mantienen en una dimensión puramente estética alineada a los flujos del mercado y el *status quo*? ¿Cómo pensar estos conceptos a la luz de nuestros tiempos? Y ¿Cómo expandir sus imaginarios para permitir otras subjetividades que nos expandan hacia lo desconocido y no limitarnos escleróticamente a ciertas definiciones?

Imaginando otras subjetividades

La poesía visual en Latinoamérica surgió en los años sesenta como un derivado de la poesía concreta. Destacaron artistas como Clemente Padín, Moacy Cirne, Edgardo Antonio Vigo, Mirtha Dermisache, Marie Orensanz entre otros. Esta corriente sirvió como vehículo de intervención en el naciente sistema comunicacional de masas, como una forma de guerrilla semiológica y como un cuestionamiento de la relación entre el signo pictórico, el signo lingüístico y los medios de comunicación, dentro de la guerra fría y las dictaduras latinoamericanas. Clemente Padín en el libro "Vanguardia Poética Latinoamericana" expone algunas intenciones y actitudes que empujaron estas experimentaciones poéticas en la región:

> Se trata de generar información que problematice al lenguaje empleado (y, por ende, el resto de los lenguajes) y, también a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento. [···] En Latinoamérica, ante el desafío que provocan los reordenamientos económicos, los artistas y poetas no han permanecido ajenos y, hoy día, se suman al esfuerzo que significa para nuestros pueblos modificar radicalmente sus "maneras de hacer y pensar" [···] tratando desde (y no con) su actividad creativa de hacer nacer las nuevas formas simbólicas y los nuevos valores que expresen rigurosamente nuestra época··· (Padín, 2021, p. 184)

En Latinoamérica, la poesía visual manifiesta la intención de intervenir en el lenguaje y el campo cultural para alterar, revalorizar y desequilibrar los mensajes recibidos pasivamente a través de las estructuras comunicacionales y devolverlos a la sociedad impregnados de extrañeza, ironía y pensamiento crítico.

En Puerto Rico existió un referente de poesía visual, aunque poco conocido: el poeta Esteban Valdés. Valdés nació en México en 1947 y falleció en Puerto Rico en el 2020 donde vivió gran parte de su vida. En el 2020 se reeditó su libro de poesía visual "Fuera de Trabajo" a cargo de la organización cultural Beta-Local en Puerto Rico y Taller de ediciones económicas en México reabriendo la discusión de este poco conocido movimiento en Puerto Rico.

Valdés además de poeta fue sindicalista y activista político, comprometido con la clase obrera y la lucha pro-independencia de Puerto Rico[3]. Su labor poética complementó su militancia política, interviniendo en el campo de la semiótica, la visualidad y la imaginación mediante la experimentación con el lenguaje. Valdés mantuvo un objetivo didáctico, sumándose al movimiento de las poéticas visuales como una estrategia cultural a favor de vislumbrar otras rutas epistémicas y metódicas y así intentar despejar la neblina engañosa que nos envuelve.

Valdés reconoció en la comunicación de masas un lenguaje autoritario, reproductor de las lógicas de dominación y consumo. Entendió que la poesía visual podía contrarrestar dicho efecto y escribe en las notas de su libro: "Ya existe un lenguaje codificado en consignas y jingles, simple y sofisticado. La masa entiende y responde a estos mensajes condensados. Nos resta intercalar y desplazar el mensaje comercial o autoritario, por el poético." (Valdés et al., 2020, p. 77) Veamos cómo esta propuesta se hace presente en su poesía.

3 Militó en el Movimiento Pro Independencia (MPI), Unión de Sindicalistas Libertarios, Hermandad de Empleados del Departamento del Trabajo, Unión General de Trabajadores, entre otros.

“Homenaje a Nicolás Guillén”

Valdés en su pieza “Homenaje a Nicolás Guillén” piensa la negritud desde su contexto antillano. Este poema está compuesto por una sola frase: “negro bembón” escrita en tipografía monoespaciada. Esta familia de tipografías se caracteriza por su distribución del espacio en el eje horizontal en el que cada letra ocupa el mismo espacio, sin variar en proporción. A medida que leemos la frase, las letras se solapan unas con otras creando un efecto visual reverberante que promueve una lectura ecléctica y sensorial. Los lacónicos elementos formales se reducen a la selección de tipografía, el espaciado o *kerning* de las letras y la ubicación de la frase en el centro de la página colocada de manera panorámica. El espacio se va achicando progresivamente hasta que se ennegrece la palabra bembón, levemente dividida en “be” (ser, en inglés) y “m” y “bón” progresando hacia un devenir aún intraducible.

Las últimas tres letras del poema visual (“bón”) y su repetición crean un efecto óptico similar a los oscilogramas. Se registra lo que podría ser una onomatopeya de un sonido. De este modo se perfilan varias referencias polisémicas a la sonoridad: uno) por el título de la canción “El negro bembón” escrita por Bobby Capó e interpretada por el cantante Ismael Rivera y el grupo Cortijo y su combo. dos) por la forma de presentarla, como una especie de representación gráfica de una vibración y tres) por la sonoridad propia de su fonación, que dialoga con la referencia a la poesía negroide del poeta que homenajea, Nicolás Guillén.

En el poema las letras están dentro de unos espacios uniformes y demarcados, características de una tipografía monoespaciada. Sin embargo, a mitad de frase, el espacio se torna cada vez más estrecho provocando que las letras se transformen en una masa de tinta negra que genera otra imagen y a la vez otro lenguaje indescifrable. Ya no sólo la frase representa su significado original, sino que se abre el sentido y se crea una extrañeza, que nos comunica un mensaje aparente, con otros códigos. ¿Qué nos quiere decir? Quizás esa división entre el “be” y la “m” y, el “bón” en su reverberación, quiera representar una transformación hacia otra frecuencia, un devenir que busca un lenguaje propio, lo colectivo, lo comunitario y en fin, su negritud.

Valdés consciente de las referencias musicales en el imaginario popular, aclara en las notas del libro que se refiere al primer poema del libro “Motivos del son” (1930) del escritor cubano Nicolás Guillén también titulado “Negro bembón”. Dicho poemario se caracteriza por las formas onomatopéyicas que simulan los modos de hablar de los sujetos afrodescendientes. Guillén en dicho poema cuestiona la razón detrás de la rabia que se siente al escuchar ser llamado “negro bembón”. Esta frase no es inocente, la sola descripción de la fisionomía africana tiene connotaciones negativas. Los primeros versos del poema dicen así:

> *¿Por qué te pone tan brabo*
> *cuando te dicen negro bembón,*
> *si tiene la boca santa,*
> *negro bembón?*

Guillén cuestiona y desnaturaliza la significación peyorativa y de insulto de este atributo físico, y se la devuelve al mismo sujeto sin esa carga. Este ejemplo reafirma la idea de la lucha sobre la imagen del sujeto negro a la que hace referencia Fanon. Guillén interpela al sujeto negro y le propone asumir el poder de resignificar lo que se ha signado de manera negativa, mediante un cambio semántico del lenguaje. Es decir, le invita a asumir la responsabilidad de la creación de un nuevo lenguaje que asuma desde otro lugar la herida histórica de la esclavitud y el colonialismo.

La frase “negro bembón” alude además a la popular canción interpretada por el sonero mayor, el boricua Ismael Rivera en el año 1975, que retrata la historia tragicómica de un policía negro al que le toca investigar un crimen de odio racial. En la canción el criminal admite que fue “por ser bembón” o sea negro, que se cometió el asesinato. La canción “El negro bembón” de manera bromista refleja los mecanismos de supervivencia que ha tenido que incurrir los sujetos negrxs para sobrevivir dentro de estructuras racistas. Así, contrario al poema de Guillén, el coro le sugiere al policía dos acciones: *juyir* (correr) o esconder la bemba para “salvarse”. En dicho escenario no se resignifica, más bien la denuncia termina reproduciendo con resignación los métodos de asimilación.

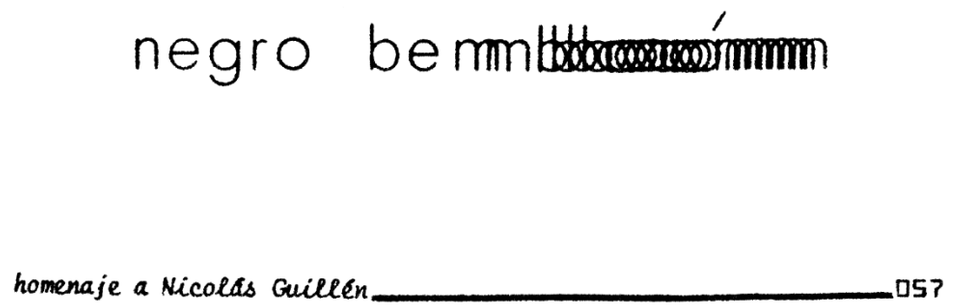


Imagen 1. Esteban Valdés, Homenaje a Nicolás Guillén, 1977.

La escritora Bárbara Diaz Rexach en su ensayo "(re) pensando la negritud en la música popular puertorriqueña" señala el contexto sociocultural en el que se populariza dicha canción:

> En alguna ocasión, el propio Cortijo justificó incluir el negro bembón en su repertorio alegando que cuando empezó con el combo, era evidente que eran un grupo muy negro para el gusto de parte del público. Era necesario buscar un número que rompiera el hielo, que ellos mismos se rieran de su negritud. (Quintero Rivera, 2002). (Diaz Rexach, 2009 p. 16)

Tanto en la canción como en la vida real se refleja la actitud que ha asumido gran parte de la comunidad negra puertorriqueña dentro de una estructura racista. Reírse de su negritud, en este caso, atenúa la irracionalidad que encierra el racismo. El sujeto negro no queda exento del racismo institucionalizado ni incluso dentro de las mismas estructuras de "seguridad" del estado ni del circuito *mainstream* de música popular. Por lo que se hace necesario poder imaginar otras formas de representar la negritud resignificando sus connotaciones negativas.

El blanqueamiento estético y el racismo normalizado en Puerto Rico es estudiado a profundidad por el intelectual puertorriqueño Isabelo Zenón Cruz en su libro "Narciso descubre su trasero" de 1975. En este libro compuesto de dos tomos, Zenón hace un sesudo y copioso estudio de los discursos racistas soslayados en la cultura puertorriqueña y afirma que:

> El puertorriqueño negro ha sido cruelmente enajenado de la puertorriqueñidad. Herido, vejado, rechazado hasta la náusea, ha aprendido a despreciarse. La imagen falsa que ha creado el hombre blanco es más real que su propia respiración. (Zenón Cruz, 1975, p. 17)

Esta punzante realidad retratada por Zenón es atendida, tanto en el llamado de Guillén como en el de Valdés. Ambos incentivan al lector a intervenir en los mecanismos del lenguaje para crear nuevas subjetividades que resignifiquen las connotaciones racistas y aceptarse como sujetos negros. Cambiar la connotación negativa de la frase "negro bembón" mediante la manipulación del lenguaje abre paso a cambiar la mentalidad que sustenta el racismo. Guillén interpela al lector directamente al preguntarle sobre su malestar psicoemocional y Valdés usa los métodos de la publicidad de lectura rápida, la tipografía y el espacio para sugerir un cambio subliminal de perspectiva en pro de un posible ennegrecimiento social orgulloso.

Valdés en "Homenaje a Nicolás Guillén" busca comunicar en la forma tipográfica, quizás al estilo de la Gestalt o de las tácticas publicitarias, una estrategia subliminal para alterar el racismo internalizado en las mentes de los puertorriqueños.



Imagen 2. Esteban Valdés, Puerto Rico para los Puertorrisueños, 1977.

"Puerto Rico para los puertorrisueños"

En este poema Valdés reacciona a la campaña publicitaria del Movimiento Pro-Independencia (MPI)[4], y su consigna "Puerto Rico para los puertorriqueños". Esta consigna denunciaba para el año 1967 la presencia del imperialismo yanki en Puerto Rico. La frase circuló profusamente en forma de pegatina.

Este poema es capaz de permitir una lectura rápida, pero que no deja de precisar de una segunda para corroborar lo leído. Esta dislocación súbita en el lector casi imperceptible al diseño original es provocada por un solo elemento, una letra. Ya no se trata de los puertorriqueños, sino de los puertorrisueños. Este cambio sugiere una apuesta sobre el influjo de los sueños como género político y literario: un Puerto Rico que inventa otras lógicas de nación, abraza lo desconocido y quizás hasta conspira una revolución de los inconscientes.
La frase de la campaña de MPI la transforma para abrir la posibilidad a muchas otras interpretaciones, limitadas en el planteamiento inicial. Este efecto, es propio de la función poética, la capacidad para que un mensaje sea polisémico en su ambigüedad, contrario a la función propagandística cerrada del mensaje inicial. Con el sólo cambio de una letra, se logra desmontar todo un discurso, develando una profunda fragilidad en su estructura gramatical. También en paralelo, devela la fragilidad presente en la misma construcción de los proyectos de nación. De un discurso cerrado, repetitivo, solemne y limitante, se transforma en un discurso lúdico y abierto. El cambio de una "q" a una "s" es exponencialmente generativo y abre los discursos prescriptivos. La poesía se aleja de las prescripciones y se inserta en la maleabilidad del lenguaje, su plasticidad e infinitas combinaciones.

Este poema evidencia una necesidad de reformular los proyectos nacionales y abrir paso a los sueños propios de los sujetos históricos. Valdés fue un sujeto que transitó más allá de las ideas conservadoras de nacionalidad. Nació en México, de padre puertorriqueño y madre mexicana, se mudó a Nueva York y vivió en Puerto Rico. De cierta manera los discursos puristas de algunos sectores nacionalistas no se moldeaban a la forma en que se había desarrollado su vida. Por lo que cuestionar los supuestos que constituyen al sujeto nacional (lugar de nacimiento, crianza, antepasados) es un efecto consecuente a su propia trayectoria de vida. ¿Cuáles son y quién decide los parámetros (jurídicos, culturales, históricos, étnicos) para ser de X nación y por lo tanto ser ciudadano y en consecuencia tener derechos? Esta intervención poética pone en relieve las complejas dinámicas y supuestos de identidad nacionales en pro de imaginar otras vías políticas de pertenencia y comunidad.

4 El MPI se transforma posteriormente en el Partido Socialista Puertorriqueño (PSP).

Esta fórmula de un país para su gentilicio puede que nos suene familiar. Curiosamente desde el 1823 la doctrina Monroe de Estados Unidos, se resume como: "América para los americanos". Esta frase puede entenderse desde dos puntos de vista: la imperialista y la colonizada. Por un lado, despliega las intenciones del expansionismo imperial estadounidense a todas las Américas, mientras que, por el otro, puede apuntar a la autoprotección de las colonias saqueadas por los poderes imperiales. En un tercer punto de vista el poema en una actitud reflexiva requiere de cada sujeto el ejercicio de una especulación ontológica, ¿Qué son los puertorrisueños?

Esta frase nos lleva a pensar en la posibilidad de un proyecto viable de país. Se dice que los puertorriqueños han estado por mucho tiempo en un sueño profundo, del cual no parecieran despertar[5]. Los sueños han precisado de interpretación desde los tiempos antiguos. ¿Qué auguran los puertorrisueños? Quizás ese minúsculo cambio de letra genere una sensación suficiente de extrañeza para desautomatizar la mirada dentro de la omnipresente maquinaria colonial de propagandas, mensajes publicitarios y "marketing" que nos mantienen enajenados de nuestra realidad y como de un mal sueño, despertar.

El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de Neón

Este poema-instrucción-receta refleja una búsqueda metódica para darle continuidad a los ideales antiimperialistas y anticoloniales que el líder nacionalista puertorriqueño Pedro Albizu Campos persiguió durante su vida. El poema consta de tres bloques visuales, con tres tipografías distintas. Estos bloques permean desde la máquina de escritura hasta la firma personal del líder nacionalista puertorriqueño.

El primer bloque está escrito con letra mecanografiada y contiene el título del poema. El segundo bloque consta de las siete instrucciones con una tipografía que se aún se asemeja a la máquina pero que se puede considerar cursiva. Y el último, se compone de la firma de Albizu rellenando con su volumen la totalidad del tercer bloque. Vemos que se inicia con la forma más mecanizada, se transforma a una tipografía híbrida y termina con la cursiva de puño y letra de Albizu (posiblemente copiada de dos fuentes). Con forma se sugiere una transformación o un devenir, metaforizado en los bloques tipográficos de más "máquina" (máquina de escribir) a más humano (firma personal). Sin embargo, el contenido del poema apunta a otra dimensión de la letra, la comercial y publicitaria.

En este poema se exhorta al lector a copiar la firma de Albizu Campos, reproducirla en luces de neón y donarla al Instituto de Cultura Puertorriqueño (ICP). La instrucción núm. 7 nos incita a quedarnos con los planos, como si de una misión se tratase. En la núm. 5 indica los colores para su reproducción, "rojo y negro para la firma sobre fondo blanco", colores que nos recuerdan a la bandera anarquista, ideas con las que el mismo Valdés simpatizaba y que profesa un distanciamiento a las instituciones del estado.

El poema propone copiar la firma de Albizu desde dos posibles documentos: el documento histórico de la emisión de bonos de la República de Puerto Rico o del primer tomo del estudio biográfico de las Obras Escogidas de Albizu. Las dos referencias sugieren indagar en la historia poco conocidas, tanto de la figura de Campos, como de los proyectos propuestos por el partido nacionalista.

La historia de los bonos de la República data del 1930 cuando el Partido Nacionalista pidió la cooperación del pueblo puertorriqueño para financiar el proyecto de liberación. El partido emitió los llamados bonos de la república de Puerto Rico o los empréstitos de independencia. Estos bonos buscaban recaudar grandes cantidades de dinero capaces de financiar el movimiento de liberación nacional. Ovidio Dávila en su ensayo *Los bonos del Partido Nacionalista para la reconstitución de la República de Puerto Rico (1930)* cuenta que al inicio el partido enfrentó dificultades para conseguir una imprenta en Puerto Rico que fuese capaz y se atreviese a fabricar los bonos. Finalmente, la imprenta Cantero Fernández & Co. accedió, no sin temor a posibles represalias (Dávila Dávila, 2005, p. 34). El gobierno de Estados Unidos una vez al tanto de estos intentos, neutralizó rápidamente las ventas de los bonos. Estos empréstitos, son desconocidos por la gran mayoría de la población puertorriqueña. Este poema se activa de modo

5 El himno revolucionario de Puerto Rico escrito en 1868 por Lola Rodríguez de Tió, contiene los siguientes versos "¡Despierta, borinqueña, que han dado la señal! ¡Despierta de ese sueño que es hora de luchar!" y "¿Por qué, entonces, nosotros hemos de estar, tan dormidos y sordos, a esta señal, a esta señal, a esta señal?"

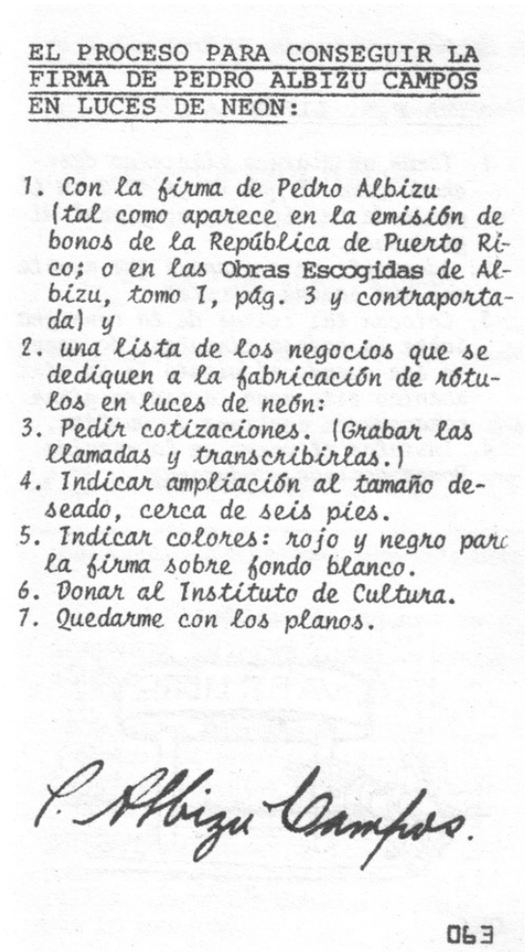


Imagen 3. Esteban Valdés, El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de Neón, 1977.

similar al proceso de impresión de la emisión de bonos, llamando y pidiendo cotizaciones. Se realiza una recreación al estilo de una receta de cocina o un proyecto Do It Yourself (DIY) y quedarnos con los planos, para poder reproducirlo posteriormente.

En este poema la figura revolucionaria, anti-imperialista y anti-colonial de Albizu se transforma mediante el material por excelencia de la publicidad o marketing[6] en un símbolo comercial. El poema al proponer donar al ICP la firma en luces de neón, apunta a un problema político con la institución cultural oficialista del país. ¿Cómo se desarrolla un instituto de cultura dentro de un contexto colonial? Cabe señalar que la figura de Albizu fue sistemáticamente borrada de la cultura y de los currículos educativos en Puerto Rico. Las políticas culturales impulsadas desde el ICP, en los años posteriores a su fundación, no son inocuas. El ICP promovió la afirmación de "la puertorriqueñidad" extirpándole su contenido y contexto político promoviendo una identidad compatible con el nuevo régimen colonial.

En argentina, el poeta y artista visual Edgardo Antonio Vigo, durante los años 70 proponía con "la poesía proceso o poesía para y/o realizar" activar al espectador y hacerlo partícipe y cocreador de los poemas. Este poema con claros paralelismos busca activar al lector y transformar su posición pasiva de consumo cultural a una posición conspirativa o militante a la vez que transparentar el proceso de creación.

La propuesta de una pieza para realizarse guarda relación con el mismo proyecto de independencia puertorriqueño aún por concretarse. Cabe decir que el artista Marxz Rosado materializa esta pieza y logra donarla al ICP dentro del marco de la exhibición que

6 Esto casi de modo previsor puede ejemplificarse en el uso del movimiento nacionalista y la figura de Albizu en el último trabajo de Bad Bunny "Debí tirar más fotos".

homenajeaba al poeta Esteban Valdés en el 2002, Puerto *Rico'02 [en ruta]*, organizada por M&M proyecto. La firma en luz de neón yace en los almacenes del ICP. La existencia de este poema y su posterior ejecución resalta el grado de complejidad entre la cultura y las figuras revolucionarias puestas juntas en el panorama puertorriqueño. Estas han sido mayormente ocultadas o extirpadas de su contenido ideológico. La forma conceptual de este poema nos invita a pensar en las posibles estrategias de juntar la cultura y la política y llevar a cabo un proyecto coherente de país.

A modo de conclusión

La negritud y el nacionalismo coinciden en la imaginación de una identidad para sus proyectos políticos y en la necesidad de desarticular los símbolos dominantes y de articular una semiótica alternativa o de inventar un nuevo lenguaje si fuese preciso. Dentro de esta misma lucha en el campo de la imagen, la representación, el discurso, la semiótica y el lenguaje, se inserta la poesía visual latinoamericana. Los poetas adscritos a esta corriente entendieron que la lectura y la escritura pasaba grandes transformaciones en el siglo XX. Leer hoy en día significa leer las ideas detrás de las imágenes, los signos y los estímulos sensoriales que nos rodean. En este mundo hypermediático, leer poesía visual nos reta a crear las herramientas interpretativas para intentar descifrar las sutilezas de los contenidos que nos rodean.
Es necesario recalcar que, al tratar temas de identidad de las comunidades oprimidas, estos se deben acompañar de un compromiso y proyecto político, para no sólo cambiar en apariencia las percepciones racistas o excluyentes, sino las materialidades que producen dichas opresiones. No tiene importancia una "identidad nacional" o una "identidad negrx" por sí sola, o más bien, en su dimensión estética, si a dichas identidades se les ha vaciado de su dimensión histórica, pensamiento crítico, político e imaginativo. Una vez vaciados, en la maquinaria capitalista estas pueden convertirse en un conjunto de símbolos e imágenes *kitsch*, que no crean nada nuevo y más bien reproducen ad *infinitum* lo anteriormente delimitado.

Valdés definió su práctica artística así: "Prefiero denominar lo mío poesía libre, son estos algunos ejemplos de las múltiples formas en que se puede lograr la expresión poética transmitiendo los avances en lo tradicional, lo desconocido y afirmando nuestros valores culturales"(Valdés, 2020, p. 75). Con el poeta, nos preguntamos ¿Cómo romper con lo instituido y vislumbrar un horizonte alejado de las fórmulas genéricas y repetidas abriéndose a lo desconocido? ¿Cómo identificar herramientas didácticas para interpretar los fenómenos que cada vez más se nos escapan a la comprensión? La poesía visual si bien es propia de una época de cambios profundos en la maquinaria comunicacional y semiótica, nos recuerda la importancia de combatir los dispositivos de producción de imágenes-ideas-signos que reproducen la colonialidad del poder.

Proponer subjetividades que abran otros horizontes, se vuelve tarea urgente, así como reflexionar sobre cómo se estructuran las ideologías por medio de las imágenes y los mecanismos de publicidad. En la confluencia entre la militancia política y la experimentación formal se encuentra la poesía visual que en su extrañeza logra desautomatizar nuestra visión de mundo y proponernos un reto interpretativo e imaginativo.
Línea de tiempo:

1898 Invasión militar de Estados Unidos a Puerto Rico
1914 Comienzo de la Primera Guerra Mundial
1917 Imposición de la Ley Jones que otorga la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños
1918 Fin de la Primera Guerra Mundial
1922 Se funda el Partido Nacionalista de Puerto Rico (PNPR) por José Alegría y José Coll y Cuchí
1924 Albizu Campos se une al Partido Nacionalista y es nombrado vicepresidente1930 Albizu Campos es nombrado presidente del Partido Nacionalista. Emisión de los empréstitos de independencia. Nicolás Guillén publica el poemario "Motivos del son"
1935 Se publica la revista L'estudiant noir.
1939 Comienzo de la Segunda Guerra Mundial
1942 Nace Esteban Valdés
1945 Fin de la Segunda Guerra Mundial. Comienzo de la Guerra Fría
1950 Se publica el "Discurso sobre el colonialismo" de Aimé Césaire. Insurrección nacionalista en Puerto Rico
1952 Creación del Estado Libre Asociado. Se publica "Piel negra, máscaras blancas" de Frantz Fanon
1953 Escribe Bobby Capó la canción "El Negro Bembón"

1954 Ataque al Congreso de Estados Unidos por parte de un grupo de nacionalistas puertorriqueños: Rafael Cancel Miranda, Irving Flores, Andrés Figueroa Cordero y Lolita Lebrón
1955 Fundación del Instituto de Cultura de Puerto Rico
1958 Se populariza la versión de Cortijo y su Combo de "El negro bembón" cantada por Ismael Rivera
1959 Ocurre la Revolución Cubana
1965 Fallece Pedro Albizu Campos
1975 Se publica "Narciso descubre su trasero" de Isabelo Zenón Cruz
1977 Se publica el libro de poesía visual "Fuera de Trabajo" de Esteban Valdés
1987 Aimé Césaire pronuncia su "Discurso sobre la negritud"
1992 Se celebra el Quinto Centenario de la colonización de las Américas
2020 Fallece Esteban Valdés. Se reimprime "Fuera de trabajo"

Referencias

Abadía-Rexach, B. (2009). (Re) pensando la negritud en la música popular puertorriqueña. *Revista de Ciencias Sociales, 21*, 8-43. «https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/7399»

Carpenter, E., & McLuhan, M. (1981). *El aula sin muros: Investigaciones sobre técnicas de comunicación* (3a ed). Laia.

Césaire, A. (with Wallerstein, I. M.). (2006). *Discurso sobre el colonialismo* (M. Viveros, J. M. Madariaga, & B. Baltza Álvarez, Trads.). Ediciones Akal.

Dávila Dávila, O. (2005). Los bonos del Partido Nacionalista para la reconstitución de la República de Puerto Rico (1930). *Archivo Virtual del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 11*, 32-43. «https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/segunda_serie_n__mero_11/46»

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas.* Akal.

Maldonado-Denis, M. (1973). *Puerto Rico: Mito y realidad* (2a ed ampliada). Península.

Padín, C. (2021). *Vanguardia poética latinoamericana* (2a ed). Microutopías.

Ramos, F. J. (2018). "La insumisión de la experiencia artística (una conflagración de pensamientos)". (1998). En *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo* (pp. 355-376). CLACSO. «https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0jr5.16»

Valdés, E., Pradilla, N., Gallisá Muriente, S., & Reyes Franco, M. (2020). *Fuera de trabajo / Primero, lo del arte pobre nos validó los materiales; luego, eso de los libros de arte nos vino muy bien.* Taller de Ediciones Económicas.

Zenón Cruz, I. (1975). *Narciso descubre su trasero: El negro en la cultura puertorriqueña.* Editorial Furidi.

Ser mujer y artista plástica en los Llanos Orientales (Colombia): una aproximación cualimétrica a partir de nueve casos

Artículo de investigación

Andrea Rivera
Universidad de Granada-España
riverablancoandrea@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3163-1193

Yasser Farrés
Universidad Santo Tomas, Meta, Colombia
yasserfarres@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1758-6517

SECCIÓN CENTRAL

Recibido: 30 de octubre de 2025
Aceptado: 9 de febrero de 2026

Como citar: Rivera, A. y Farrés, Y. (2026). Ser mujer y artista plástica en los Llanos Orientales (Colombia): una aproximación cualimétrica a partir de nueve casos. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 21*(40). pp. 153-172.
DOI: «https://doi.org/10.14483/21450706.24158»

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Este artículo analiza los desafíos que enfrentan las mujeres artistas plásticas que desarrollan prácticas contemporáneas en la ciudad de Villavicencio, Colombia. Se presenta una investigación cualimétrica en torno al discurso de nueve artistas de diversas generaciones. Se diseñó una entrevista semiestructurada y se analizaron sus respuestas siguiendo los preceptos del análisis temático con Atlas.ti, contrastados con el análisis de agrupamiento (clustering) mediante el análisis de componentes principales (APC) y el algoritmo K-means, con la asistencia de ChatGPT 4.0. El análisis permitió identificar categorías relacionadas con la experiencia de producción artística, el papel de las instituciones culturales, la recepción social de sus obras y la condición de género. Los hallazgos evidencian tensiones entre saberes empíricos y académicos, así como una apropiación del arte como herramienta de memoria, crítica social y agencia política; se constata la persistencia de obstáculos estructurales como el clientelismo, la exclusión institucional y la escasa formación crítica del público. Sin embargo, las artistas configuran prácticas de resistencia simbólica y promueven nuevas formas de legitimidad en el campo artístico regional.

Palabras clave
Arte contemporáneo; Colombia, mujeres; Villavicencio; análisis cualimétrico

Being a woman and a plastic artist in the Eastern Plains (Colombia): a qualitative approach based on nine cases

Abstract
This article analyzes the challenges faced by women artists who develop contemporary practices in the city of Villavicencio, Colombia. A qualitative research is presented around the discourse of nine artists from different generations. A semi-structured interview was designed and their answers were analyzed following the precepts of thematic analysis with Atlas.ti, contrasted with clustering analysis using principal component analysis (CPA) and the K-means algorithm, with the assistance of ChatGPT 4.0. The analysis made it possible to identify categories related to the experience of artistic production, the role of cultural institutions, the social reception of their works and the gender condition. The findings show tensions between empirical and academic knowledge, as well as an appropriation of art as a tool for memory, social critique and political agency; The persistence of structural obstacles such as clientelism, institutional exclusion and the lack of critical training of the public is confirmed. However, women artists configure practices of symbolic resistance and promote new forms of legitimacy in the regional artistic field.

Keywords
contemporary art; colombia, women; Villavicencio; qualitative analysis

Être femme et artiste plasticienne dans les Plaines de l'Est (Colombie) : une approche qualitative basée sur neuf cas

Résumé
Cet article analyse les défis auxquels sont confrontées les artistes femmes qui développent des pratiques contemporaines dans la ville de Villavicencio, en Colombie. Une recherche qualitative est présentée autour du discours de neuf artistes de différentes générations. Un entretien semi-structuré a été conçu et leurs réponses ont été analysées selon les principes de l'analyse thématique avec Atlas.ti, comparée à l'analyse de regroupement utilisant l'analyse en composantes principales (CPA) et l'algorithme K-means, avec l'aide de ChatGPT 4.0. L'analyse a permis d'identifier des catégories liées à l'expérience de la production artistique, au rôle des institutions culturelles, à la réception sociale de leurs œuvres et à la condition de genre. Les résultats montrent des tensions entre la connaissance empirique et académique, ainsi qu'une appropriation de l'art comme outil de mémoire, de critique sociale et d'agence politique ; La persistance d'obstacles structurels tels que le clientélisme, l'exclusion institutionnelle et le manque de formation critique du public est confirmée. Cependant, les artistes féminines configurent des pratiques de résistance symbolique et promeuvent de nouvelles formes de légitimité dans le domaine artistique régional.

Mots-clés
art contemporain ; Colombie, femmes ; Villavicencio ; analyse qualitative

Ser mulher e artista plástica nas Planícies Orientais (Colômbia): uma abordagem qualitativa baseada em nove casos

Resumo
Este artigo analisa os desafios enfrentados por artistas mulheres que desenvolvem práticas contemporâneas na cidade de Villavicencio, Colômbia. Uma pesquisa qualitativa é apresentada em torno do discurso de nove artistas de diferentes gerações. Foi elaborada uma entrevista semiestruturada e suas respostas analisadas seguindo os princípios da análise temática com o Atlas.ti, em contraste com a análise por agrupamento usando análise de componentes principais (CPA) e o algoritmo K-means, com a assistência do ChatGPT 4.0. A análise possibilitou identificar categorias relacionadas à experiência da produção artística, ao papel das instituições culturais, à recepção social de suas obras e à condição de gênero. Os achados mostram tensões entre o conhecimento empírico e acadêmico, bem como uma apropriação da arte como ferramenta para memória, crítica social e agência política; A persistência de obstáculos estruturais como clientelismo, exclusão institucional e falta de treinamento crítico do público é confirmada. No entanto, as artistas mulheres configuram práticas de resistência simbólica e promovem novas formas de legitimidade no campo artístico regional.

Palavras-chave
arte contemporânea; colômbia, mulheres; Villavicencio; análise qualitativa

1. Introducción

1.1. Marco teórico

Durante décadas, la sociología del arte ha puesto en tela de juicio la visión purista del arte como esfera autónoma, insistiendo en que su desarrollo no depende solo del dominio técnico de las personas creadoras y de la calidad estética o conceptual que puedan otorgarles a sus obras, sino que diversas circunstancias influyen en los procesos de creación, circulación y apropiación artísticos. Por ejemplo, Geertz (1976) planteaba que el arte es un "sistema de símbolos" que adquiere su significado a través de las interacciones sociales producidas alrededor de la obra, recalcando que las obras no solo son producidas por sus autores sino que están sujetas a la interpretación y apropiación de los receptores, quienes se insertan en contextos sociales específicos que dan forma a su experiencia estética. Por su parte, Becker (1982) destacaba que la producción artística es el resultado de la colaboración de múltiples actores: toda una red de apoyo que puede facilitar o restringir la visibilidad del artista y su obra, incluyendo no solo a otros artistas sino también a instituciones culturales, críticos, galeristas, curadores y audiencias que, al interactuar como sistema, determinan el valor y la circulación de la obra de arte. En esa misma línea, Bourdieu (1995) propone ver el arte como un campo estrechamente ligado a las estructuras sociales y culturales, estructurado por relaciones de poder simbólico, donde los capitales culturales y sociales determinan las posibilidades de reconocimiento.

Incluso Luhmann (2000), para quien el arte es uno de los sistemas autopoiéticos de comunicación que caracterizan a la sociedad moderna —junto con la ciencia, el derecho y la política—, cuestiona la concepción rígida de la autonomía del arte planteada por los teóricos del arte moderno. Su concepto de autopoiesis refiere a que cada sistema se reproduce a sí mismo mediante sus propias operaciones,[1] sin depender directamente de factores externos; sin embargo, Luhmann no desconoce la existencia de cierto nivel de acoplamiento estructural con dicha externalidad, lo que implica que la autonomía de la obra de arte no significa aislamiento sino la capacidad de traducir los estímulos del entorno —económicos, políticos, culturales— a su propio lenguaje estético.

Dicho enfoque sociológico, que pretende romper con la idea del arte como creación ensimismada, converge con el debate propio de la filosofía analítica del arte de la década de 1960, que dio lugar a la denominada teoría institucional del arte. Seminales en esa línea fueron los ensayos de Danto (1964) y Dickie (1969), quienes abordan el problema definicional del arte; es decir, indagan sobre las condiciones que debe cumplir algo para adquirir el estatus de "ser arte" y cuál es el rol del mundo del arte (*artworld*) en ese reconocimiento. Se trata de miradas diferentes —la sociológica, centrada en el trabajo, las formas de cooperación y las convenciones prácticas; la filosófica, en cuestiones definicionales y de validación—, pero en su conjunto permiten comprender que el arte es un lenguaje social cuya recepción está determinada por las estructuras y normas en las que se inscribe y, al mismo tiempo, que no es un fenómeno aislado sino condicionado por los cambios sociales, políticos y económicos de un determinado contexto histórico.

Afín con dicha perspectiva sistémica, la presente investigación asume dos premisas teóricas. La primera consiste en concebir la producción artística como un sistema formado por tres elementos: el artista, en tanto productor; las instituciones, mediadoras entre su producción y su circulación (museos, galerías, universidades, entre otras); y el receptor, en tanto agente de apropiación social y cultural. La segunda, en entender que el desarrollo de la producción artística en un contexto territorial concreto tendrá lugar en la medida en que concurran tres factores: 1) el apoyo institucional a la producción y la circulación artísticas; 2) la existencia de una población receptora con un nivel de educación artística suficiente para comprender y valorar las obras, y 3) las condiciones económicas idóneas para que opere el mercado del arte.

1 Se consideró como código cualquier sustantivo —y también adjetivo o verbo con posible función sustantiva— cuyo significado pueda tener relación con el tema de la investigación.

Dicho esto, queda claro que la creación, la circulación y la recepción de las obras están mediadas por instituciones y contextos que delimitan su valor y su legitimidad. El desarrollo artístico en un contexto territorial concreto depende, pues, de la articulación de tres elementos: los productores (artistas), las instituciones que median y gestionan la circulación (museos, galerías, universidades, centros culturales) y los públicos, que interpretan y otorgan sentido social a las obras. Cuando alguno de estos componentes falla —por carencia de formación, recursos o voluntad política—, se interrumpe el flujo de legitimidad y el sistema se debilita.

No obstante, esta visión sistémica es insuficiente para revelar ciertas desigualdades estructurales de género que atraviesan el campo artístico. No es casual que una pregunta como la formulada por Nochlin (1988), sobre por qué en la historia no han destacado grandes artistas mujeres, instalara un debate que desbordó el plano de la historiografía para situar la mirada crítica sobre las condiciones institucionales de exclusión. En ello insistió Pollock (1999, 2022), evidenciando cómo dispositivos patriarcales que actúan tanto en la historiografía del arte como en los espacios de legitimación regulan la visibilidad de las mujeres. Más recientemente, lo han sostenido numerosas historiadoras —e historiadores— del arte, como las recogidas por Robinson y Buszek (2019) y por Deepwell (2020), quienes revisan las estrategias feministas de inserción en el sistema de arte contemporáneo, pasando de la denuncia de la ausencia a la construcción de genealogías propias del arte femenino.

La pregunta por la exclusión de las mujeres del sistema del arte suscita un interés creciente, pues se ha visto que no responde a un déficit individual sino a una estructura institucional que reproduce jerarquías de género, clase y raza. Dimitrakaki (2013), por ejemplo, advierte que la globalización del arte contemporáneo ha intensificado la precarización del trabajo artístico, afectando especialmente a las mujeres, quienes enfrentan condiciones de empleo fragmentadas, economías informales y escasas oportunidades de sostenibilidad. Por su parte, Steyerl (2017) señala que el "trabajo artístico" contemporáneo opera en una economía de la inestabilidad, donde la visibilidad se convierte en una forma de capital simbólico volátil y desigual.

1.2. Problemática

Considerando lo anterior, esta investigación se interesa por analizar el contexto artístico de la ciudad de Villavicencio, capital del departamento del Meta (Colombia), cuya vida cotidiana ha estado fuertemente influida desde el siglo XX por las ideas de modernización que emanan de Bogotá, dada su cercanía geográfica (cf. Farrés et al., 2022); sin embargo, y de modo contradictorio, la circulación de arte contemporáneo en la ciudad es aún muy escasa. Dicha contradicción podría explicarse, en principio, por la existencia de un sistema institucional y unas políticas culturales poco propicias —aspecto que se confirma empíricamente en que no existe un museo municipal ni una oferta formativa formal en artes plásticas—, pero también tendría que ver con los artistas y los receptores.

De modo particular, interesa abordar dicha contradicción desde la perspectiva de mujeres artistas, porque la práctica artística femenina es aún menos visible que la de los hombres del gremio; aspecto que, a fin de cuentas, coincide con que los Llanos Orientales son un contexto cultural donde persiste una gran desigualdad de oportunidades entre géneros (cf. Ortiz y González, 2018). De hecho, la región ha sido históricamente reconocida por sus expresiones culturales tradicionales, especialmente el joropo, y por narrativas centradas en la ruralidad masculina. En ese contexto, el presente estudio busca establecer qué discurso construyen estas artistas respecto al devenir y posible futuro del arte en la ciudad.

2. Metodología

2.1. Tipo de investigación y técnicas

Se planteó una investigación interpretativa que aborda la problemática mediante el diálogo con artistas y gestoras de arte que han producido o difundido obras de vocación moderna o contemporánea en Villavicencio. Con tal propósito se diseñó una entrevista semiestructurada cuyas respuestas se someten a una interpretación

Perfil de la persona Entrevistada	• **Esta información** debería obtenerse previamente, o poder recabarse de un modo sutil a lo largo de la entrevista	Nombre:		Apellidos:
		Sexo:	Edad:	Ciudad de origen:
		Rol: artista gestor		
		Profesional o empírico:		
		Nivel de estudios:		

Componente	**Orientaciones al entrevistador**
Saludo	• **Crear un clima de colaboración** • Indicar cómo conocieron sobre la persona a entrevistar Agradecer de antemano
Presentación del proyecto	**Explicar brevemente el proyecto**. Evitar detalles (opiniones o adjetivaciones) que puedan condicionar las respuestas de la persona entrevistada, pero haciéndoles consciente qué esperamos de él (ella) y por qué. (Es importante llevar el control pero sin ser demasiado drástico)
Consentimiento Informado	• I**nformar sobre la ética de la investigación.** (Confidencialidad, Devolución de resultados y Aceptación expresa)

Tabla 1. Guion de la entrevista semiestructurada. Componente de presentación.

Producción Artística		**Sistema del Arte**		**Temporalidad**			**Preguntas orientadoras**
x				x			¿Cómo y cuándo decide ser artista?
		x		x			¿Qué espacios existían, destinados al arte, cuando llegó a la ciudad?
			x		x	x	¿Ha evolucionado el mundo del arte en la ciudad desde que usted llegó hasta hoy? ¿Cree que mejorará la situación?
		x		x			¿En qué medida las instituciones culturales han apoyado a los artistas en la Región?
		x		x			¿Has encontrado apoyo por parte de entidades del Estado, nacionales o locales?
x				x			¿Cuál ha sido la anécdota más especial dentro de su carrera como artista?
	x				x		¿Qué opina del dilema formación empírica o formación académica en los artistas?
x					x		¿Por cuáles de tus obras te identificas más? (catálogo)
	x				x		¿Hay algún artista colombiano que haya influido en usted?
			x	x			¿Usted cree que las personas que se acercan a sus obras las entienden?
x					x		¿Cómo ha cambiado su arte desde que llego a la región hasta hoy? ¿Por qué?
x					x		¿Cuánto lleva viviendo en Villavicencio?
	x				x		¿Qué es para usted el arte? ¿Qué es para usted el arte contemporáneo y qué opinión tiene del mismo?
	x				x		¿Qué es ser artista?/ ¿Cuál es el propósito de ser artista?
x					x		¿Cuáles son los temas de su trabajo?
x					x		¿Cuáles técnicas utiliza?
			x		x		¿Vende su trabajo directo o por medio de alguna galería?
		x			x		¿Conoce espacios destinados a las artes plásticas en la ciudad? ¿Qué opina de ellos?

			x		x	x	¿Qué opina del mercado del arte actual y a futuro en la Región?
	x				x		¿Qué artistas considera significativos en la región? ¿Por qué?
		x				x	¿Qué factores podrían influir en que mejore el apoyo a los artistas?
		x				x	¿Cree que el sistema del arte en la Región mejorará o empeorará en el futuro? ¿Por qué?

Tabla 2. Guion de la entrevista semiestructurada. Componente de recogida de datos por temas. Siglas: EP (Experiencia personal), MAR (Marco artístico referencial), AIA (Apoyo institucional al arte), RPA (Recepción de la producción artística), PAS (Pasado), PRE (Presente), FUT (Futuro)

hermenéutica con un enfoque cualimétrico que sigue las premisas del análisis temático con Atlas.ti (cf. Kalpokas y Hecker, 2023), contrastado con el análisis de agrupamiento (*clustering*) mediante APC y K-means, con el apoyo del aprendizaje de máquina supervisado empleando ChatGPT 4.0.

2.2. Instrumento

El guion de la entrevista, coherente con la noción de arte como sistema social y cultural expuesta en el marco teórico, define el objeto de estudio integrando dos temas —1. Producción artística y 2. Sistema del arte— y cuatro subtemas —1. Experiencia personal, 2. Marco artístico referencial, 3. Apoyo institucional al arte y 4. Recepción de la producción artística—, respecto a los cuales plantea 22 preguntas orientadoras que atienden, además, a tres temporalidades (pasado, presente y futuro), buscando dar cuenta del fenómeno como proceso de larga duración. Su estructura consta de dos partes: el componente de presentación, pensado para que el entrevistador genere el mejor clima para la entrevista y verifique la pertinencia de la informante en relación con el tema (tabla 1), y el componente de indagación, que permitiría guiar el diálogo intentando agotar todos los temas sin condicionar las respuestas (tabla 2).

2.3. Procedimiento

Según Kalpokas y Hecker (2023), el análisis temático en Atlas.ti gira en torno a seis pasos: 1. Familiarización con los datos; 2. Generación de códigos iniciales; 3. Búsqueda de temas; 4. Revisión de los temas; 5. Definición y denominación de los temas, y 6. Elaboración del informe. A partir de esa noción, el procedimiento se organizó en tres fases.

Fase 1. Identificación de los códigos iniciales (familiarización y generación)

Los códigos iniciales se deducen de los temas y subtemas contenidos en el guion de la entrevista, que son afines con el marco teórico en torno a la producción artística como sistema social antes presentado.

Fase 2. Identificación de códigos emergentes (búsqueda y revisión de temas)

Una vez desarrolladas las entrevistas se explora su contenido. Se procede primero a la identificación inductiva de códigos,[2] atendiendo a la relevancia cuantitativa de las palabras contenidas en los textos, determinada a partir de dos criterios: el enraizamiento total —cantidad de menciones a la palabra en todas las entrevistas, arrojada por Atlas.ti mediante la herramienta "lista de palabras"— y la cobertura por documento —el porcentaje de fuentes que mencionan el código, calculado en Excel a partir de los enraizamientos total y específico.

Luego se verifica la relevancia de este listado preliminar siguiendo un criterio cualitativo: su valor semántico, es decir, el sentido que pueda tener respecto a los códigos iniciales.

Después, se realiza un proceso de construcción deductiva de códigos, agrupando en un solo código la "familia de palabras"; es decir, aquellas

2 Se consideró como código cualquier sustantivo —y también adjetivo o verbo con posible función sustantiva— cuyo significado pueda tener relación con el tema de la investigación.

Grupo Temático	COOC Total Por Código	Código \ Código	0.Apoyo	Coocurrencias Normalizadas por Código					
				0.ARTE	0.ARTISTA/S	0.CARRERA/S	0.EMPIRICO/A	0.ENTIDADES DEL ESTADO	0.ESPACIO/S
Experiencia Personal	1438	0.ARTE	0,062	0,000	1,000	0,049	0,099	0,037	0,593
	259	0.ARTISTA/S	0,000	0,148	0,160	0,012	0,012	0,000	0,037
	176	0.OBRA/S	0,000	0,123	0,123	0,000	0,025	0,000	0,062
	49	0.TEMA	0,000	0,037	0,012	0,000	0,000	0,000	0,025
	4	0.VILLAVICENCIO	0,000	0,000	0,012	0,000	0,000	0,000	0,000

Tabla 3. Fragmento de la matriz de coocurrencias normalizada del grupo Experiencia Personal

que, por su proximidad semántica (sinónimos) o raíz gramatical compartida (inflexiones de género o número), pueden agruparse en torno a un concepto o idea de mayor generalidad.

Fase 3. Delimitación de la red semántica principal y definición de temas centrales

A partir de los códigos emergentes se definen las temáticas centrales, analizando el entorno de la red semántica donde se insertan. Esta se delimita siguiendo un criterio cuantitativo —el valor de coocurrencia específica entre los códigos emergentes, arrojado por Atlas.ti en el análisis de coocurrencia código/código, una vez realizada la codificación de los textos— y un criterio cualitativo —el interés semántico que representa a los efectos de las temáticas de la entrevista.

Para definir las temáticas se seleccionan *a priori* los códigos pertenecientes a alguno de estos subconjuntos: 1) todos los códigos iniciales; 2) todos los códigos con un valor de coocurrencia total en el rango del 10 % superior (percentil 90);[3] 3) todos los pares de códigos que establecen entre sí un valor de coocurrencia en el rango del 1 % de los valores superiores de la matriz de coocurrencia; 4) todos los códigos que establecen un valor de coocurrencia parcial —respecto a los códigos iniciales de un tema— en el rango del 1 % superior (percentil 90), y 5) los códigos de interés cualitativo muy relevante, aunque con baja coocurrencia.

Los subconjuntos se identifican mediante la organización conveniente de la matriz de concurrencia total entre códigos iniciales y emergentes. Para ello, en Excel se agrupan por temáticas los registros (filas) y se calcula la normalización de valores respecto al valor máximo de coocurrencia de cada grupo. Esto permite comparar el peso relativo de cada código en las temáticas y reconocer con cuál grupo temático ha sido más relacionado en las entrevistas. La matriz normalizada (tabla 3) se somete a un análisis de agrupamiento (*clustering*) por dos métodos de aprendizaje automático no supervisado: el análisis de componentes principales (APC) y el algoritmo K-means, con la asistencia de ChatGPT 4.0. De este modo se identifican posibles clasificaciones temáticas con base en la similitud de los perfiles de coocurrencia de los códigos, que se contrastan con la red semántica realizada en Atlas.ti para definir la interpretación final.

2.4. Definición de la muestra de informantes o entrevistadas

Como informantes se planteó elegir mujeres que, por su experiencia en Villavicencio, pudieran dar cuenta de lo ocurrido en relación con la producción y difusión del arte moderno y contemporáneo en la ciudad desde varios años atrás. Para garantizar la representatividad

3 Refiere a la suma de los valores de coocurrencias específicas que establece el código con cada uno de los demás códigos de la matriz de coocurrencia generada por Atlas.ti. Para ello se gestiona dicha matriz en Excel.

cualitativa de las informantes se consideró un enfoque diferencial en cuanto a edad, estrato económico, nivel de estudios, manifestaciones artísticas y localización geográfica dentro de la ciudad. Se identificaron 11 artistas que cumplían las condiciones del muestreo, pero solo 9 accedieron a ser entrevistadas. Para la publicación se han omitido datos que permitan identificar a las artistas y gestoras, a fin de prevenir represalias institucionales que pudieran comprometer el desarrollo de sus actividades.

3. Resultados

Fase 1. Identificación de los códigos iniciales (familiarización y generación)

El guion de la entrevista tiene implícitos 22 códigos relacionados con los subtemas, asumidos como códigos iniciales. Una vez realizadas y transcritas las entrevistas —cada una como un documento independiente—, su exploración cuantitativa preliminar (conteo de palabras) mediante Atlas.ti arrojó 6.462 cadenas de caracteres, incluyendo 6.458 palabras, 2 cadenas alfanuméricas y 2 números. Del conjunto de palabras —sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios, pronombres, preposiciones, conjunciones y artículos— se seleccionaron aquellas con una cobertura mayor al 33,33 % (mencionadas por al menos 3 de las 9 mujeres) o con un valor de enraizamiento total en el rango del 25 % superior; y entre estas, las de interés semántico. La tabla 4 muestra un ejemplo de cómo se computa este procedimiento por código y sujeto entrevistado.

Fase 2. Identificación de códigos emergentes (búsqueda y revisión de temas)

La comparación de este subconjunto de palabras y la consecuente clasificación en familias semánticas permitieron definir una lista

Cobertura	Código	Enraizamiento del Código									
		TOTAL	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9
100,00%	HACER	141	23	5	9	23	19	20	11	17	14
100,00%	ESPACIO/S	139	32	13	11	13	20	18	7	5	20
100,00%	CULTURAL/Es	94	13	7	12	16	1	9	6	14	16
100,00%	EXPOSICIÓN	70	10	13	2	16	2	6	2	8	11
100,00%	2.PINTURA/S	47	5	2	3	5	6	7	3	6	10
100,00%	BOGOTÁ	47	10	2	6	6	7	6	4	1	5
100,00%	ESTUDIAR	31	10	2	2	2	2	5	2	2	4
100,00%	EXPRESAR	28	3	5	6	2	1	3	2	2	4
88,89%	2.DIBUJO	37	8	3	1	0	2	9	5	4	5
88,89%	CONVOCATORIA/S	32	6	4	6	1	2	5	3	0	5
88,89%	CORCUMVI	30	3	2	0	3	7	3	5	4	3
88,89%	DIFÍCIL	20	3	3	2	2	0	1	3	4	2

Tabla 4. Ejemplo de selección preliminar de códigos de acuerdo con la cobertura y enraizamiento por hacer.

Códigos iniciales		22
Códigos emergentes (264)	**Concepto de interés**	**133**
	Nombres de artistas o gestores	77
	Materiales y técnicas	19
	Nombre de instituciones o espacios culturales	32
	Personajes	3
Total de códigos		286

Tabla 5. Distribución de las cantidades de códigos iniciales y emergentes identificados

Códigos iniciales		Códigos emergentes en porcentaje
Tema	Subtema	
Experiencia personal	0.ARTE 0.ARTISTA/S 0.VILLAVICENCIO 0.OBRA/S 0.TEMA 0.SER ARTISTA 0.PROFESIONAL/ES 0.FORMACIÓN 0.TÉCNICA/S 0.REGIÓN 0.EMPÍRICO/A 0.CARRERA/S 0.ARTE CONTEMPORÁNEO 0.ARTISTA REG. SIGNIFICATIVO 0.ARTISTA COLOMBIANO INFLUYENTE	0.PERSONA/S(4,87), HACER(3,61), 0.ESPACIO/S(3,51), TRABAJO(2,96), LO CULTURAL(2,63%), EXPOSICIÓN(1,83%), TIEMPO(1,80), PINTAR(1,75), 2.MURAL(1,46%), MUJER/ES(1,37), LO ARTÍSTICO(1,17%), 2.PINTURA/S(1,16%), PLÁSTICA/S(1,04%), 0.GALERÍA/S(1,04%), 2.DIBUJO(1,01%), NO-PODER-HACER(1,00%), NOSOTROS(0,97%), UNIVERSIDAD(0,91%), PROYECTO/S(0,89%), COLECTIVO(0,84%), BOGOTÁ(0,81%), GRUPO/S(0,76%), CONVOCATORIA/S(0,76%), CORCUMVI(0,76%), TALLER/ES(0,73%), ORGANIZACIÓN(0,71%), ESTUDIAR(0,71%), HISTORIA/S(0,68%), ÉPOCA/S(0,67%), EXPRESAR(0,63%), CALLE/S(0,59%), VIOLENCIA(0,58%), INSTITUCIÓN/ES/ALES(0,57%), 2.FOTOGRAFÍA(0,56%), FUAPÉ(0,53%), FLOR AMARILLO(0,52%), INSTITUTO DPTAL DE CULTURA(0,52%), SOCIAL(0,41%), JOVEN(0,40%), FORMACIÓN ACADÉMICA(0,37%), ACADEMIA(0,35%), COMUNIDAD/ES(0,29%)
Apoyo institucional	0.ESPACIO/S 0.APOYO 0.ENTIDADES DEL ESTADO 0.FUTURO 0.SISTEMA DEL ARTE 0.INSTITUCIONES CULTURALES 0.FACTORES	0.PERSONA/S(5,08%), 0.ARTE(4,17%), 0.ARTISTA/S(4,10%), HACER(3,74%), LO CULTURAL(3,46%), EXPOSICIÓN(2,26%), TRABAJO(2,19%), TIEMPO(2,05%), 0.VILLAVICENCIO(1,98%), CORCUMVI(1,62%), MUJER/ES(1,55%), 0.GALERÍA/S(1,55%), 2.MURAL(1,48%), LO ARTÍSTICO(1,20%), 0.APOYO(1,20%), PINTAR(1,13%), CONVOCATORIA/S(1,13%), 2.DIBUJO(0,99%), NOSOTROS(0,99%), TALLER/ES(0,99%), PÚBLICO/S(0,99%), PROYECTO/S(0,92%), COLECTIVO(0,92%), INSTITUCIÓN/ES/ALES(0,92%), NO-PODER-HACER(0,85%), GRUPO/S(0,85%), 0.PROFESIONAL/ES(0,85%), CALLE/S(0,85%), 0.MERCADO DEL ARTE(0,85%), GALERÍA GUAYUPE(0,85%), 0.OBRA/S(0,78%), 0.SER ARTISTA(0,78%), ÉPOCA/S(0,78%), FLOR AMARILLO(0,78%), GESTIÓN(0,78%), INDEPENDIENTE(0,78%), ORGANIZACIÓN(0,71%), FUAPÉ(0,71%), PANDEMIA(0,71%), GOBERNACIÓN(0,71%), PARQUE INFANTIL(0,71%), SOLA/O(0,71%), PLÁSTICA/S(0,64%), UNIVERSIDAD(0,64%), BANCO DE LA REPÚBLICA(0,64%), 0.FORMACIÓN(0,56%), BOGOTÁ(0,56%), DINERO(0,56%), 0.FUTURO(0,56%), COMPAÑERA/O(0,56%), CIUDAD/ES(0,56%), COLEGIO/S(0,56%), TEATRO/S(0,56%), 2.PINTURA/S(0,49%), EXPRESAR(0,49%), SOCIAL(0,49%), DIFÍCIL(0,49%), ALCALDIA(0,49%), 0.ENTIDADES DEL ESTADO(0,49%), 0.FACTORES(0,49%), 0.SISTEMA DEL ARTE(0,49%), BARRIO(0,49%), CHICA/O/S(0,49%), LA VORÁGINE(0,49%), AMISTAD(0,42%), 0.TÉCNICA/S(0,35%), JOVEN(0,35%), CUADROS(0,35%), LO LLANERO(0,35%), TÉCNICO/S(0,35%)
Recepción	0.PERSONA/S	0.ARTE(5,33%), 0.ARTISTA/S(4,94%), HACER(4,25%), 0.ESPACIO/S(4,10%), TRABAJO(4,00%), LO CULTURAL(2,22%), EXPOSICIÓN(2,17%), 0.VILLAVICENCIO(2,07%), PINTAR(1,93%), TIEMPO(1,83%), 0.OBRA/S(1,73%), 0.PERSONA/S(1,48%), MUJER/ES(1,48%), LO ARTÍSTICO(1,33%), PLÁSTICA/S(1,19%), 2.MURAL(1,14%), NO-PODER-HACER(1,09%), CUADROS(1,09%), NOSOTROS(1,04%), PÚBLICO/S(1,04%), 2.PINTURA/S(1,04%), 0.FORMACIÓN(0,99%), GRUPO/S(0,94%), ORGANIZACIÓN(0,89%), BOGOTÁ(0,89%), 0.GALERÍA/S(0,84%), 2.DIBUJO(0,84%), TALLER/ES(0,84%), VENDER(0,84%), DIFÍCIL(0,79%), PROYECTO/S(0,74%), UNIVERSIDAD(0,74%), DINERO(0,74%), 0.TEMA(0,74%), HISTORIA/S(0,74%), EXPERIENCIA/S(0,74%), COLECTIVO(0,69%), 0.PROFESIONAL/ES(0,69%), 0.SER ARTISTA(0,69%), GESTIÓN(0,69%), CALLE/S(0,64%), 0.FUTURO(0,64%), ESTIMULO/S(0,64%), CONVOCATORIA/S(0,59%), EXPRESAR(0,59%), LO LLANERO(0,59%), 0.REGIÓN(0,59%), GUSTO(0,59%), COMPAÑERA/O(0,54%), ALCALDIA(0,54%), 0.TÉCNICA/S(0,54%), 0.EMPÍRICO/A(0,54%), 0.GESTOR(0,54%), 0.APOYO(0,49%), VIOLENCIA(0,49%), COLORIDO(0,49%), PANDEMIA(0,44%), AMISTAD(0,44%)

Tabla 6. Aplicación del análisis de coocurrencia entre códigos iniciales y emergentes.

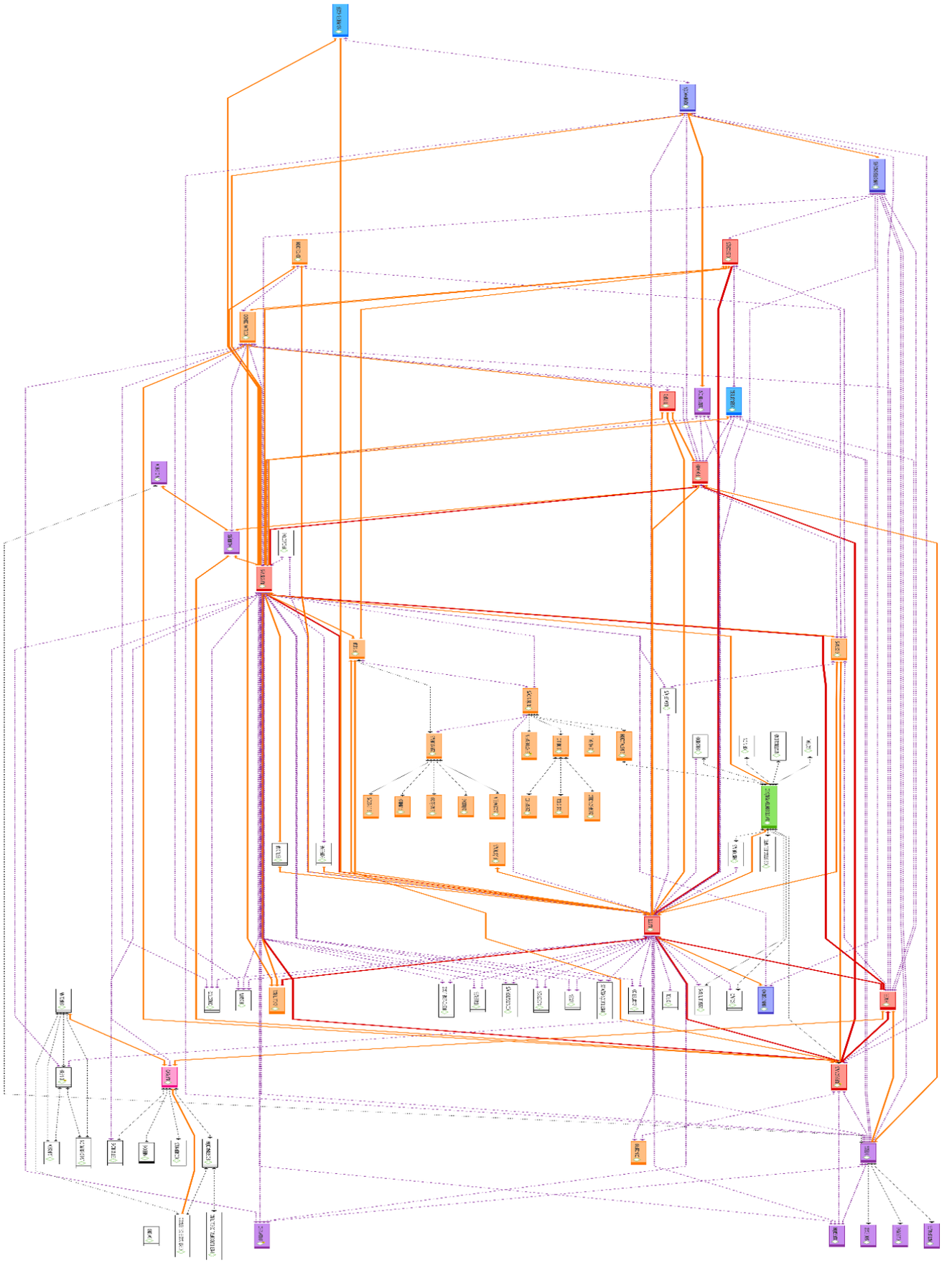


Figura 1. Red semántica principal. Fuente: Elaboración propia con Atlas.ti

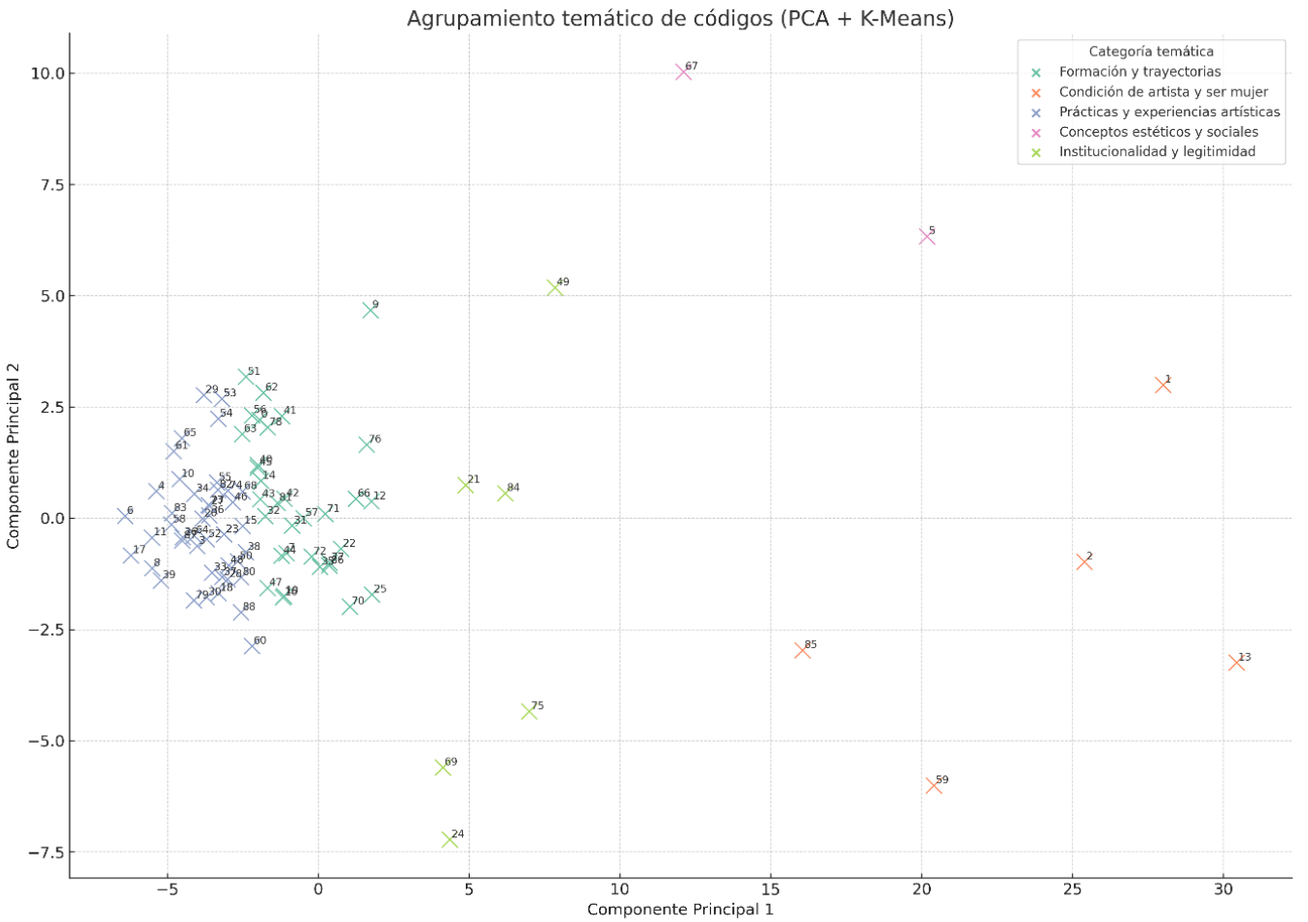


Figura 2. Agrupamiento temático de códigos (PCA+K-Means). Fuente: Elaboración propia con ChatGPT4.0

definitiva de 264 códigos emergentes, que aluden a conceptos o ideas, nombres de artistas o gestores, técnicas o materiales, nombres de instituciones o espacios de arte y nombres de personas de interés político, distribuidos en cantidad como muestra la tabla 5.

Fase 3. Delimitación de la red semántica principal y definición de temas centrales

Tras codificar las entrevistas con los 286 códigos y exportar su matriz de coocurrencia total, se identificaron 89 códigos que cumplen los criterios de coocurrencias e interés semántico previstos. La correspondencia entre ellos y los códigos iniciales por temática se recoge en la tabla 6, que además indica el peso relativo de cada código por grupo temático inicial, mientras que la red semántica se visualiza en la figura 1.

Al aplicar a la matriz normalizada el análisis de componentes principales (APC), se redujo el espacio de 89 dimensiones (el total de códigos) a 2 componentes principales y se localizó cada código en un plano en función de sus patrones de coocurrencia. Las coordenadas de cada código proyectadas por el APC, una vez analizadas por ChatGPT 4.0 mediante el algoritmo K-means, sugirieron delimitar 5 clústeres, que representarían 5 posibles núcleos discursivos o categorías temáticas: 1. Prácticas y experiencias artísticas; 2. Condición de artista y ser mujer; 3. Institucionalidad y legitimidad; 4. Formación y trayectorias, y 5. Conceptos estéticos y sociales.

La representación gráfica del agrupamiento APC+K-means se muestra en la figura 2. Atendiendo a las preguntas formuladas, se comparan las sugerencias temáticas del análisis de clústeres con la representación de la red en Atlas.

ti, y se encuentran pertinentes como temáticas centrales las que se exponen a continuación.

4. Discusión

4.1. Ser artista mujer: la difícil experiencia

4.1.1. Trayectorias cruzadas: entre lo empírico y lo profesional

Lo primero que destacan los resultados es la diversidad de origen y trayectoria de las artistas entrevistadas. La mayoría no es oriunda de los Llanos Orientales —llegaron a la región por razones diversas, personales, familiares o por desplazamiento forzado de sus familias— ni cuenta con formación profesional en artes;[4] sin embargo, reconocen que lo empírico y lo profesional no son caminos opuestos sino complementarios. Al respecto señalan que "debe haber claridad sobre los campos de acción (pero) las dos formaciones, la empírica y la académica, son válidas" (S1); y agregan que estudiar arte de manera profesional no siempre es posible: "es importante tener formación académica (pero) es un privilegio, porque para estudiar arte también es costoso" (S6).

Tal reconocimiento del valor de ambas prácticas puede leerse como un desafío a la jerarquía de saberes impuesta por la institucionalidad moderna del arte. A fin de cuentas, como ha advertido Taylor (2012), las prácticas artísticas femeninas pueden funcionar como pedagogías alternativas que reconfiguran los modos de aprender, enseñar y narrar el arte.

4.1.2. Ser artista mujer: tiempo, trabajo y hacer en la precariedad

La situación formativa descrita explicaría el sentir compartido en cuanto a que la práctica del arte en Villavicencio está marcada por el hacer, y que implica dedicar mucho tiempo y trabajo a ello. Un hacer en condiciones poco favorables: en general, las artistas no disponen de un espacio propio de trabajo y tienen que desarrollar la labor creativa en la sala u otro rincón de la vivienda, no en un taller como tal; además, deben enfrentarse a una situación poco propicia de los espacios dedicados al arte —sobre todo los institucionales— y a las personas que rodean el sistema del arte, tanto las ligadas a la gestión institucional como las que serían un público potencial. A ello se suman las dificultades económicas para vivir de la obra: "el que tiene plata (…) puede marranear, llevarla y venderla, pero es muy complicado" (S1); quien no, tiene que estar "como vendiendo camisetas o haciendo agendas, libretas o cualquier otra cosa, buscando un producto para poder sostenerse económicamente" (S5). Son circunstancias que explicarían por qué la idea de no poder hacer resulta recurrente entre las artistas.

En ese sentido, se trata de mujeres que, combinando intuición, experiencia y formación complementarios, configuran un saber situado, vital y colectivo que ejemplifica en la producción artística aquella "ecología de saberes" propuesta por Sousa Santos (2009).

La precariedad emerge así como una condición estructural en las experiencias relatadas. Este panorama coincide con los diagnósticos internacionales sobre el trabajo artístico contemporáneo, caracterizado por la flexibilidad, la autoexplotación y la feminización de la inestabilidad (Dimitrakaki, 2013; Steyerl, 2017). En Villavicencio, como en otras periferias culturales, las mujeres artistas habitan una doble precariedad: la que deriva del campo artístico en general y la que se asocia al género en contextos donde el trabajo cultural sigue siendo considerado un lujo o una afición.

Lejos de quedar reducida a una situación de vulnerabilidad, sin embargo, esta precariedad se transforma en potencia creativa. Las artistas desarrollan estrategias de autogestión, solidaridad y colaboración que cuestionan la lógica individualista del artista-genio, en consonancia con lo señalado por Pollock (1999, 2022). Su hacer cotidiano, sostenido en redes informales y afectivas, configura un modelo alternativo de profesionalización que, como se mostrará más adelante, pone en el centro el valor de la práctica situada y el compromiso comunitario.

4 Para la interpretación se han enfatizado con versalitas las palabras que emergieron como códigos relevantes en Atlas.ti.

4.1.3. Pintar y dibujar

Otro elemento a destacar en Villavicencio, desde la perspectiva de las artistas mujeres, es que ser artista es sinónimo, en lo fundamental, de pintar o dibujar, ya sea sobre un lienzo, un mural o en formato digital, y empleando óleo, acrílico, vinilo, carboncillo, grafito, acuarela o tableta digital. De hecho, es lo que en general promueven los espacios dedicados al arte —especialmente las instituciones del Estado con sus convocatorias— y lo que espera el público de un artista. La práctica bidimensional domina así el panorama creativo, reforzada en ocasiones por la experimentación con técnicas contemporáneas como el esténcil, los *stickers* o la fotografía. En este contexto, disciplinas como la escultura son escasas, aunque ocasionalmente se experimente con la instalación.

Cabe decir, entonces, que hablar de prácticas artísticas contemporáneas en Villavicencio es hablar fundamentalmente de artes plásticas en su sentido más convencional; aspecto que puede relacionarse con el predominio de trayectorias empíricas, pero que también se explica por la dificultad para desarrollar otras prácticas —como las conceptuales o performáticas— en línea con la expansión que supone el concepto contemporáneo de arte, según lo manifiestan las entrevistadas.

4.1.4. Instrumentos de memoria, crítica y transformación

A pesar de todo ello, es innegable el interés de las entrevistadas por superar la visión tradicional del artista plástico ensimismado. Para ellas, ser artista es mucho más que una opción individual. Se reconoce que implica un proceso complejo de autodefinición y expresión auténtica —"cada persona tiene una intención, cada artista tiene en su cabeza por qué está trabajando eso, qué lo llevó a pintar eso" (S1); "ser artista es comunicarse todo lo que uno siente y piensa del mundo" (S8); "va más allá de las técnicas (y el buscar) una forma genuina de comunicación emocional" (S3)—; pero sus respuestas expresan también un sentir común respecto a la importancia de crear vínculos comunitarios e interactuar con la sociedad, pues "ser artista es (⋯) poder expresar lo que uno siente, lo que uno piensa y, a la vez, también ayudar (⋯) a expresar la opinión de otras personas, los sentires de otras personas, por medio de una obra artística" (S3).

No es casual, por tanto, que planteen alinear la práctica con un compromiso personal y social —"(un) contenido social así súper fuerte, súper denso (⋯) puedes manifestar tu ser y puedes conjugarlo con la colectividad, con la sociedad en la que habitas y sin que haya ningún tipo de restricción" (S5)— y que emprendan acciones artísticas con un sentido social y educativo: "fuimos a las casas de las familias víctimas de feminicidio, (⋯) nuestro aporte era hacerles el retrato de estas mujeres, lo que pasó en esas casas, entonces lo veían muy simbólico, ⋯ pintarlo en el piso enfrente de la casa en la que pasó eso, es como decir: aquí pasó esto y no tiene que volver a pasar, no olvidemos estas situaciones" (S4). Del mismo modo, conectan con lo político para construir historia: "hubo una investigación previa, lo que hicimos con varias personas, sobre todo los mayores, los ancianos que recolectaron historias, entonces fue recuperar esas historias del barrio" (S9); "historias a esas personas que son relevantes en la historia de Colombia (⋯) y específicamente del Meta" (S4).

Siendo así, los temas de sus trabajos van más allá de la tradicional representación de la naturaleza y el paisaje, tan común en el arte regional, o de la expresión de la subjetividad individual, aunque también incorporan ambas inquietudes. Hay una tendencia a tratar temas de interés social, como la memoria y el territorio, la educación y la comunidad, la crítica social y política; y también reivindicaciones femeninas como el cuerpo y la feminidad, o la denuncia de la violencia en general y de la violencia de género en particular.

La violencia es, de hecho, un tema recurrente entre las artistas. Sus obras suelen contener denuncias que buscan honrar la memoria y generar procesos de sanación. En algunos casos abordan la violencia de género; en otros, la marginalidad social a que son sometidas poblaciones y barrios, que es también otra forma violenta de existir, porque "el arte es como el trasfondo de situaciones, de pensamientos, de

sentires, de vivencias; a través del arte se pueden expresar diferentes situaciones de la sociedad, de la cultura, de las costumbres, de temas específicos como la violencia, de lo figurativo, de lo abstracto..." (S1).

Todo ello toma formas diversas, desde la obra plástica de formato convencional hasta el arte urbano, a veces ligado a proyectos comunitarios de muralismo en barrios desfavorecidos y estigmatizados. De este modo moldean un arte que, más que un objeto estético, constituye un acto de intervención simbólica en la realidad, inscribiéndose en la contemporaneidad de las prácticas artísticas de mediación expandida (García-Huidobro y Freire-Smith, 2023) al vincular arte, política y pedagogía desde un enfoque territorializado.

El discurso de las entrevistadas presenta un conjunto de prácticas afines con lo que Segato (2014) denomina una "escritura en el cuerpo social" —actos de reparación simbólica que inscriben la experiencia femenina en la memoria colectiva— y que, al mismo tiempo, desestabilizan la "colonialidad de género" (Lugones, 2011), al articular una mirada propia sobre el territorio y la historia, distinta de la visión patriarcal dominante, para la cual el territorio es un recurso. Son expresiones que dialogan también con la política de la performatividad a que se refiere Taylor (2012), en tanto el acto artístico deviene un gesto pedagógico y relacional que enseña, conmemora y moviliza, reconfigurando la relación entre arte, política y comunidad. En este punto, la práctica artística de las mujeres entrevistadas se inserta en la tendencia global del arte orientado hacia la acción social.

4.1.5. Ser mujer en el arte regional: entre la resistencia y la invisibilidad

Ser artista y mujer con este perfil es una tarea difícil en la región. Para muchas de las entrevistadas, sus carreras como artistas han estado marcadas por una constante necesidad de justificar su lugar. La exclusión ha sido en algunos casos abierta y en otros solapada, tomando formas específicas de violencia que van desde tapar murales realizados por sus colectivos sin ofrecer explicación —"nos taparon dos murales··· entonces ese tipo de cosas siento que se hacen también porque, no paramos, seguimos buscando nuestros espacios··· no le toman importancia a lo que hicimos, pero es algo muy solapado; yo creo que no hacen el análisis" (S4)— hasta ser víctima de violencia sexual en el ejercicio de su trabajo artístico: "en el campo artístico he sentido (···) una hipersexualización por ser mujer que pinta, como que una aprobación, como ¡tan linda! que porque pinta" (···) "me contactó una persona para un retrato y me dijo que por videollamada··· el problema fue que él se empezó a masturbar" (S6).

Este panorama coincide con la marginalización histórica de las mujeres en el campo artístico; una exclusión que, como señala Nochlin (1988), no obedece a una falta de talento sino a condiciones estructurales que han impedido su acceso a la formación, la circulación y el reconocimiento. Así lo ejemplifica el desconcierto de una artista al no encontrar referentes femeninos durante su formación: "¿Dónde están las mujeres?" (S6), o en la práctica: "siempre he querido ver más mujeres en los espacios (···) de las artes" (S7). En la región llanera, estas condiciones se ven agravadas por una cultura patriarcal arraigada y por la escasa institucionalidad cultural.

4.2. Las instituciones: de la "rosca" a la instrumentalización del arte

4.2.1. Corrupción y tráfico de influencias en el campo artístico regional

La institucionalidad es vista como otro gran problema. La naturalización del tráfico de influencias, el clientelismo y otras formas de corrupción dentro de las instituciones culturales locales constituyen aspectos preocupantes que emergen en las entrevistas. Las artistas denuncian con claridad que "son mentirosos todavía, son corruptos, digamos" (S4); y describen prácticas que van desde la selección de ganadores predeterminados en convocatorias públicas hasta la apropiación de ideas por parte de funcionarios —"yo fui y presenté tal cosa (···) y tiempo después resulta que hacen una muestra, un montaje como yo lo había propuesto" (S5)—, el uso de cargos públicos para beneficiar a círculos cercanos —"hay un círculo que le dicen la rosca" (S9); "quienes están directamente en la

administración, o sea, el amiguismo, o incluso, son las personas que han estado como en las roscas" (S5)— y la existencia de convocatorias ficticias.

En ese orden de ideas, se da cuenta de la presión que existe para incorporar personas no idóneas en proyectos culturales institucionales, que "están ahí porque son las amigas del alcalde o porque son las amigas de quien había salido de un cargo hace unos años, o así todo, porque hacen parte de esa misma rosca" (S5). Una "rosca" que impide la competencia justa al postular a convocatorias, "porque estas personas que están trabajando para este sector público también aplican a las convocatorias que el mismo sector público saca" (S5). A ello se suma la falta de idoneidad en los cargos, pues "generalmente las personas que están al frente, desarrollando los cargos relacionados con la cultura en todas sus disciplinas, no son las personas con la formación académica ni con la experiencia cultural para desempeñarlos" (S2). Tales prácticas desincentivan la participación abierta porque socavan la confianza en el sistema cultural y sus estímulos: "dan estímulos, sí, es cierto, dan estímulos, pero, pues, hay muchos que no se presentan [···] porque desconfían de los procesos [···] piensan que el proceso no está bien llevado" (S8).

En otras palabras, ha existido un contexto local de escasa transparencia institucional que debe superarse para que sea posible una ciudadanía cultural plena. De ahí que la crítica ética expresada por las artistas demande condiciones equitativas, honestas y realmente públicas para el desarrollo del arte en los Llanos.

4.2.2. Arte instrumentalizado

En este contexto, es común la instrumentalización del arte con fines estratégicos o decorativos, sin asumir un compromiso genuino con sus contenidos críticos, simbólicos o transformadores: "yo quisiera que se abriera una convocatoria en la cual cada uno presentara su propuesta y las propuestas aprobadas les den la plata para que trabajen en libertad, sin ponerle cortapisas, sin ponerles temas para que pinten o dibujen" (S8). Varias artistas señalan que sus obras son valoradas solo cuando encajan en el discurso oficial o sirven para cumplir con requisitos formales en convocatorias o eventos públicos: "han hecho convocatorias (···) por llenar los requisitos, que le piden como el plan de gobierno, y no son pensadas" (S6). Asimismo, señalan que la recepción institucional es burocrática y superficial: "cuando las personas que están a cargo tienen unos criterios vagos para organizar y para hacer los montajes (···) sigue quedando muchas expresiones y artistas fuera de estos criterios que ellos ponen" (S5).

Por otra parte, existe una preferencia institucional por lo convencional, evidente en que "el arte tradicional circula más (···) ese arte que está vinculado a la noción de llaneridad, los caballos, del paisajismo, del llanero con pantalón remangado, la cotiza, las vacas, el trabajo del llano; (···) sí, seguro que se vende" (S5). Se señala que otorgar un estímulo a otro tipo de arte es visto por los representantes institucionales como "un favor" y no como resultado del mérito artístico: "nos dijo que agradeciéramos porque nos estaban haciendo era un favor" (S6); "piensan que te están haciendo un favor" (S7).

Como consecuencia, muchos artistas que promueven otras expresiones y temáticas quedan invisibilizados, pues "las convocatorias limitan muchos tipos de expresión" (S8). Se quedan "en su casa con un montón de cosas (···) cuadros expuestos en la casa, tirados; eso representa tiempo, representa plata" (S1); dedicadas "a pintar, a guardar los cuadros en una bodega" (S8). Se produce una gran contradicción, marcada por que hay oferta pero no demanda institucional: "la oferta de un buen trabajo artístico la hay para todos los gustos (···) hay artistas plásticos muy buenos en cada una de esas áreas y técnicas (···) lo que no hay es demanda" (S8). Frente a ello, el gran reclamo es no "ponerle cortapisas al artista; un artista debe trabajar en libertad y se le debe dar platica para trabajar" (S8).

Todo esto evidencia la ausencia de canales efectivos de circulación, agravada por la tendencia institucional a cooptar los discursos críticos: "aquí se desenvuelve una vida artística paralela, una es la que se desarrolla como en los salones gubernamentales y otra la que van desarrollando los artistas; y no todo el mundo, pues, tiene acceso a todo este tipo de convocatorias

(…) que a veces son muy limitantes (…) para muchos tipos de expresiones artísticas" (S2). Desde la teoría del campo de Bourdieu (1995), esto presenta las instituciones artísticas como espacios de lucha por el capital simbólico que reproducen jerarquías y exclusiones; un ejemplo que recuerda que, como sostiene Heinich (2017), la legitimidad en el arte contemporáneo se define por la capacidad de los actores para insertarse en redes de reconocimiento, y cuando dichas redes son capturadas por intereses particulares, el sistema cultural se convierte en un mecanismo de exclusión.

Las críticas de las artistas a la instrumentalización del arte por parte de las instituciones dialogan con los planteamientos de Dimitrakaki (2013) y Steyerl (2017) sobre la mercantilización del trabajo artístico bajo el neoliberalismo. En ambos casos, la autonomía estética se ve desplazada por la lógica de la visibilidad y del rendimiento. En el contexto llanero, esta dinámica adopta la forma de un "arte oficial", subordinado a discursos políticos, al que se contrapone un "arte paralelo" que resiste en los márgenes generando circuitos alternativos de creación y circulación.

4.3. La recepción del arte: entre la indiferencia, la incomprensión y el tradicionalismo

4.3.1. Mercado del arte: modernidad artística y tensiones territoriales

La postura institucional marca el mercado, favoreciendo un arte decorativo centrado en caballos, paisajes y referencias a un supuesto "llanero auténtico". Ello ha conducido a que muchas artistas tengan que desarrollar su trabajo en espacios independientes, donde se genera un movimiento que cuestiona los estándares hegemónicos del gusto. Vista nuevamente desde la teoría del campo del arte de Bourdieu (1995), esta situación presenta sus prácticas como un arte situado que, desde una autonomía relativa, desafía los capitales simbólicos dominantes apostando por otras lógicas de legitimidad, al tiempo que interpela a la cultura local.

No es menos cierto, sin embargo, que en los últimos años ha existido una mayor apertura y organización, apreciándose la emergencia de colectivos de mujeres y el uso del arte como forma de visibilización: "siempre han estado, solo que, pues, siempre da miedo como mostrar el rostro o no" (S6); "pensaban o se sentían como excluidas de espacios solo por ser mujer" (S4). Esta tensión entre presencia y ocultamiento configura una de las claves del presente artístico en la región y es manifestación particular de lo que Segato (2014) ha descrito como la disputa simbólica por el lugar de la mujer en el espacio público.

4.3.2. La recepción popular: entre la indiferencia y la incomprensión

Las entrevistas revelan que las artistas enfrentan una baja valoración o comprensión por parte del público, pues sus obras no son fácilmente comprendidas o apreciadas por los espectadores locales; aspecto que conectan con las prioridades artísticas que fomentan las instituciones. Así lo evidencian afirmaciones como: "siempre he tenido la sensación de que mi obra no es lo que esperan. (…) Eso de estar mostrando arte llanero y el caballo y el joropo, para mí, eso tiene un estancamiento a nivel del arte" (S1); "obras muy figurativas sí, el espectador de una vez conecta con la obra; ya cuando uno presenta como otro tipo de obras, un poco más abstractas, ya las personas le dicen a uno: ven, explícame la obra" (S3); "lo que es más tradicional, como el paisajismo, como los caballos que son tan característicos (…) se mueve más; y hay artistas que se inclinan entonces mucho más por ese lado, y cómo hacerlo tradicional y venderlo" (S9).

En cambio, se plantea que la recepción es más activa cuando las obras tienen un componente comunitario. Destacando la práctica del muralismo como herramienta de apropiación territorial, una de las artistas plantea: "los vecinos ayudan, se sienten parte (…) empiezan en la comunidad como a cuidar los murales" (S7).

Estos testimonios permiten observar que el público local mantiene una relación distante con el arte contemporáneo, condicionada por la preferencia hacia lo figurativo y lo costumbrista. Un distanciamiento que ilustra la concepción dual del gusto (puro/vulgar) de la que habla

Bourdieu (1998): un sistema de distinciones en el que ciertos códigos visuales se legitiman como "auténticos" y otros se perciben como ajenos. Aun así, la incomprensión es asumida por las artistas no tanto como carencia sino como oportunidad pedagógica: los proyectos de muralismo y arte urbano muestran que la apropiación estética puede convertirse en un proceso de formación ciudadana. Experiencias que, en la línea de Bishop (2016), pueden verse como formas de arte participativo que desplazan la recepción pasiva hacia la co-creación y, desde una mirada latinoamericana, como propone Rolnik (2019), como ejercicios de re-existencia y de afectividad política.

Se deduce, entonces, que la recepción del arte en Villavicencio no puede entenderse solo en términos de mercado o consumo, sino como un espacio de disputa por el sentido. Las artistas transforman la distancia y la indiferencia inicial del público en vínculos de cuidado, logrando que las comunidades se reconozcan en sus obras. En ello radica el carácter transformador de su práctica: convertir la calle en aula y el muro en archivo.

4.4. Un futuro incierto, favorable solo si ocurre una transformación cultural profunda

En lo que respecta al futuro del arte en Villavicencio, las entrevistas revelan una mirada matizada pero fundamentalmente crítica, que oscila entre la esperanza cautelosa y el escepticismo. Si bien se reconoce cierto auge —"ahora somos más y cada vez vamos a ser más [...] tengo la fe y esperanza de que va a seguir creciendo, que cada vez van a haber más escuelas" (S7)—, no se ignoran las condiciones actuales de circulación, consumo y gobernanza cultural en la región.

En relación con el rol institucional, algunas expresan optimismo —"muchas actividades del arte se han incentivado desde unos años hacia acá (···) se han abierto muchos espacios, ¡muchísimos!" (S1)—; pero es más frecuente la preocupación por las debilidades estructurales del campo cultural, así como el reclamo por una voluntad política real: "quiero tener esperanza (···) pero eso se logra con trabajo, con tiempo, y exigiendo a los dirigentes (···) quiero tener esperanza de que pueden venir personas mejores que pueden tomar decisiones mejores (···) haya cambios de fondo, pero pienso que a eso se llega con trabajo y con tiempo" (S4).

En contraste, aparece la postura de que el futuro del arte no se jugará tanto en las instituciones como en las calles, los barrios y los territorios, y que ya toma forma efectiva en el muralismo, el arte comunitario y los proyectos que logran conexión social y transformación simbólica: "se dieron algunos pasos en ese tema de construcción social (···) contar algo de nosotros, de nuestra historia" (S9) y "en la calle, entonces se va a involucrar como al público transeúnte" (S7). Así, el porvenir del arte en Villavicencio dependerá menos de lo que hagan las élites culturales y más de la capacidad organizativa de las creadoras, del surgimiento de redes alternativas y del fortalecimiento de una ciudadanía estética que aún está por construirse.

Las artistas coinciden en que existe cierto potencial de crecimiento, marcado por la emergencia de nuevas escuelas y espacios: "se han abierto muchos espacios··· ha habido como un avance notorio en mostrar el trabajo artístico de los urbanos y los escultores" (S1). Se menciona que en ocasiones ha ocurrido cierta apertura (S2) y que en alguna experiencia llegó a ser "muy bonito ver cómo se identificaban con las historias" y "aprender de la historia de las voces de las personas que la vivieron, eso también me pareció muy bello" (S4).

Sin embargo, se advierte que es necesaria una transformación cultural más profunda: "primero hay que educar (···) educar un público (···) educación para que la gente vea la necesidad de consumir arte, acercarse al arte y a todas las expresiones culturales" (S5). Todo ello es evidencia local de una problemática de alcance global, planteada por García Canclini (2001): la necesidad de democratizar el acceso, la producción y el disfrute de los bienes culturales para fomentar una ciudadanía cultural.

Las perspectivas sobre el futuro del arte en Villavicencio oscilan, pues, entre el optimismo y la crítica estructural. Si bien algunas artistas

observan una mayor apertura institucional, la mayoría insiste en que el cambio real solo será posible mediante una transformación cultural profunda que democratice la educación estética y el acceso a la cultura. Este diagnóstico coincide con la propuesta de García Canclini (2001) sobre la necesidad de construir una ciudadanía cultural que supere la distancia entre productores y públicos.

No obstante, las entrevistadas vislumbran que el porvenir del arte regional dependerá menos de las élites institucionales y más de la capacidad organizativa de las creadoras; es decir, de una práctica articulada y colectiva que reimagine el campo artístico desde la colaboración y la memoria, algo que resulta coherente con lo que el feminismo de la diferencia puede aportar al arte, según Pollock (2013). En otras palabras, las artistas entrevistadas proyectan el arte en los Llanos no como un hecho cerrado e individual sino como un entramado vivo de resistencias, pedagogías y afectos.

5. Conclusión

El trabajo desarrollado permite establecer conclusiones claras en términos del sistema del arte en Villavicencio (Meta, Colombia), de la práctica específica de las artistas y de la percepción de futuro, en línea con lo que propuso indagar el instrumento empleado. Analizar el discurso de 9 mujeres artistas plásticas muestra un panorama desafiante.

a) Actualidad del sistema del arte

Las entrevistas realizadas muestran un escenario marcado por la precariedad institucional, la fragmentación de los circuitos de circulación y la ausencia de una cultura de consumo artístico. En ese marco, las artistas —independientemente de que sus trayectorias tengan una base empírica o académica— se enfrentan a obstáculos recurrentes tanto para sostener su práctica como para relacionarse con instituciones culturales y públicos.

Además, cuando las propuestas se apartan de lo folclórico y comercial, su recepción se complica: cuesta que sean acogidas con legitimidad institucional y cuesta también que sean leídas por el público. La falta de formación crítica del espectador, sumada a la ausencia de políticas culturales sólidas y a la continuidad de lógicas clientelistas, termina afectando la circulación, el reconocimiento y la sostenibilidad de las propuestas. La crítica a las instituciones locales —por falta de idoneidad y por dinámicas de exclusión informal denominadas "la rosca"— confirma el carácter conflictivo del campo artístico (Bourdieu, 1995) y muestra, a la vez, cómo esas asimetrías se enlazan con estructuras coloniales y patriarcales que ordenan quién puede representar y quién puede ser representado. En ese sentido, "la rosca" puede leerse como parte de lo que Lugones (2011) conceptualiza como colonialidad de género.

b) Prácticas artísticas de las mujeres entrevistadas

A pesar de ello, las artistas han optado por no limitarse a producir arte comercial. Al contrario, muchas de sus prácticas se conciben como herramientas para denunciar desigualdades, visibilizar violencias y abordar problemáticas sociales desde una perspectiva crítica y situada. En lugar de repetir cánones establecidos, insisten en abrir el acceso al arte y en ampliar qué puede ser reconocido como valioso más allá de lo "tradicional". Sus rutas se enraízan en la memoria, el territorio y una subjetividad crítica; y, de forma muy importante, incorporan la formación del público como parte del trabajo, no como tarea externa. Por eso, la práctica artística aparece aquí también como una forma de resistencia simbólica.

Estas prácticas se producen, además, en condiciones materiales restrictivas. En ese sentido, el análisis corrobora la feminización de la precariedad descrita por Dimitrakaki (2013) y Steyerl (2017), si bien demuestra también que la precariedad no solo limita sino que puede impulsar la invención de modos de acción y formas de reorganización colectiva. Desde allí, las artistas reubican la noción modernista del arte como esfera autónoma hacia un arte relacional, educativo y político, en línea con Pollock (2013), Taylor (2012) y Rolnik (2019). Sus obras y proyectos exceden la producción estética: operan como mediaciones pedagógicas que activan la memoria y recomponen vínculos sociales. En sus

haceres se cruzan conocimiento cotidiano, sensibilidad comunitaria y búsqueda de legitimación simbólica, configurando una ecología de saberes (Sousa Santos, 2009) donde lo artístico y lo social producen sentidos propios. Por eso, Villavicencio no se reduce a un caso "menor": se convierte en un punto regional desde el cual se reescriben discusiones más amplias sobre trabajo cultural, desigualdad y descolonización del arte.

c) Futuro

No obstante sus esfuerzos, la visión de futuro que reflejan es ambivalente. Hay señales que alimentan la esperanza —crecimiento de actividades y espacios formativos—, pero también un conjunto de limitaciones que no ceden: la debilidad institucional, la falta de una cultura de consumo artístico y la escasa educación estética del público. De ahí que algunas voces insistan en que el arte solo podrá florecer si se apoya en lo comunitario y territorial, y si construye redes por fuera de los marcos institucionales tradicionales. En esa perspectiva, el porvenir dependería tanto de la capacidad organizativa de las creadoras como de la consolidación de redes autónomas y de una ciudadanía cultural activa.

En términos más generales, el futuro del arte en los Llanos Orientales pasa por robustecer las condiciones de recepción y mediación cultural —formación, crítica y circulación— de modo que estas prácticas sean reconocidas como vías legítimas de conocimiento y reconocimiento social. Esto exige políticas culturales y educativas capaces de sostener lo que hoy aparece disperso y de asumir un horizonte democratizador con perspectiva de género. Mientras tanto, las mujeres artistas de Villavicencio siguen trazando, desde sus prácticas, los contornos de un campo artístico plural.

Referencias

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de Ediciones Económicas. (Obra original publicada en 2012).

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. (Obra original publicada en 1979).

Danto, A. C. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy, 61*(19), 571–584. «https://doi.org/10.2307/2022937»

Deepwell, K. (Ed.). (2020). *Feminist art activisms and artivisms*. Valiz.

Dickie, G. (1969). Defining art. *American Philosophical Quarterly, 6*(3), 253–256. «https://www.jstor.org/stable/20009315»

Dimitrakaki, A. (2013). *Gender, artWork and the global imperative: A materialist feminist critique*. Manchester University Press.

Farrés Delgado, Y., Pineda Martínez, E. O., Pardo Mayorga, J. E., Rivera, A. y Ladino Niño, V. (2022). *Villavicencio: Representaciones e imaginarios de una historia urbano-ambiental*. Ediciones USTA.

García Canclini, N. (2001). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.

García-Huidobro, R. y Freire-Smith, M. (2023). Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales. *Arte, Individuo y Sociedad, 35*(3), 993–1018. «https://dx.doi.org/10.5209/aris.85576»

Geertz, C. (1976). Art as a cultural system. *Modern Language Notes, 91*(6), 1473–1499. «https://doi.org/10.2307/2907147»

Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística* (A. Temes y É. Barr, Trads.). Casimiro.

Kalpokas, N. y Hecker, J. (2023). *The guide to thematic analysis*. ATLAS.ti. «https://atlasti.com/guides/thematic-analysis»

Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia, 6*(2), 105–119.

Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford University Press.

Nochlin, L. (1988). Why have there been no great women artists? En *Women, art, and power and other essays* (pp. 145–178). Harper & Row.

Ortiz Torres, P. A. y González Pulido, L. P. (2018). *Análisis de las políticas públicas en la participación de las mujeres en el mercado laboral en la ciudad de Villavicencio* [Trabajo de grado]. Universidad de los Llanos. «https://repositorio.unillanos.edu.co/handle/001/1406»

Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories.* Routledge.

Pollock, G. (2013). *After-affects/after-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum.* Manchester University Press.

Pollock, G. (2022). *Diferenciando el canon: El deseo feminista y la escritura de las historias del arte.* Exit Imagen y Cultura. (Obra original publicada en 1999).

Robinson, H. y Buszek, M. E. (Eds.). (2019). *A companion to feminist art.* Wiley Blackwell.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (M. Baar, Trad.). Tinta Limón. (Obra original publicada en 2018).

Segato, R. L. (2014). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado.* Tinta Limón.

Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: La reinvención del conocimiento y la emancipación social.* CLACSO.

Steyerl, H. (2017). *Arte duty free: El arte en la era de la guerra civil planetaria* (M. Echavarría, Trad.). Caja Negra.

Taylor, D. (2012). *Performance.* Asunto Impreso Ediciones.

Narrativas de centralización: sobre *lo político* como categoría de legitimación del arte latinoamericano en su puesta en escena global

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Santos Rojas Ogáyar
Universidad de Granada
santosrojasogayar@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4295-3761

Recibido: 10 de octubre de 2025
Aceptado: 25 de febrero de 2026

Como citar: Rojas Santos, O. (2026). Narrativas de centralización: sobre lo político como categoría de legitimación del arte latinoamericano en su puesta en escena global. *Calle14 revista de investigación en el campo del arte, 21*(40), pp. 173–184.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24193

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Es sabido que, desde la radicalización política de Lucy Lippard en la Argentina de 1968 hasta el "conceptualismo ideológico" de Simón Marchán Fiz, los conceptualismos latinoamericanos fueron incluidos en la escena global bajo los sellos de lo político o lo ideológico. En este texto se plantea una reflexión sobre una pregunta concreta: ¿podríamos pensar lo político como categoría de legitimación para la puesta en escena global del arte latinoamericano? El trabajo rastrea esta pregunta a partir de aportaciones importantes como las de Nelly Richard, Ana Longoni o Joaquín Barriendos. Con estos materiales, el artículo sigue la huella de una sospecha recurrente, aquella que repiensa los usos de lo político como marca de agua en las narrativas metropolitanas para validar la aparición de ciertas prácticas latinoamericanas de los sesenta y setenta. Además, partiendo de la noción de función-centro, se proponen unos primeros pasos para reconsiderar el esquema centro-periferia como marco de inteligibilidad deslocalizado.

Palabras clave
Centro-periferia; conceptualismo; desmaterialización; función-centro; política

Narratives of centralization: on the political as a category of legitimation of Latin American art in its global staging

Abstract
It is known that, from the political radicalization of Lucy Lippard in Argentina in 1968 to the "ideological conceptualism" of Simón Marchán Fiz, Latin American conceptualisms were included on the global scene under the stamps of the political or the ideological. In this text, a reflection is raised on a specific question: could we think of the political as a category of legitimation for the global staging of Latin American art? The work traces this question from important contributions such as those of Nelly Richard, Ana Longoni or Joaquín Barriendos. With these materials, the article follows the trail of a recurring suspicion, that which rethinks the uses of the political as a watermark in metropolitan narratives to validate the emergence of certain Latin American practices of the sixties and seventies. In addition, starting from the notion of function-center, some first steps are proposed to reconsider the center-periphery schema as a framework of delocalized intelligibility.

Keywords
center-periphery; conceptualism; dematerialization; function-center; politics

Récits de centralisation : sur le politique comme catégorie de légitimation de l'art latino-américain dans sa mise en scène mondiale

Résumé
On sait que, de la radicalisation politique de Lucy Lippard en Argentine en 1968 au « conceptualisme idéologique » de Simón Marchán Fiz, les conceptualismes latino-américains ont été inclus sur la scène mondiale sous l'égide du politique ou de l'idéologique. Dans ce texte, une réflexion est soulevée sur une question précise : pourrions-nous considérer le politique comme une catégorie de légitimation pour la mise en scène mondiale de l'art latino-américain ? L'ouvrage retrace cette question à partir de contributions importantes telles que celles de Nelly Richard, Ana Longoni ou Joaquín Barriendos. Avec ces documents, l'article suit la trace d'une suspicion récurrente, celle qui repense l'utilisation du politique comme un point de référence dans les récits métropolitains pour valider l'émergence de certaines pratiques latino-américaines des années soixante et soixante-dix. De plus, en partant de la notion de centre-fonction, quelques premières étapes sont proposées pour reconsidérer le schéma centre-périphérie comme cadre d'intelligibilité délocalisée.

Mots-clés
centre-périphérie ; conceptualisme ; la dématérialisation ; centre de fonction ; politique

Narrativas de centralização: sobre o político como categoria de legitimação da arte latino-americana em sua encenação global

Resumo
Sabe-se que, desde a radicalização política de Lucy Lippard na Argentina em 1968 até o "conceitualismo ideológico" de Simón Marchán Fiz, os conceitualismos latino-americanos foram incluídos no cenário global sob os selos do político ou do ideológico. Neste texto, uma reflexão é levantada sobre uma questão específica: poderíamos pensar no político como uma categoria de legitimação para a encenação global da arte latino-americana? A obra traça essa questão a partir de contribuições importantes, como as de Nelly Richard, Ana Longoni ou Joaquín Barriendos. Com esses materiais, o artigo acompanha o rastro de uma suspeita recorrente, aquela que repensa o uso do político como um marco d'água nas narrativas metropolitanas para validar o surgimento de certas práticas latino-americanas das décadas de sessenta e setenta. Além disso, partindo da noção de centro de função, alguns primeiros passos são propostos para reconsiderar o esquema centro-periferia como um arcabouço de inteligibilidade deslocalizada.

Palavras-chave
periferia central; conceitualismo; desmaterialização; centro de função; política

I

Aquel septiembre de 1968 debió ser un momento clave para la carrera de Lucy Lippard. La "papisa del conceptualismo norteamericano", tal y como la llaman en el número de la revista *ramona* dedicado a la desmaterialización del objeto artístico, viajó a Buenos Aires para "participar como jurado [···] en el Premio «Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión»" (Longoni y Mestman, 2004, pp. 156-172). Y los contactos con determinadas prácticas de vanguardia durante la estancia constituyeron, en sus propias palabras, su "segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual" (Lippard, 2004, p. 10). El resto de la historia es bien conocido: pocos años después, a partir de un artículo escrito conjuntamente con John Chandler y titulado "The Desmaterialization of Art", Lippard publica "Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972", el texto beatificado por la historiografía tradicional por describir los rasgos más importantes de uno de los desplazamientos más significativos para el hecho histórico: el que iba "desde el objeto de arte hacia la idea del arte" (Parcerisas, 2007, p. 15).

Curiosamente, en julio de 1967, el polifacético Oscar Masotta, "figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los años cincuenta y los setenta" (Longoni, 2004, p. 12), profundiza en la idea de la desmaterialización en una conferencia dictada en el Instituto Torcuato Di Tella. Y lo hace recuperando extensamente las consideraciones de uno de los referentes del constructivismo ruso, El Lissitsky. Masotta se centra en el pasaje de un texto que había sido traducido por la revista inglesa *New Left Review* y que llevaba por título "El futuro del libro". Decía así el autor ruso:

> La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la *desmaterialización* es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. (1967, pp. 39-44. La traducción aparece en Masotta, 2004, p. 335)

A partir de lo expuesto, y como afirman Ana Longoni y Mariano Mestman, "no es descabellado pensar que Lippard y Masotta entraron en contacto, si no personalmente, al menos a través de sus textos o sus ideas" (2004, p. 3). Es más, el intelectual argentino había viajado a Estados Unidos tanto en 1966 como en 1967, dos años antes de la estancia de Lippard en Buenos Aires. Más rotundas parecen incluso las palabras de Claire Bishop, quien afirma directamente, en una nota al pie de "Infiernos artificiales", que "Lucy Lippard visitó Argentina en 1968, pero no da el crédito a Masotta por el término *desmaterialización*" (2016, pp. 171-172). La autora británica resalta la influencia de este en la producción artística argentina de los sesenta, destacando sus investigaciones sobre el arte pop y el uso del término *desmaterialización* durante sus intervenciones en el Di Tella.

Las condiciones de posibilidad de estos contactos invitan a recelar de las consideraciones de Lippard sobre el mapa cultural de aquellos años. Si las mencionamos aquí es porque la atención a ciertas genealogías desestabiliza el esquema centro-periferia que organiza históricamente la narración hegemónica. Por un lado, la irrupción situada de los denominados *conceptualismos*, en contextos distintos y alejados entre sí, invita a discutir la creencia vaporosa de que "las ideas flotaban en el aire" (Lippard, p. 10). Por otro, las aportaciones sobre la desmaterialización de Masotta corroboran la simultaneidad con la que se manifestaban las disyuntivas y contradice que Lippard fuera, como ella misma afirmó, la que escribiera "por vez primera sobre el tema" (p. 33).

También podríamos discernir las diferencias que manifiesta el uso del término en un contexto y en otro. Este es el ejercicio que practica Luis Camnitzer en su "Didáctica de la liberación", cuando expone que para el *mainstream* occidental "la desmaterialización es una consecuencia lógica del reduccionismo típico del movimiento minimalista norteamericano". Por contraposición a esta lógica interna del lenguaje artístico,

en el contexto latinoamericano el proceso de desmaterialización "no fue una consecuencia de la especulación formalista", sino un "vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo" (2009, pp. 47-48). Es decir, que si la desmaterialización en un territorio servía para justificar la nueva orientación evolutiva de la práctica artística, en otro favorecía la contaminación de esta con formas de expresión y comunicación que rivalizaban directamente con las del arte, como eran los medios de comunicación masiva. El artista uruguayo realza las singularidades de un uso situado de la desmaterialización para reivindicar la posibilidad de un relato alternativo con el que remover la narrativa oficial. Una apuesta por la apropiación del aparato nominalista anglocentrado para perturbarlo desde su propio *adentro*. Un gesto que consumó, con Rachel Weiss y Jane Farver, en "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s", icónica exposición en el Queens Museum de Nueva York en el año 1999. Y una batalla discursiva que no está exenta de matizaciones y discrepancias, pues si, volviendo a sus consideraciones sobre la desmaterialización, Camnitzer reclama la particularidad latinoamericana frente al *mainstream* occidental, "la permanencia de su publicidad corre el riesgo de depender de la cita de la lógica centro-periferia contra la que declara(n) posicionarse" (Vindel y Longoni, 2010, p. 303).

Sin embargo, no es nuestra intención preocuparnos por la propiedad de la primicia ni prolongar análisis binomiales. Lo importante es subrayar que el reverbero anacrónico de un concepto, el rescate de una preocupación latente desde las vanguardias rusas de la primera mitad del siglo en contextos distintos y años después -la Argentina y los Estados Unidos de los sesenta-, resquebraja el esquema centro-periferia de dos formas fundamentales: por un lado, apoyándonos en Longoni, porque socava "la unidireccionalidad de un esquema que rastrea las repercusiones del centro en la periferia bajo el signo de lo derivativo" (2008, pp. 115-116); y por otro, porque reconsidera estas prácticas desde una potencia disruptiva y transversal que desborda su encapsulamiento canónico en las categorías centrales de *arte conceptual* o *arte político.*

II

No obstante, lo que estimula la hipótesis de este texto es precisamente el acento en *la política* o, más específicamente, en *lo político*. El prefacio a la edición en castellano del libro "Six years" incluye una entrevista realizada en diciembre de 1969 en la que Lippard declara: "Yo me politicé debido a un viaje a Argentina que realicé en el otoño de 1968". No es la primera vez que la escritora norteamericana alude al impacto que le produjeron los cruces entre arte y política que se daban en la Argentina del momento. La teórica afirma que volvió "radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo de Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación" (p. 10). Sin embargo, más allá de sus influencias personales, interesa aquí remarcar cómo la acotación de *lo político* sirve para catalogar las prácticas regionales. Y no nos parece baladí que este registro de *lo político* o lo *ideológico* brote del libro que se constituirá como edicto iniciático del conceptualismo desde su teorización central.

Las impresiones de la escritora norteamericana, más que examinar la densidad histórico-política en la que las prácticas se traman, abren una vía incipiente para la legitimación de estas en un circuito internacional polarizado. Tan solo un año antes de la publicación de *Six years*, lo que fuera una apreciación personal o un motivo para el cambio de rumbo en Lippard aparece en Simón Marchán Fiz como una *categoría geoestética*, concepto que utiliza Joaquín Barriendos para poner "en evidencia las jerarquías temporales y las disyunciones espaciales de nuestros imaginarios globales" (2013, p. 157). En su libro "Del arte objetual al arte de concepto" (1972), el autor español menciona que "en Argentina se ha hablado de un *conceptualismo ideológico*" (1994, p. 269) que excede las tautologías de la corriente hegemónica y se interesa por definir "«la institución arte» en su relación con la ideología y la política" (1985, p. 302).

Por su parte, Peter Osborne, en su libro "Conceptual Art" de 2002, incide de nuevo en el "contenido ideológico" como término fundamental del "arte conceptual latinoamericano".

Un arte latinoamericano que, según el filósofo británico, "empezó siendo un arte basado en los medios de comunicación, pero pronto se despojó de estos parámetros para abrazar acciones políticas más directas, a menudo violentas" (2006, p. 37). La particularización de Osborne bajo las categorías de 'política e ideología' no parece funcionar tanto para singularizar estas prácticas en los contextos con que se trenzan, sino para circunscribirlas en un marco de inteligibilidad específico. La condición prácticamente esencial del conceptualismo en Latinoamérica vendría a ser "una reacción a los modelos artísticos europeos y estadounidenses fomentados por los proyectos de modernización acaecidos tras la II Guerra Mundial" (p. 37). Se afianzan así las estructuras de un esquema centro-periferia que, si bien ya no plantea el análisis en términos de imitación derivativa, sí justifica una razón de ser en tanto reacción a un movimiento central.

Por tanto, proponemos que las apreciaciones de Lucy Lippard funcionan como síntoma inicial de la metanarrativa metropolitana del conceptualismo, constituida por un cimiento binario que distingue y confronta la experimentación tautológico-analítica de los centros -la escena anglosajona- al reverso ideológico-político de las periferias -la escena latinoamericana-. Fernando Davis, que apuesta por el uso del *conceptualismo* como categoría táctica en lugar de como categoría analítica o principio de identidad, lo explica con lucidez:

> En los relatos canónicos del conceptualismo, "centro" y "periferia" constituyen posiciones inconciliables, diametralmente opuestas en el orden binario de sus enclaves respectivos y excluyentes: mientras el centro se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones "puras" y "analíticas", la periferia aparece como su reverso tardío, como Otro cuyos desvíos de la norma contrarían la *identidad* mesurada del conceptualismo estadounidense y británico. (2008, pp. 38-39)

Comprobamos así que *lo político* opera como marca de agua recurrente en una serie de textos que, si rara vez proporcionaban un estudio situado de las condiciones de enunciación de estas prácticas, sí que las subsumen en un relato proclive a determinados estereotipos identitarios.

Así pues, el rastreo de *lo político* -o *lo ideológico*- como etiqueta para clasificar determinadas prácticas experimentales de la Argentina y América Latina desde mediados de los sesenta en adelante plantea los interrogantes que vertebran los propósitos de este texto: ¿puede considerarse *lo político* una categoría de legitimación para la *puesta en escena internacional del arte latinoamericano*? Y si esto es así: ¿se puede hablar de una instrumentalización de *lo político* por parte de las narrativas metropolitanas? ¿Hasta qué punto resulta paradójico que la condición política a la que aluden los comentarios de Lippard, Marchán Fiz u Osborne se convierta en *muletilla falaz* para cierto ordenamiento en el sistema artístico internacional? De esto escribe Longoni:

> [···] entonces, termina siendo una muletilla falaz considerar que las producciones experimentales y críticas de los 60 y 70 en los distintos contextos latinoamericanos se pueden subsumir en una subtendencia periférica denominada "conceptualismo ideológico" o "político", porque en todo caso los "conceptualismos" que nos interesa reactivar siempre son, a todas luces, proyectos políticos (lo que no niega su condición poética, sino que la amplifica más allá de los limites modernos del Arte). La condición política de los conceptualismos no puede analizarse como "un elemento" externo adherido o adicionado en términos de ciertos "contenidos" o "referencias" a determinado contexto de explotación u opresión. Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a desbordarse y disolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte. (2009, pp. 353-354)

Con "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano" nos referimos a la ponencia que ofreció Nelly Richard en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte de la UNAM en 1993. En esta, la crítica cultural chilena señalaba "lo mágico, lo surreal, lo fantástico" como "categorías artísticas de éxito internacional" en un escenario postmodernista en el que la representación cultural seguía sin cuestionarse "quién controla la *puesta en discurso* del significado de la diferencia" (1993, pp. 1011-1016). La escritora plantea el paso de la economía del discurso colonial a la del discurso poscolonial

en el escenario postmodernista. Esta última ya no se caracteriza por la superioridad de posición de un centro que maneja el aparato discursivo y divide la narración entre un "sujeto que escribe/describe, mientras «el segundo es *descrito*» como categoría [···] y *objeto* del conocimiento" (p. 1015); por el contrario, se redefine con un nuevo montaje *pluralista* que, como sospecha Richard, no implica la *pluralización* de "los mecanismos discursivos de articulación y representación de esas diferencias" (p. 1015).

Con relación a este cambio, resulta pertinente mencionar la lectura que ofrece Graziela Speranza del surgimiento de los conceptualismos en Latinoamérica. Éstos, propone la escritora, se producen como reacción a la mitología primitivista occidental sobre el arte latinoamericano, como "relato alternativo de modernidad en América Latina que borró sus huellas contaminantes y privilegió estratégicamente otras peculiaridades estéticas, saneadas de todo contacto con lo primitivo, lo exótico y lo irracional" (2012, p. 146). El propio surgimiento de los conceptualismos latinoamericanos está íntimamente vinculado, según Speranza, a la difusión internacional del arte y la literatura del sur continental bajo los signos exotistas de *lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico*, etc. Conectando sus consideraciones con las de Richard, los conceptualismos latinoamericanos vendrían a socavar las categorías que legitimaron la *puesta en escena internacional* del arte latinoamericano como una alteridad asimilable.

Lo que sugerimos aquí es si este momento de emergencias y socavamientos conlleva el reordenamiento de las formas de legitimación organizadas con otros conceptos. Planteamos si *lo político* funciona como otra de estas categorías de legitimación, un rasgo con el que el 'centro', ahora des-territorializado, auto-desdibujado y con un estatuto funcional, reinscribe las producciones de la 'periferia' como apostilla de particularidades descontextualizadas en un marco que conserva su vigencia binomial. Este montaje narrativo otorga el rol teórico a los centros y el experiencial a las periferias, que ya no aportarían el excedente de un placer paradisíaco sino el episodio radical de *política e ideología* frente a la distancia reflexiva del arte conceptual internacional. Como explica Richard:

> [···] la *otredad* latinoamericana se constituiría como reverso del concepto y de la razón fechitizados por el saber de la academia: un reverso *natural* que compensaría la frialdad abstractiva y reificante de la teoría del Centro [···]. América Latina sería esa fuente primaria (no mediada) de acción e imaginación, de lucha y resistencia: el "afuera" radical y primario (radical *porque* primario) del latinoamericanismo que abastece a la intelectualidad metropolitana con su *plus* de vivencia popular traducible a lucha solidaria, a compromiso político y denuncia testimonial. (1997, p. 349)

Conscientes de que se refiere explícitamente a los estudios académicos latinoamericanistas, no parece desacertado trasladar esta operación a las teorizaciones esquemáticas de los conceptualismos: frente a la rigidez de un arte conceptual anglosajón preocupado por los dilemas internos del mundo del arte, a Latinoamérica le corresponde un afuera de coyunturas políticas y contaminación ideológica. Esta polaridad fija un marco de acción en el que,

> mientras que el centro puede darse el lujo de meditar sobre "los problemas formales y discursivos" del arte -acaparando todo lo que es mediación y representación- la periferia es condenada por él al realismo del dato primario, a la documentación antropológica y sociológica del contexto, a las políticas de la acción y del testimonio; al trasfondo romántico-popular de una subalternidad de la que se espera que hable -sin mediación- en vivo y en directo. (Richard, 2007, p. 84)

Consecuentemente, el uso de lo político, además de vaciar las prácticas a las que apela de su condición política radical, situada y contingente, tiene como efecto la reinserción de éstas en un marco discursivo de oposiciones lineales y antagonismos re-centrados que preserva, hoy de una forma muy particular, el esquema dual de centro y periferia.

III

Si al comienzo del texto sugeríamos que la resonancia móvil del concepto de desmaterialización descentraba el esquema centro-periferia, sospechamos ahora que el mencionado manejo de *lo político* como categoría clasificatoria re-centra las prácticas en el mismo. Pero como han venido advirtiendo numerosas voces, las relaciones

centro-periferia en el contexto global no pueden considerarse hoy un problema de índole únicamente territorial. La nueva fase de expansión del capital, traducida en la globalización de la cultura y la transnacionalización de los mercados en clave neoliberal, redibuja el mapa de las asimetrías. Y es este el motivo por el que desde la teoría del arte latinoamericana se ha pensado el rol de la 'periferia' en el sistema internacional del arte contemporáneo y las implicaciones de su inclusión en el mismo.

En el epílogo del monumental "Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad", el grupo de *October* –Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh– termina discutiendo sobre las "encrucijadas del arte contemporáneo" en la era poscolonial. En un momento del debate se preguntan por las consecuencias de la globalización en la producción y circulación artísticas. Rosalind Krauss entiende el "internacionalismo del mundo del arte hoy" como un resultado positivo del proceso de globalización, y para justificarse menciona la importancia de la aspiración internacionalista de las vanguardias de principios de siglo. Una afirmación a la que Foster replica: "[···] muchas veces esa aspiración estaba motivada por la fe en la revolución socialista. ¿Qué proyectos sociales guían el actual internacionalismo?". Y Buchloh contesta con rotundidad: "La cultura empresarial" (2006, p. 678).

Está claro que la inclusión de las 'periferias' en el sistema artístico internacional no es lo que motiva los estudios del grupo *October*. Pero sí que consideran que este fenómeno, sea por las cuestiones que sea, conduce al arte contemporáneo a una *encrucijada*. Y estas cuestiones, si valoramos la sentencia de Buchloh, parecen estar estrechamente vinculadas con los derroteros del mercado. Esta sospecha late en buena parte del pensamiento artístico latinoamericano. La propia Speranza la manifiesta explícitamente cuando se pregunta si la entrada del Sur en la escena del arte contemporáneo durante las últimas décadas se debe más "a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos" (2012, p. 12). Longoni también advierte de los riesgos del sentimiento celebratorio ante lo que parece un proceso funcional "a la nueva fase de expansión del capital" (2009, p. 115). De lo que no parece haber sospecha es de que la globalización supuso una transformación estructural de la geografía del arte contemporáneo, que pasó "en solo dos décadas y media [···] de ser excluyente y centralizada a ser omnívoramente abarcadora" (Barriendos, 2007, p. 166). Un cambio que irremediablemente obliga a redibujar el esquema centro-periferia como marco regulatorio clásico de las relaciones interculturales.

El ya citado Barriendos aporta una afilada lectura a propósito de la circulación global -y entendemos la *puesta en escena* discursiva como otra forma de movilidad transcultural- de los conceptualismos latinoamericanos en este nuevo contexto. Mencionábamos anteriormente que Speranza proponía comprender la emergencia de éstos por su capacidad de impugnar las categorías de legitimación tradicionales. *Lo fantástico, lo primitivo, lo irracional* o *mágico* conformaban el marco de legibilidad y legitimidad para ciertas prácticas y, con esto, se producía y se validaba una "idea de arte latinoamericano". La manera en la que este texto propone pensar *lo político*, sin embargo, tiene que ver con la relectura de Barriendos, que en su tesis advertía lo siguiente:

> Caracterizada antes como una región derivativa, [···] la anfibia identidad cultural de América Latina reapareció [···] como una región geoestética post-fantástica, lo cual propició que comenzaran a valorarse otras cualidades, tales como su radicalidad político-conceptual, sus neo-concretismos [···] y sus neoconceptualismos poéticos.
> Esta es la razón por la cual la circulación global de algunas piezas emblemáticas de aquello que algunos teóricos han insistido en llamar los conceptualismos ideológicos (Marchán Fiz) [···] ha propiciado, paradójicamente, una *restitución excesiva* de la heterogeneidad cultural de América Latina, a partir de la cual se ha operado una suerte de reinvención global de la *idea del arte latinoamericano*. (2013, p. 407)

Es estimulante comprobar que, mientras Speranza subraya la potencia combativa de los conceptualismos para deshilvanar las categorías de legitimación de entonces, Barriendos insinúa el funcionamiento de *lo político* como llave con la que abrir la puerta a otras nuevas. Esa "reinvención global de la *idea del arte latinoamericano*" pasa por acentuar la radicalidad política como sello distintivo. Una nueva marca de agua

que en efecto despolitiza doblemente: no solo por la categorización estandarizada de las prácticas que engloba, sino por la "invisibilización inconsciente del nivel ideológico que subyace en la idea misma del *arte como idea*" (Barriendos, 2013, p. 303).

Pero si continuamos con la lectura de Barriendos, su texto critica la participación periférica en la escena global con un concepto ilustrativo. Un término que tiene que ver con la idea que arrastramos en torno a la mercantilización como nueva forma de internacionalismo. Esta nueva *idea del arte latinoamericano* como práctica politizada y marginalizada se convierte en lo que llama un nuevo "activo-periferia" para el entorno museográfico y el mercado global. Bajo este concepto, *lo político* del arte latinoamericano constituiría el sello distintivo y la propiedad otorgada a una serie de prácticas que hilvanan un imaginario apreciable, manejable y mercantilizable de lo latinoamericano.

IV

Como venimos sugiriendo, el sistema de legitimidades que produce y reproduce *la idea de arte latinoamericano* sufre una serie de transformaciones que provocan la reconfiguración del esquema centro-periferia en la nueva coyuntura global. De modo que centros y periferias, como explica Richard, dejan de ser "localizaciones fijas" para operar como "funciones plurisituadas que se van desplazando y reconformando en sistemas de relaciones cruzadas y múltiples" (1993, p. 1015). También Ticio Escobar se refiere a la abstracción de los circuitos del centro y a la redefinición de "lo periférico" como "categorías de género, económicas y socioculturales que nada tienen que ver con posiciones territoriales" (1997). El escritor paraguayo entiende el esquema centro-periferia como una cartografía clásica, como una tensión desdibujada pero no erradicada. En escritos más recientes como *Aura latente*, su propuesta es la de poner en contingencia esta disyunción, evitando "la dicotomía de lo uno y su opuesto" por la "mutua interferencia de los términos en conflicto [⋯] más allá de posiciones definitivas y desenlaces fatales" (2021, p. 129).

Por su parte, Cuauhtémoc Medina plantea situar *lo contemporáneo* en la grieta de esa mutación: mientras el sistema del arte moderno se organizaba en una "territorialización centrífuga de centros y periferias", la contemporaneidad implica la "desterritorialización centrípeta de centros descentrados y periferias recentradas" (2010, p. 74). No parece ajustado hoy, sugerimos con el teórico mexicano, interpretar este esquema dual desde una perspectiva exclusivamente territorial. Aunque no es la intención desestimar interpretaciones políticas de la dominación ni ocultar la vigencia de las jerarquías, los procesos interculturales han pasado en pocos años de la exclusión totalizante a la inclusión insaciable. Y si bien parece que "la inclusión del Sur en las narrativas de «lo contemporáneo» ha perturbado las genealogías del presente" (Medina, 2010, p. 75), el proceso de inclusión está cruzado por "deformidades" redundantes y estereotipos neutralizadores.

En este complejo escenario, nos importa rescatar la idea de *función-centro* que Nelly Richard extrae de Jacques Derrida. Este concepto remite a una instancia de autoridad cultural que sanciona, reparte, otorga y niega visibilidades sin necesidad de "sobredeterminarse topográficamente" (2009, pp. 24-30). Y puede resultar conveniente aplicarlo para comprender los modos en que las prácticas experimentales de los sesenta y setenta en América Latina fueron legitimadas como hitos del *arte político* en el circuito internacional. Este proceso de legitimación es doble, como señala Longoni a propósito de Tucumán Arde (1968), cuyo ingreso en el canon "se inscribe en un doble proceso de legitimación: [⋯] como episodio fundante del «conceptualismo ideológico» latinoamericano y [⋯] como «madre» de todas las obras de arte político posteriores en Argentina, e incluso dentro de la escena internacional" (2014, p. 2).

Estos ejercicios de centralización a menudo tuvieron lugar a pesar de la negativa de los protagonistas mismos. Por citar dos conocidos ejemplos del contexto argentino, Juan Pablo Renzi, en uno de los panfletos que realizó en 1971, rechazaba contundentemente "ser considerado un iniciador del arte conceptual" (Longoni, 2007, pp. 155-158) -curiosamente, era la propia Lucy Lippard una de quienes le

atribuían tal mérito-. Por su parte, preguntado en 1973 por el balance de los resultados de Tucumán Arde, León Ferrari reniega de su uso "como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la «vanguardia»: el arte conceptual". Incluso en sintonía con los usos de *lo político* que protagonizan este texto, lo que apunta León Ferrari es esclarecedor: "Tucumán arde usó el arte para hacer política. La mayor parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del «arte político contemporáneo» usan la política como tema para hacer arte" (1973, p. 5).

En ambas reacciones, el foco de sus protestas no está determinado por una territorialidad dominante o un centro geográfico preciso. No entra en sus pretensiones ni denunciar su condición de invisibilidad en el campo artístico internacional ni reivindicar su condición 'periférica'. Lo explica con claridad Longoni (2007):

> Estos movimientos artísticos no estaban reclamando un lugar en el mundo del arte o el reconocimiento de su existencia periférica, sino algo mucho más audaz y crítico: querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo. Es el estatuto de la relación instituida y convencionalizada entre el arte y la política lo que está puesto aquí en cuestión, ya no planteada en términos de "contenidos ideológicos". Está puesto en discusión el lugar atribuido al arte en las dinámicas colectivas de transformación de la existencia. (s. p.)

Desde el ejercicio de esa *función-centro*, por tanto, se apela a *lo político* para perfilar las condiciones de la presencia 'periférica', paso previo a la consagración de estas experiencias como mitos del arte internacional. Podríamos pensar las palabras de Renzi y Ferrari como rechazos explícitos del *arte conceptual* como categorización central, como narrativa impuesta desde los centros tradicionales de saber artístico. Pero las preocupaciones de quienes protagonizaron estas experiencias vanguardistas eran otras y en sus gestos subyace una voluntad de desplazamiento que sobrepasa la rebeldía ante una imposición discursiva. Más allá de eso, sugerimos que su deseo es desplazar el Arte en tanto centralidad en sí misma. No diversificándolo por su inclusión en él, sino perforándolo políticamente, contagiándolo con la radicalidad de otros modos de hacer, percibir, imaginar y, de últimas, transformar lo social. Y es esta exploración descentrada de los límites entre arte y política la que, por un lado, pone en sospecha cualquier reduccionismo al "contenido ideológico" y, por otro, induce a pensar el Arte como régimen de experiencia histórica e institucionalmente legitimado, como centralidad volátil o instancia de autoridad cultural que ya no se adscribe a una geografía concreta ni remite al poder ejercido por un centro territorial definible.

No podemos obviar la "resonancia utópica" inevitable que supone la aparición de las consideradas periferias en el sistema global del arte contemporáneo. Como afirma Medina, "el mero hecho de intervenir en la matriz de la cultura contemporánea constituye una importante conquista política e histórica" (2010, p. 74). Sin embargo, la mayoría de las lecturas convocadas en este texto, incluso la propia conceptualización del histórico centro como función, apuestan por analizar las implicaciones de esta conquista en los reajustes y nuevos equilibrios del centro. La propia intervención productiva de las periferias sirve a este para desdibujar su estatuto privilegiado. Y la operación más compleja quizá sea que Occidente desaparece como "lugar *visible* de enunciación" al tiempo que se convierte en un "*contenedor* en el interior del cual se ensamblan las estéticas globales" (Barriendos, 2013, p. 117). Las periferias, por tanto, se visibilizan como sujetos de enunciación mientras los centros quedan invisibles como contenedores de enunciación.

Consecuentemente, recobramos la *función-centro* como concepto-herramienta con el que pensar la hipótesis de un giro discursivo-funcional del esquema centro-periferia. Esto implica el abandono de una lectura en clave espacio-territorial en favor de otra que visibilice que la reivindicación de lo periférico tiene más que ver con las maniobras narrativas de un *mainstream* ahora deslocalizado. Y que, en este nuevo tablero de jerarquías diseminadas, las oposiciones de las denominadas periferias, representadas aquí por los gestos de Renzi y Ferrari, rechazan toda pretensión inclusiva porque las entienden como actos de centralización en la gramática artística oficial en un momento de "revalorización postmodernista de los márgenes

(de las fronteras, de los bordes de las periferias)" como efectos de una *'centromarginalidad' estetizante* (George Yúdice en Richard, 1993, p. 1015).

En conclusión, la operativa no pasa ya por expresar las irradiaciones de un arte de los centros en la creación latinoamericana en términos de influencia -ya veíamos que las simultaneidades obligaban a repensar el vínculo unidireccional-, sino por la asunción de los códigos del aparato nominalista central en términos de inclusión en el nuevo mapa global. De este modo, la aparición del conceptualismo latinoamericano en la "escena internacional" del arte contemporáneo, en tanto "aparición de la periferia en el centro", no tiene que ver con un posible efecto de descentramiento poscolonial, sino con una operación que se lee, según Barriendos, desde dos caras: "como corroboración estética del multiculturalismo (en tanto que programa de representación política y reconocimiento de la diferencia), o bien como la posibilidad de una toma de conciencia respecto al rol que pretende jugar Occidente en el proceso de gestión de la globalización de lo diferente" (s.f., pp. 2-3). Y así, en lugar de un sistema de poder geocultural localizado e identificable, se traza el marco expandido de un sistema de circulación normativo en el que las prácticas se movilizan extrapoladas del contexto en el que irrumpieron, vaciadas de su potencia política en nombre de su excentricidad 'ideológica', sin alma disponibles a la mirada global. De ser así, ¿no habría que admitir aquella sentencia de Brian Holmes en el inicio de "El póker mentiroso" y afirmar "algo bien sencillo: [que] quien habla de política en un marco artístico está mintiendo"? (2003).

Referencias

Barriendos, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo., *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos, V*(1), 159-182.

Barriendos, J. (2007). *El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Buenos Aires. «https://hum.unne.edu.ar/postgrado/especializ_historia/apuntes_bk/Arte%20y%20Cultura%20del%20NEA/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf»

Barriendos, J. (2013). *La idea de arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona. «https://www.tdx.cat/handle/10803/110924»

Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.

Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Davis, F. (2008). El conceptualismo como categoría táctica. *Revista ramona*, 82, 30-40.

Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Escobar, T. (1997). *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Ediciones Don Bosco. «http://www.portalguarani.com/184_ricardo_migliorisi/6877_el_arte_en_los_tiempos_globales_1997__ticio_escobar_dibujos_de_ricardo_migliorisi_.html»

Ferrari, L. (1973). "Respuesta a un cuestionario para la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana". [Archivo digital] *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*. «https://icaa.mfah.org/s/es/item/761415»

Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y.; Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad.* Madrid: Akal.

Holmes, B. (2003). Liar's Poker. Representation of Politics/Politics of Representation. *Springerin* 1. https://www.springerin.at/en/2003/1/liars-poker/.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Longoni, A. (2009). "Artista mendigo/artista turista: migraciones descentradas". *Sur, sur, sur, sur.*

Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (pp. 115-127), SITAC.

Longoni, A. (2009b). "Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años 60". En Freire, C.; Longoni, A. (eds.), *Conceptualismos del Sur/Sul* (pp. 347-355), Santos: Annablume.

Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l´Amérique latine, 6*, 1-11.

Longoni, A. (2007). "Otros inicios del conceptualismo argentino (y latinoamericano)". *Papers d´Art* (pp. 155-158), Fundació Espais d'Art Contemporani.

Longoni, A., Mestman, M. (2004). "«Después del pop, nosotros desmaterializamos». Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo". En The Museum of Modern Art (ed.), *Listen, Here, Now. Argentine art in the Sixties. Writings of the Avant-Garde* (pp. 156-172), New York: MoMA.

Longoni, A. y Vindel, J. (2010). Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas, 4*, pp. 300-318.

Masotta, O. (2004). Revolución en el arte. *Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta.* Buenos Aires: Edhasa.

Medina, C. (2010). Contemp(t)orary: Once tesis. Revista ramona, 101, 72-76.

Osborne, P. (2002). *Conceptual Art.* London: Phaidon.

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980.* Madrid: Akal.

Richard, N. (2009). Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. *Revista ramona, 91*, 24-30.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Richard, N. (1997). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Revista Iberoamericana, LXIII*(180), 345-361.

Richard, N. (1993). *La puesta en escena internacional del arte latinoamericano.* XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia e identidad en América: visiones comparativas, (pp. 1011-1016). Ciudad de México, UNAM.

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes.* Barcelona: Anagrama.

Sobre la armonía tonal funcional y la tonalidad extendida: ¿de qué hablamos realmente?

Artículo revisión de tema

SECCIÓN CENTRAL

Gabriel Mora-Betancur
Universidad Incca de Colombia: Bogotá
moragabo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-5221-0686

Recibido: 16 de septiembre de 2025
Aceptado: 9 de febrero de 2026

Como citar: Mora-Betancur, G. (2026). Sobre la armonía tonal funcional y la tonalidad extendida: ¿de qué hablamos realmente? Calle 14, 22(40). pp. 185-196.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24025

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
El texto reflexiona sobre la transición del sistema tonal funcional hacia la «tonalidad extendida», entendida no como mera expansión sino como ruptura ante los límites expresivos y estructurales de la tonalidad tradicional. Según Solomos (2025), la tonalidad se consolidó restringiendo el material musical, pero su debilitamiento —favorecido por el cromatismo y la emancipación del material— condujo al «colapso tonal». Esta crisis abrió paso a nuevas concepciones en las que el sonido, más que la función armónica, se convierte en eje estructural, como plantea Kokoras (2021). La estética impresionista anticipó este cambio al priorizar la percepción tímbrica. Sad Levi (2021) señala que la tonalidad es un constructo histórico e ideológico, dependiente del contexto. Landy (2007) advierte que innovar exige conciencia de la tradición. En suma, la tonalidad extendida revela una fractura epistemológica que desplaza la música hacia nuevas formas de escucha, representación y creación, en diálogo constante entre continuidad y transformación.

Palabras clave
armonía tonal funcional; colapso tonal; emancipación del material sonoro; tonalidad expandida

On Functional Tonal Harmony and Extended Tonality: What Are We Really Talking About?

Abstract
The text reflects on the transition from the functional tonal system to the "extended tonality", understood not as a mere expansion but as a break with the expressive and structural limits of traditional tonality. According to Solomos (2025), tonality was consolidated by restricting musical material, but its weakening – favoured by chromaticism and the emancipation of material – led to "tonal collapse". This crisis opened the way to new conceptions in which sound, rather than the harmonic function, becomes a structural axis, as Kokoras (2021) argues. Impressionist aesthetics anticipated this change by prioritizing timbral perception. Sad Levi (2021) points out that tonality is a historical and ideological construct, dependent on context. Landy (2007) warns that innovation requires awareness of tradition. In short, the extended tonality reveals an epistemological fracture that displaces music towards new forms of listening, representation and creation, in constant dialogue between continuity and transformation.

Keywords
functional tonal harmony; tonal collapse; emancipation of sound material; expanded tonality

Sur l'harmonie tonale fonctionnelle et la tonalité étendue : de quoi parle-t-on réellement ?

Résumé
Le texte réfléchit à la transition du système tonal fonctionnel vers la « tonalité étendue », comprise non pas comme une simple expansion mais comme une rupture avec les limites expressives et structurelles de la tonalité traditionnelle. Selon Solomos (2025), la tonalité a été consolidée en restreignant le matériel musical, mais son affaiblissement – favorisé par le chromatisme et l'émancipation du matériau – a conduit à un « effondrement tonal ». Cette crise a ouvert la voie à de nouvelles conceptions où le son, plutôt que la fonction harmonique, devient un axe structurel, comme le soutient Kokoras (2021). L'esthétique impressionniste anticipait ce changement en privilégiant la perception timbrale. Sad Levi (2021) souligne que la tonalité est une construction historique et idéologique, dépendant du contexte. Landy (2007) avertit que l'innovation nécessite une conscience de la tradition. En résumé, la tonalité étendue révèle une fracture épistémologique qui déplace la musique vers de nouvelles formes d'écoute, de représentation et de création, en dialogue constant entre continuité et transformation.

Mots-clés
harmonie tonale fonctionnelle ; effondrement tonal ; l'émancipation du matériel sonore ; tonali-té élargie

Sobre harmonia tonal funcional e tonalidade estendida: do que estamos realmente falando?

Resumo
O texto reflete sobre a transição do sistema tonal funcional para a "tonalidade estendida", entendida não como mera expansão, mas como uma ruptura com os limites expressivos e estruturais da tonalidade tradicional. Segundo Solomos (2025), a tonalidade foi consolidada ao restringir o material musical, mas seu enfraquecimento – favorecido pelo cromatismo e pela emancipação do material – levou ao "colapso tonal". Essa crise abriu caminho para novas concepções nas quais o som, em vez da função harmônica, se torna um eixo estrutural, como argumenta Kokoras (2021). A estética impressionista antecipou essa mudança ao priorizar a percepção tímbrica. Sad Levi (2021) aponta que a tonalidade é uma construção histórica e ideológica, dependente do contexto. Landy (2007) alerta que inovação exige consciência da tradição. Em resumo, a tonalidade estendida revela uma fratura epistemológica que desloca a música em direção a novas formas de escuta, representação e criação, em constante diálogo entre continuidade e transformação.

Palavras-chave
harmonia tonal funcional; colapso tonal; emancipação de material sonoro; tonalidade expandida

1. Introducción

Tal vez lo mejor para iniciar este texto sea preguntarnos: ¿por qué hablar de la armonía tonal funcional y la tonalidad extendida en pleno siglo XXI? ¿No se ha dicho suficiente al respecto? ¿Aún es pertinente interrogarnos sobre la tonalidad? Las preguntas anteriores son totalmente válidas si se tiene presente que la época de auge del sistema tonal hace mucho quedó atrás, al igual que muchas de las prácticas propias de lo que en algunos momentos se llamó tonalidad extendida.

No obstante, la necesidad de redactar este texto surge principalmente por dos situaciones: 1) la colaboración que el autor del presente texto se encuentra realizando en torno a la elaboración del libro *El discurso armónico en las músicas populares del siglo XX: una comparación histórica con las músicas de tradición europea*, en conjunto con el profesor Andrés Saavedra. Como el lector supondrá, elaborar un libro en conjunto invita a generar discusiones y a constatar, para todas las partes involucradas, que aspectos que se consideraban claros no lo son, así como los innumerables puntos de vista en torno a temas comunes; y 2) al realizar una búsqueda bibliográfica en torno al concepto de tonalidad extendida, el autor ha encontrado que, en la mayoría de las veces, no se explica a profundidad dicho concepto, sino que se da por sentado un conocimiento general, lo que lleva a que, bajo esta denominación, se abarquen ideas cercanas a prácticas propias del siglo XX.

A partir de lo anterior, el presente texto tiene como objetivo principal tratar de establecer los propósitos y, tal vez, los principios del sistema de organización de alturas al que solemos llamar armonía tonal funcional. Por otro lado, se procurará establecer a qué hace referencia el concepto de «tonalidad extendida». Este último resulta muy elusivo y con más licencias que puntos comunes en la mayoría de los textos que lo abordan, por lo que aquí se espera poder llegar a acuerdos comunes. Vale la pena mencionar también que el objetivo del presente texto no consiste en convertirlo en un dogma ni en generar ideas rígidas e inamovibles, sino que, así como la iniciativa de escribirlo surge de un proceso de reflexión y revisión histórica, también sea revisado e invite al cuestionamiento de cada uno de los lectores.

El presente texto está organizado en dos secciones principales. En la primera se expondrán los orígenes, las principales características y los propósitos del sistema de la armonía tonal funcional; posteriormente, en la segunda parte, se examinarán algunas ideas respecto a la tonalidad extendida.

2. Armonía tonal funcional

El sistema de la armonía tonal funcional no surgió de un día para otro, sino que se fue asentando tras varios siglos de práctica musical y reflexión en torno a ella. La base sobre la que se construyó este sistema fue la teoría compositiva desarrollada a través de los llamados modos gregorianos. En este punto se dejarán de lado discusiones como si la división entre modalidad y tonalidad hace parte de un proceso etnocéntrico (Tagg, 2014); sin embargo, más adelante sí se expondrá el concepto de tónica y tonalidad. No resulta sorprendente que tanto la modalidad como la tonalidad compartan algunas bases teóricas.

2.1. La base «natural» de la armonía

Tal vez desde los albores de la existencia humana los seres humanos han sentido fascinación por observar y tratar de comprender la naturaleza. Es precisamente esa búsqueda de predecir comportamientos futuros de la naturaleza lo que terminó desarrollando el pensamiento científico. Teniendo esto presente, si la materia prima de la música es el sonido, la observación —o más bien, la escucha atenta de este— puede ofrecer las respuestas que buscamos. Así que lo más probable es que las primeras búsquedas en torno a la organización de sonidos hayan surgido a través de la escucha de los mismos y de su vida interna.

Hoy en día poseemos, después de muchos siglos de preguntas e investigación, un gran

conocimiento en el campo del saber llamado acústica. Es claro que este entendimiento no ha existido siempre en la historia de la humanidad como ciencia, pero también es innegable que los seres humanos hemos tenido cierta curiosidad o inquietud hacia el comportamiento del sonido. Así que, si bien en los albores de la humanidad no existían las herramientas de análisis acústico de que disponemos hoy en día, sí existía el medio que permitió surgir ese interés sonoro: la audición. Muy probablemente fue precisamente a través de una escucha atenta a la vida cotidiana que se llegó, en primer lugar, a entender parte de la naturaleza del sonido. Al respecto, señala Schlesinger (1917):

Aunque cierto conocimiento de la ciencia de la acústica es necesario para permitirnos reconstruir la música de la flauta de caña, ningún conocimiento de ese tipo estaba disponible ni era necesario para el descubrimiento de su escala. Podemos suponer que el sentimiento innato del ojo por las proporciones y simetrías armoniosas, propio del ser humano primitivo y sin instrucción, lo guió al colocar los orificios a distancias iguales a lo largo de su flauta de caña, del mismo modo que lo hacía cuando decoraba su cerámica con hileras de puntos, círculos u otras figuras simbólicas, igualmente espaciadas y agrupadas de forma simétrica. (p. 298)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos suponer que el marco teórico para comprender la naturaleza y el orden del sonido lo obsequió a la humanidad el propio sonido y la audición atenta. No hubo máquinas ni programas que facilitaran su comprensión, pero muy probablemente debido a esta dificultad, y al interés constante, los seres humanos hemos desarrollado teorías, máquinas y programas para tratar de comprenderlo y replicarlo. La base del saber respecto al orden sonoro surge de la escucha atenta; si se pasa por alto este aspecto del orden interno del sonido, es muy probable que no lleguemos a entender el porqué de ideas como tónica, acordes, escalas e incluso progresiones armónicas. De ahí que Rameau (1722/1971), en la introducción a su tratado de armonía, exponga que:

Se descubre que la fuente de la armonía es un solo sonido, y se explican sus propiedades más esenciales. Veremos, por ejemplo, cómo la primera división de este sonido único genera otro sonido, que es su octava y parece ser idéntico al primero, y cómo este último utiliza dicha octava para formar todos los acordes. Veremos que todos estos acordes contienen únicamente la fuente, su tercera, su quinta y su séptima, y que toda la diversidad inherente a estos acordes proviene del poder de la octava. (p. 32)

A lo que hace referencia Rameau es a la serie armónica como base del pensamiento teórico musical. Es a partir de tratar de experienciar y entender la vida interna del sonido que se empezó a teorizar sobre él; varios siglos después de Rameau, Hindemith (1970) reafirma dichas ideas:

Pero así como hoy un astrónomo no puede comprender sus cálculos en años luz, ni la igualación del tiempo y el espacio, sin conocer el funcionamiento de los electrones dentro del cosmos del átomo, del mismo modo, para el músico creyente, el sentido de su material musical —la imagen terrenal de la música armoniosa del universo— nunca podrá ser claro a menos que regrese continuamente al núcleo más profundo del tono único y procure comprender su flujo electrónico: los armónicos en sus relaciones proporcionales. (p. 54)

La base del orden sonoro surge del comportamiento del sonido —de los sonidos armónicos, en este caso—, ya que, entrado el siglo XX, la búsqueda sonora también se dirigió al sonido mismo, pero desde otro punto de vista. Volviendo a la serie armónica, todos los armónicos siguen una estructura natural que tiene como base una frecuencia grave —o, en términos musicales, la frecuencia fundamental—. Sin embargo, es el intento de replicar de alguna manera ese orden interno del sonido lo que llevó al ser humano a organizar en escalas o modos los diversos sonidos, como menciona Abdy Williams (1903):

La escala diatónica, que se obtiene afinando cuartas y quintas puras de oído —como en el caso del arpa moderna, por ejemplo— fue modificada hacia la escala diatónica «suave» de Polymnasto; en esta escala, el *lichanos* de cada tetracordo se bajaba un cuarto de tono, produciendo los intervalos (ascendentes) de semitono, 3/4 de tono y 1 1/4 de tono. (p. 21)

Hay un:	desde:	como:
Tono menor	Do a Re	9:10
Tono mayor	Re a Mi	8:9
Semitono mayor	Mi a Fa	15:16
Tono mayor	Fa a Sol	8:9
Tono menor	Sol a La	9:10
Tono mayor	La a si	8:9
Semitono mayor	Si a Do	15:16

Tabla 1. *Sistema perfecto diatónico.* Nota. Basada en *Treatise on Harmony* de Jean-Philippe Rameau (1722/1971).

A partir de la afirmación anterior, podemos deducir que en un principio el orden obtenido al tratar de replicar la estructura interna del sonido no era el de la escala mayor ni menor, sino algo más parecido al sistema modal —y aquí decimos «parecido» ya que la interválica natural no es igual a las estructuras interválicas actuales, pues estas escalas contaban con intervalos más pequeños que el semitono—.

La estructura interna del sonido, la serie armónica, fue la base para la gestación de las escalas, pero así mismo para los conceptos de afinación a partir de los armónicos de una frecuencia fundamental dada, como lo sería la superposición de quintas puras, que servía como punto de partida para afinar otras cuerdas o tubos de flauta. El lector puede constatar la importancia de la serie armónica en el desarrollo de la teoría musical, pero como ya se ha mencionado, la estructura de la serie armónica se fundamenta en su interválica interna y en partir de una frecuencia fundamental. Es esa frecuencia fundamental la que termina trasladándose tanto al sistema modal como al tonal con la función de centro, tónica o, como expresa Rameau, *notte tonique*, que funciona como base a partir de la cual se estructuran y generan los demás sonidos.

Otro aspecto importante de este sistema es el concepto relativo al diatonismo. Si retomamos la idea de afinar a partir de quintas, el lector puede imaginar las cuerdas de una guitarra: primero se afina la cuerda más grave con una frecuencia dada —para este ejemplo puede ser cualquiera—; luego, con esa cuerda grave afinada, se produce el armónico sobre el séptimo traste, lo que dará como resultado el intervalo de quinta a partir de la fundamental. Después se afina la siguiente cuerda aguda a partir de ese armónico, hasta que no se escuchen batimientos; este procedimiento se repite por la superposición de seis quintas consecutivas. Al realizarlo, se estarían siguiendo los pasos de afinación sistematizados por Pitágoras. Si cada uno de los sonidos resultantes se transporta a una sola octava y se reorganiza, el resultado será una escala diatónica. Aquí vale la pena aclarar de nuevo que esta escala o modo sonará diferente a las escalas y modos que suelen utilizarse actualmente, ya que el procedimiento anterior dará como resultado intervalos más pequeños que el semitono. Con esto podríamos decir que la implementación de la afinación temperada produce escalas, acordes y tonalidades que en realidad son sintéticos, o que al menos se alejan de los principios que los originaron, aunque promovió la modulación. Sin embargo, la escala mayor que en un principio utilizó la armonía tonal funcional sí contemplaba dichas diferencias microtonales, como se puede evidenciar en el sistema perfecto diatónico expuesto por Rameau (1722/1971) en su tratado de armonía (véase Tabla 1).

El lector puede observar la diferencia que establece Rameau en el sistema perfecto diatónico entre tonos mayores y menores, así como semitonos mayores y menores. No obstante, es a partir de esta estructura que podemos apreciar

la importancia del diatonismo para el sistema armónico, como menciona Parks (1985): «El diatonismo es en sí mismo concomitante con la tonalidad; al escuchar un acorde mayor, esperamos que represente un número limitado de grados de la escala dentro de un número limitado de tonalidades» (p. 35). De este concepto de diatonismo surge la idea de progresión armónica, como afirma Rameau (1722/1971): «Una progresión diatónica ocurre cuando hacemos que la melodía avance por los grados sucesivos de la voz natural, siguiendo el orden de la escala o del sistema diatónico perfecto» (p. 28).

Es precisamente de este diatonismo de donde surgen las progresiones armónicas en el sistema armónico tonal, así como la idea de dos tipos de modos —o escalas, en nuestros términos— mayor y menor. Asimismo, estos modos diatónicos con un centro o tónica determinados regulan el movimiento entre los sonidos y la relación que tienen unos con otros, como menciona Rameau (1722/1971) sobre los modos:

MODO [···]. Esto no solo constituye la progresión diatónica de los sonidos dentro de una octava, sino que también determina un cierto orden entre los acordes. Estos pueden formarse únicamente con sonidos incluidos dentro de esa octava. Los modos se derivan del sistema diatónico perfecto [···]. Solo hay dos modos. (p. 157)

Abordamos aquí otro aspecto importante del sistema de la armonía tonal funcional: la progresión armónica. El lector debe tener presente en este momento que este sistema tiene sus orígenes en la serie armónica; sin embargo, la serie armónica es la estructura de los sonidos simples que componen uno complejo y, en términos generales, todos estos sonidos son percibidos como uno solo. Como plantea Hindemith (1970): «Hasta ahora hemos tratado los tonos únicamente como miembros de una familia, agrupados en torno a un tono progenitor. Pero un solo tono no es música; aislado e inmóvil, no puede llamarse otra cosa que un "fenómeno acústico"» (p. 57). Sin embargo, este sistema plantea la interacción entre acordes generados por la superposición de terceras a partir de los grados de la escala diatónica. Aunque Rameau (1722/1971) afirma que una armonía perfecta requiere cuatro partes, cabe preguntarse: ¿puede la serie armónica explicar la interacción entre los acordes diatónicos?

Para responder esto, el lector debe tener presente el concepto de consonancia y disonancia. Para definir ambos conceptos de manera muy abreviada: los intervalos cuyos parciales no chocan entre sí suelen ser percibidos como consonancias, y los que chocan, como disonancias. Teniendo esto en cuenta, el quinto grado que se encuentra en la serie armónica es un sonido que suele percibirse con facilidad; y, por otro lado, si ese quinto grado deja de pensarse como un armónico y se toma como una frecuencia fundamental, la serie armónica que produce esa nueva fundamental se considera consonante respecto a la primera, porque el contenido armónico de ambas series no suele crear batimientos, al menos entre los armónicos más fáciles de percibir auditivamente. Como señalan Aldwell y Schachter (2002):

En la música tonal, la progresión armónica se organiza a partir de la relación de quinta. Ya hemos mencionado la estrecha afinidad que existe entre dos tonos separados por una quinta justa. La quinta es el primer tono «nuevo» en la serie de armónicos; en la música triádica, la quinta es la única capaz de definir la fundamental o tono raíz de una tríada. La quinta forma la base de la organización no solo de los elementos dentro de un mismo acorde, sino también del movimiento de un acorde a otro. Que el intervalo de la quinta domine la progresión armónica se refleja en el uso del término dominante para denotar el grado de la escala situado a una quinta por encima de la tónica y los acordes construidos sobre ese grado. Las relaciones en la música tonal se organizan en torno a la tónica, por lo que la relación armónica básica es la que existe entre tónica y dominante —entre el acorde construido sobre el tono central y el construido sobre su quinta superior—. (p. 60)

La armonía tonal funcional se fundamenta en crear y buscar objetivos o puntos de llegada. En gran medida, el principal objetivo de este sistema es la tónica y el acorde de tónica; las tres funciones armónicas —tónica, subdominante y dominante— son una manera de mostrar los objetivos del sistema. A grandes rasgos, la función de tónica suele ser percibida como

estabilidad o reposo, mientras que la función de dominante es todo lo contrario. No obstante, ambas funciones son totalmente codependientes: no se puede definir una tónica sin una dominante, pero la dominante solo tiene razón de ser si existe la tónica. Por ello no es de sorprender que, para el análisis schenkeriano, estas sean las funciones más importantes (Forte y Gilbert, 2003). La función de subdominante, de acuerdo con las teorías de Schenker, sirve como transición o prolongación; por lo general conecta la función de tónica consigo misma o la de tónica con la de dominante. Vale la pena aclarar que lo que hoy entendemos como funciones armónicas se estableció con la práctica compositiva de los siglos XVIII y XIX.

Para Rameau existe una modulación siempre que la función de un acorde —tónica, dominante o subdominante— dentro de una tonalidad o escala diatónica cambie. Por lo que ese cambio de función da por hecho un nuevo centro tonal. Sin embargo, vale la pena mencionar que para Rameau la modulación no consiste en realizar un cambio hacia cualquier nuevo centro, sino que establece ciertos parámetros, como indica Verba (1978):

Hay seis tonalidades que se consideran las más estrechamente relacionadas y que se recomiendan en una sucesión de modulaciones: la tónica, la dominante, la subdominante y la relativa mayor o menor de cada una de ellas. Entre estas seis, la tonalidad relativa y la dominante tienen la relación más cercana con la tónica —más que la subdominante— y se recomiendan como el primer cambio de tonalidad. (pp. 474-475)

Para Rameau, pese a que pueden existir modulaciones a diferentes grados, estas no deben opacar la importancia de la tonalidad de la tónica principal. Es decir, se debe establecer un centro tonal al principio de la obra; en el transcurso de la misma se debe modular para ganar variedad, pero al final se deberá volver y enfatizar la tónica de partida, o *ton régnant*. A este tipo de práctica también se le llama monotonal, como menciona Verba (1978):

En este sentido, Rameau considera la «tónica reinante» como un centro tonal que nunca se anula, sin importar cuántas modulaciones ocurran dentro de una obra. Aunque Rameau no llega a explicar exactamente cómo se mantiene la «tónica reinante» mientras se afirman otras tonalidades —una tarea que solo se logró más de cien años después en las teorías de Heinrich Schenker—, reconoce, no obstante, su supremacía sobre todas las demás tonalidades dentro de una composición. (p. 479)

Hasta aquí hemos visto los orígenes y principales fundamentos que establecieron el sistema de la armonía tonal funcional. Vale la pena recordar que todos los sistemas van cambiando y transformándose a través de su uso, y es precisamente este tipo de cambios en el sistema y en sus prácticas lo que nos dirige al siguiente apartado.

3. Tonalidad extendida

La idea del apartado anterior consistió en realizar un recorrido histórico y teórico por algunos de los puntos que el autor considera fundamentales para el sistema de la armonía tonal funcional. Lo anterior, porque si hemos de cuestionarnos en torno a la idea de tonalidad extendida, lo primero que deberíamos preguntarnos es: ¿qué es lo que se extiende? ¿Cuáles parámetros se han considerado para ser extendidos? La idea de expandir el sistema no es propia ni del siglo XIX ni del XX, ya que Rameau (1722/1971) consideraba la modulación como una expansión de la tonalidad que ayudaba a resaltar a la tónica principal.

Volviendo a la idea principal, el objetivo aquí es entender qué se extiende y de qué manera. Tal vez, al comprender esto, podamos poner en evidencia los puntos comunes que abarca la idea de tonalidad extendida. Calabrese (2025), respecto a la tonalidad extendida, expone que algunos compositores y estéticas que suelen asociarse con esta idea tuvieron en común «negarse a abandonar por completo la tonalidad» (p. 46). A partir de esta idea, aquí abordaremos los mismos aspectos que tuvimos en cuenta para explicar la armonía tonal funcional y trataremos de entender cómo fueron extendidos principalmente por músicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

3.1. Compilando el sistema

La materia prima de la que surgieron las reglas del sistema al que llamamos armonía tonal funcional no fue otra que el propio sonido. Sin embargo, un tipo de sonido particular: sonidos a los que denominamos armónicos, con un orden interno de parciales establecido. Es importante no olvidar a la serie armónica como fundamento teórico del sistema, porque esto tendrá implicaciones que abordaremos en la conclusión del presente texto.

Teniendo presente lo anterior, hay que mencionar que la aproximación teórica respecto a la serie armónica fue tratada también de diferentes maneras. Aquí vale la pena señalar, aunque ya se dijo en el apartado anterior, que en realidad lo primero sobre lo que se teorizó fue respecto a la afinación y las proporciones, y posteriormente se establecieron organizaciones o grupos de alturas a los que llamamos escalas o modos. El fenómeno de la tonalidad extendida, de cierta manera, también abarcó una nueva mirada a la serie armónica, como es el caso del compositor Paul Hindemith, quien a partir de una nueva visión respecto a la serie elabora un sistema de organización de alturas teniendo en cuenta los seis primeros armónicos de esta, ya sea por suma o por resta, a lo que él denomina como serie 1 y serie complementaria. Como expone Hindemith (1970):

Los teóricos siempre han buscado encontrar aquellas propiedades del material tonal que pudieran proporcionar la base lógica para este sentimiento, y no se puede negar que, al menos para las relaciones más tempranas, se han hallado explicaciones tan lógicas como las nuestras. Por ejemplo, si se sigue la serie de armónicos a partir de cualquier fundamental dada, las relaciones más cercanas se encontrarán entre los tonos 1 y 2, 2 y 3, y 3 y 4, en el orden familiar. Pero si se sigue esta serie más adelante, se encontrará una serie de relaciones completamente en desacuerdo con la experiencia de la práctica musical: los tonos relacionados con el tono fundamental como 4:5 (tercera mayor), 5:6 (tercera menor), 6:7 (tercera disminuida), 7:8 (tono entero aumentado) y 8:9 (tono entero grande) serían los siguientes tonos más estrechamente relacionados después de la cuarta. Para explicar el tono que es realmente el siguiente más estrechamente relacionado, la sexta mayor, sería necesario interrumpir el proceso de seguir directamente hacia arriba la serie de armónicos (ya que la sexta mayor se encuentra entre los tonos 3 y 5); y para la derivación de los tonos restantes a partir de una sola serie de armónicos, en un orden que se asemeje al que corresponde a la experiencia musical práctica, no se puede encontrar ninguna regla. Esta derivación solo puede realizarse de manera arbitraria, y por lo tanto no proporcionaría justificación teórica alguna para la experiencia de la práctica. El establecimiento de la sexta mayor como el intervalo 3:5 nos indica el tamaño de este intervalo, pero no el grado de relación de un tono que se encuentra a una sexta por encima de un tono fundamental. De ahora en adelante, llamaremos Serie 1 al orden significativo en que los doce tonos de la escala cromática aparecen, en grado decreciente de relación con respecto al tono dado. (pp. 55-56)

Aquí no profundizaremos respecto a la serie 1 de Hindemith; sin embargo, si se trae a colación dicha serie es porque esa revisión que realiza Hindemith en torno a la serie armónica —y la teorización de los intervalos, acordes, progresiones y la elaboración de la serie 1— sí tiene un impacto respecto al fundamento teórico de la armonía tonal funcional. La expansión de este sistema no surge por la eliminación de conceptos, sino porque a estos se les da más libertad, se reevalúan o se agregan licencias, siendo este el caso de Hindemith o la visión de Henry Cowell, entre otros.

Otro aspecto importante para la armonía tonal funcional era el diatonismo producido por las escalas, el cual servía como elemento estabilizador del centro tonal, como menciona Parks (1985): «El diatonismo es en sí mismo concomitante con la tonalidad; al escuchar un acorde mayor, esperamos que represente un número limitado de grados de la escala dentro de un número limitado de tonalidades» (p. 35). No obstante, parte de lo que termina conduciendo a la idea de la tonalidad extendida es precisamente la cromatización.

Es relevante tener presente que la cromatización no es algo que se inventa en el siglo XIX, sino que ha estado presente desde la práctica de la música modal, aunque con un carácter melódico. Curiosamente, la concepción cromática de Rameau (1722/1971) también encaja muy bien en las funciones melódicas de la misma como parte de algún tipo de sensible pasajera: «Cuando una voz avanza por semitonos, se dice que tiene una progresión cromática» (p. XI). Este punto es importante porque la cromatización del siglo XX suele evitar precisamente el movimiento cromático por segundas; esto puede observarse en obras de Webern, donde, para evitar el grado conjunto y la resolución a manera de sensible, realiza transferencias de registro. Sin embargo, es en el barroco donde se comienza a experimentar libremente con la cromatización y las disonancias. La inclusión de la cromatización y, sobre todo, otras maneras de concebirla se dieron de manera gradual en el pensamiento creativo y transformaron ese aspecto diatónico de la armonía tonal funcional, como menciona Ulehla (1994):

En el período clásico, la escala cromática funcionaba principalmente como proveedora de tonos ornamentales y armonías de adorno para el orden diatónico de los tonos. Gradualmente, a medida que el crecimiento musical abrió nuevas puertas al desarrollo tonal, la escala cromática comenzó a desempeñar un papel más importante en la estructura de la composición. (p. 39)

Sin embargo, el uso recurrente de la cromatización y su resolución a centros tonales lejanos —ya sea por el movimiento melódico o por la resolución enarmónica— ha sido un elemento que contribuyó a que el contenido diatónico propio de la tonalidad se volviera cada vez más difuso o, en algunos casos, auditivamente imperceptible, como menciona Schönberg (2024):

En los últimos cien años, el concepto de armonía ha experimentado una transformación tremenda debido al desarrollo del cromatismo: la idea de que la tonalidad fundamental, la tónica, dominaba la estructura de los acordes y regía su sucesión, es decir, el concepto de tonalidad, primero tuvo que desarrollarse hacia el concepto de tonalidad extendida. (p. 7)

De lo anterior podemos afirmar que la cromatización en este contexto no debe entenderse solamente como un movimiento melódico —una sensible que resuelve—, sino que implica el uso de acordes que no hacen parte de la tonalidad principal, o más bien, para este momento, de la tonalidad inicial, aspecto que abordaremos más adelante. Aquí se aprecia otra consecuencia importante que tuvo la cromatización en el sistema: las modulaciones dejaron de realizarse a tonalidades cercanas a la tónica o relacionadas diatónicamente con la tonalidad de partida, y comenzaron a efectuarse hacia centros cromáticos, o por lo menos no relacionados diatónicamente con la tonalidad inicial, como afirma Ulehla (1994):

Las invenciones o fugas de Bach modulan únicamente a tonalidades basadas en la escala diatónica. La primera modulación se dirige a la dominante o a las tonalidades relativas mayor o menor. Los restantes centros tonales diatónicos pueden usarse después (sin alterar su cualidad) antes de regresar a la tónica [···]. En la Sonata *Waldstein* en do mayor, op. 53, la primera modulación de Beethoven hacia el segundo tema es a mi mayor, la mediante alterada. (p. 39)

Por lo que el uso de la cromatización nubló la idea de diatonismo, pero no la destruyó del todo, al menos no en un principio. Lo que sucedió al inicio, con el uso del cromatismo, fue que, si bien había diatonalidad, el problema residía en que no había una tónica reinante —una monotonalidad—, sino que se recurrió a varios centros tonales no diatónicos, es decir, que no eran funciones de una tonalidad principal, como mencionan Kinderman y Krebs (1996):

La orientación monotonal alrededor de una sola tónica gobernante se debilita hacia mediados del siglo XIX y, en ocasiones, es reemplazada en las décadas siguientes por una ambigüedad tonal controlada, mediante la cual pasajes extensos se basan en la tensión entre dos centros tonales, generalmente separados por una tercera. (p. 1)

A la práctica anterior —generar esa tensión entre dos centros tonales— se le ha llamado tonalidad progresiva, tonalidad entrelazada, emparejamiento tonal o tonalidad direccional, aunque la direccionalidad es el propósito de las funciones

armónicas. La tensión de ambos centros tonales en el romanticismo también hace parte, en un principio, de la llamada modulación por la mediante, aunque en el romanticismo tardío no era el único recurso disponible. Por otro lado, otra función entre los centros podía ser representativa o evocativa de ideas extramusicales, como afirman Kinderman y Krebs (1996):

En la Cuarta Sinfonía, Mahler no coloca su interpretación final de la canción *Wunderhorn* «Das himmlische Leben» en sol mayor, la tonalidad inicial de la obra; en su lugar, la sitúa en mi mayor, una tonalidad con asociaciones celestiales en la música anterior. (p. 10)

Otro aspecto a tener en cuenta es el creciente uso de acordes con agregaciones que se dio durante la segunda mitad del siglo XIX: no solo se usaban séptimas, sino también las demás agregaciones. Como afirma Calabrese (2025): «Muchas veces este tipo de acordes se usan por su sonido mismo, por su color (timbre), más que por su función sintáctica dentro de la frase» (p. 50). En otras ocasiones se utilizaban acordes que eran más bien la síntesis de algún tipo de modo o escala pentáfona, es decir, verticalidades sonoras construidas a partir de una escala diferente a las mayores y menores —que para entonces eran las comunes—, así como la posibilidad del uso de escalas y verticalidades pentáfonas. Aquí pueden traerse a colación el llamado acorde Tristán, fa-si-re#-sol#, así como el acorde místico o de Prometeo, do-fa#-si♭-mi-la-re.

Si se sigue por el uso de otras configuraciones de alturas y verticalidades sonoras a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es inevitable mencionar a Claude Debussy. En este punto es pertinente señalar el uso que hace Debussy de la escala de tonos en conjunto con el sistema diatónico mayor/menor, ya sea como verticalidades modales o como prolongación de la función de dominante a través del uso de acordes de dominante con el quinto grado aumentado —dominantes alteradas— o la llamada sexta aumentada francesa, como explica Novak (2015):

Un pasaje de tono entero que se origina a partir de un acorde con implicaciones tonales puede o no servir para prolongar una función tonal particular. Muchos pasajes de tono entero comienzan basados en un acorde de tono entero con una relación tonal definida respecto a la sección tonal anterior; sin embargo, la armonía se expande luego en un pasaje de tono entero que contiene las seis clases de altura de la escala. En el punto de unión con el retorno al diatonismo, puede surgir la misma armonía de tono entero o una diferente para funcionar tonalmente, regresando ya sea al centro tonal previo o modulando hacia uno nuevo. (p. 84)

Vale la pena mencionar otras aproximaciones a la armonía tonal funcional, como la utilizada por Béla Bartók y teorizada muchos años después de su uso. Este sistema, llamado axial, expone el uso de tres tipos de ejes basados en las tres funciones armónicas de la armonía tonal funcional: tónica, dominante y subdominante.

Como el lector advertirá en este punto, la expansión de la tonalidad —o tonalidad extendida— se da precisamente porque no se abandona del todo: se toma como punto de partida, pero se llevan a los extremos ciertas ideas o se agregan licencias, como, por ejemplo, el intercambio de acordes de escalas mayores y menores con modos. Como afirma Lendvai (2003) sobre el sistema de organización de alturas utilizado por Bartók:

Su sistema tonal se desarrolló a partir de la música funcional. Desde los comienzos de los conceptos funcionales, a través de las armonías del clasicismo vienés y del mundo tonal del romanticismo, puede seguirse una ininterrumpida línea de evolución hasta su sistema axial. (p. 11)

No obstante, aunque el sistema axial claramente toma como fundamento la armonía tonal funcional, la audición del mismo no remite al sistema en cuestión, lo que no le quita validez a su uso ni a las obras creadas a partir de él.

4. Conclusiones

El proceso de la tonalidad extendida se dio como comúnmente surgen los cambios estéticos: estos suelen producirse porque el sistema vigente pierde capacidad —ya sea para

sorprender, expresar o impactar—. Estos tres últimos objetivos no suelen convivir en las prácticas estéticas de una época, pero sí se ha transitado entre ellos. No obstante, es precisamente esa necesidad artística de salirse, aunque sea un poco, de la corriente aceptada de la época la que ha impulsado cambios en las artes. Como menciona Solomos (2025):

En la época en que surgió la tonalidad tuvo lugar una revolución en el plano de la gramática musical, debido al establecimiento de una nueva funcionalidad. Para afianzarse, esta restringió el material: el material musical del periodo en el que la tonalidad es particularmente estable, la época clásica, es menos rico que el material de periodos anteriores. A la inversa, la época posterior a la tonalidad se extendió como una emancipación del material y una decadencia de la funcionalidad. Esta se produjo, en primer lugar, con la progresión del cromatismo y las disonancias, cuya proliferación culminó en la «nueva música» (Segunda Escuela de Viena). (p. 173)

Si pensamos en cada uno de los recursos utilizados durante el siglo XIX y principios del siglo XX —en la llamada tonalidad extendida— como grietas, no es de sorprender que lo que sucedió durante ese momento sea denominado, en retrospectiva, como el colapso tonal. Cada una de estas grietas fue debilitando, a su manera, esa estructura llamada armonía tonal funcional, hasta el punto en que no pudo soportar su propio peso —sus propias reglas— y se desmoronó, o colapsó. Tal vez sea más preciso decir que la tonalidad no se extendió, sino que fue fracturada.

Es de destacar que la armonía tonal funcional nace de hacerse preguntas sobre el sonido, la serie armónica y la afinación, pero de cierta manera se desmorona precisamente por esas mismas preguntas —preguntas que remiten cada vez más a la audición y a la experiencia del sonido que a las reglas sonoras de un sistema autoimpuesto o culturalmente impuesto—. Como menciona Sad Levi (2021) sobre Nattiez: «la crisis del sistema tonal era en realidad la crisis de su sistema explicativo» (p. 13). Esta búsqueda hacia el sonido en sí se hace evidente en parte de la estética impresionista, donde el punto de partida no es esa fundamental que produce la serie armónica sino la elaboración sintética de un nuevo aspecto: una verticalidad sonora. Como afirma Granat (2009):

Durante el período impresionista, [···] los compositores descubrieron el «sonido puro», independiente de las relaciones acordales, y este descubrimiento condujo en las décadas siguientes al desarrollo de nuevos principios estructurales, basados en las transformaciones de la sustancia fundamental de la música, el *sonus* mismo. (p. 822)

Aunque se suele pensar en las bases de la armonía tonal funcional como algo que proviene propiamente de la naturaleza, esta idea no puede sostenerse del todo, porque en la naturaleza humana radica el cuestionar, imaginar nuevas posibilidades y hacer converger ideas desde otros puntos de vista. Esa «naturalidad» solo refleja los valores de una época o los intereses de la misma. Como afirma Sad Levi (2021):

Los límites de la serie [armónica] se constituyen básicamente en los límites estilísticos y teóricos que acompañan una práctica y, lejos de ser naturales, consisten en interpretaciones regidas por marcos ideológicos, poiéticos, estilísticos. El objeto «sonido» no es aprehendido sino a partir de la mediación de los interpretantes y hábitos perceptivos que forja una época; o dicho de otra manera, los paradigmas discursivos dominantes construyen históricamente su objeto «sonido». (p. 18)

Es de destacar que la materia prima esencial de la música es el sonido y que, así como la armonía tonal funcional surgió de las preguntas hacia el sonido, las prácticas compositivas siguen haciéndole preguntas a este —solo que no a los mismos tipos de sonidos—. Ya no a los sonidos armónicos, sino a los sonidos complejos, ya sean inarmónicos o ruidos, como expone Kokoras (2021): «En la composición basada en el sonido, el sonido es el único elemento musical portador de forma» (p. 279).

Cambiar de perspectiva sonora o buscar otros objetos de estudio no es algo exclusivo de los siglos XX o XXI; como ya se ha mencionado, hace parte de la naturaleza humana. No

obstante, tener intereses diferentes a los explorados previamente no exime al estudioso de su conocimiento y reflexión, como expone Landy (2007): «Por supuesto, reemplazar la nota con el sonido como unidad de medida de una obra no implicaba que los artistas que utilizaban nuevos materiales estuvieran obligados a ignorar la rica diversidad de la historia de la música» (p. VII).

El propósito del presente texto consistió en establecer las bases del sistema de la armonía tonal funcional para luego poder llegar a comprender la llamada tonalidad extendida. Sin embargo, tal vez lo más importante es dejar claro que las preguntas y respuestas de la música siempre están en el sonido y en sus usos.

Referencias

Abdy Williams, C. F. (1903). *The story of notation*. Walter Scott Publishing / Charles Scribner's Sons.

Aldwell, E. y Schachter, C. (2002). *Harmony and voice leading* (3.ª ed.). Thomson Schirmer.

Calabrese, A. (2025). *Armonía de los siglos XIX al XXI: claves para navegar el espacio cromático*. OMBUS Ediciones Musicales.

Forte, A. y Gilbert, S. E. (2003). *Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano.* Idea Books.

Granat, Z. (2009). Rediscovering "sonoristics": A groundbreaking theory from the margins of musicology. En A. Sager y L. Sala (Eds.), *Music's intellectual history* (pp. 815-828). The Foundation for Baroque Music in New England / RILM.

Hindemith, P. (1970). *The craft of musical composition. Book 1: theoretical part.* Schott.

Kinderman, W. y Krebs, H. (1996). *The second practice of nineteenth-century tonality*. University of Nebraska Press.

Kokoras, P. (2021). The sound is the music: from shamanism to quantum sound. *Continental Thought & Theory: A Journal of Intellectual Freedom, 3*(3), 270-290.

Landy, L. (2007). *Understanding the art of sound organization*. The MIT Press.

Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su música*. Idea Música.

Novak, J. K. (2015). Whole-tone as extension of tonal harmony in the music of Debussy: An underestimated technique of conjunction. *International Journal of Musicology, 1*(1), 75-98.

Parks, R. S. (1985). Tonal analogues as atonal resources and their relation to form in Debussy's "Chromatic Etude". *Journal of Music Theory, 29*(1), 33-60.

Rameau, J.-P. (1971). *Treatise on harmony* (P. Gossett, trad.). Dover. (Obra original publicada en 1722)

Sad Levi, J. (2021). *Un fenómeno invariante de simetría por reflexión especular en los corales de Johann Sebastian Bach* [Tesis de maestría inédita]. Pontificia Universidad Católica Argentina. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12373

Schlesinger, K. (1917). The origin of the major and minor modes. *The Musical Times, 58*(893). Pp. 352-355.

Schönberg, A. (2024). *Composición con doce tonos*. Buchwald Editorial.

Solomos, M. (2025). *De la música al sonido: la emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI*. Akal Música.

Tagg, P. (2014). *Everyday tonality II: towards a tonal theory of what most people hear*. The Mass Media Music Scholars' Press.

Ulehla, L. (1994). *Contemporary harmony: romanticism through the twelve-tone row*. Advance Music.

Verba, E. C. (1978). Rameau's views on modulation and their background in French theory. *Journal of the American Musicological Society, 31*(3). 467-479.

Música ancestral en una sesión de sanación de la comunidad Yanacona

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Guillermo León Ordóñez Semanate
Universidad de Granada, España
e.aw182528@go.ugr.es
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-4302-7075

Leidy Sofía Montaño Rojas
Universidad Surcolombiana, Colombia
leidy.montano@usco.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2425-5708

Recibido: 11 de octubre de 2025
Aceptado: 21 de febrero de 2026

Como citar: Ordóñez Semanate, G. L., y Montaño Rojas, L. S. (2026). Música ancestral en una sesión de sanación de la comunidad Yanacona. *Calle 14, 21*(40). pp. 197-214.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24199

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
A partir de una investigación etnográfica, se realizó una observación participante en una sesión de sanación con música ancestral Yanacona en Pitalito. El objetivo fue identificar el uso y las características de esta música y transcribirla en una partitura que refleje su estética y cosmovisión. Se identificó que la sesión consta de nueve partes, donde se emplean instrumentos propios de la cultura como canalizadores de energías espirituales, emociones y comunicación en procesos de transferencia y contratransferencia. Esta música no sigue estructuras tonales convencionales, sino que imita e integra sonidos de la naturaleza para expresar la espiritualidad de los "elementales". A partir de la experiencia, se consignó en una partitura la evidencia de los elementos estéticos y terapéuticos observados. El proceso de sanación busca la "armonización individual y colectiva", lo que significa encontrar un equilibrio entre las dimensiones físicas, espirituales y mentales del paciente, la naturaleza y su cultura.

Palabras clave
armonización; espiritualidad indígena; música ancestral; sanación; Yanacona

Ancestral music at a healing session of the Yanacona community

Abstract
Based on ethnographic research, a participant observation was made in a healing session with ancestral Yanacona music in Pitalito. The objective was to identify the use and characteristics of this music and transcribe it into a score that reflects its aesthetics and worldview. It was identified that the session consists of nine parts, where cultural instruments are used as channelers of spiritual energies, emotions and communication in processes of transference and countertransference. This music does not follow conventional tonal structures, but imitates and integrates sounds from nature to express the spirituality of the "elementals". Based on the experience, evidence of the aesthetic and therapeutic elements observed was recorded in a score. The healing process seeks "individual and collective harmonization," which means finding a balance between the physical, spiritual, and mental dimensions of the patient, nature, and their culture.

Keywords
harmonization; indigenous spirituality; ancestral music; healing; yanacona

Musique ancestrale lors d'une séance de guérison de la communauté Yanacona

Résumé
Sur la base de recherches ethnographiques, une observation participante a été réalisée lors d'une séance de guérison avec la musique ancestrale yanacona à Pitalito. L'objectif était d'identifier l'utilisation et les caractéristiques de cette musique et de la transcrire en une partition qui reflète son esthétique et sa vision du monde. Il a été identifié que la session se compose de neuf parties, où des instruments culturels sont utilisés comme canalisateurs d'énergies spirituelles, d'émotions et de communication dans des processus de transfert et de contre-transfert. Cette musique ne suit pas les structures tonales conventionnelles, mais imite et intègre des sons de la nature pour exprimer la spiritualité des « élémentaires ». Sur la base de l'expérience, les éléments esthétiques et thérapeutiques observés ont été enregistrés dans un score. Le processus de guérison vise « l'harmonisation individuelle et collective », c'est-à-dire trouver un équilibre entre les dimensions physique, spirituelle et mentale du patient, de la nature et de sa culture.

Mots-clés
harmonisation ; la spiritualité indigène ; musique ancestrale ; guérison ; yanacona

Música ancestral em uma sessão de cura da comunidade Yanacona

Resumo
Com base em pesquisas etnográficas, foi feita uma observação participante em uma sessão de cura com música ancestral Yanacona em Pitalito. O objetivo era identificar o uso e as características dessa música e transcrevê-la em uma partitura que refletisse sua estética e visão de mundo. Foi identificado que a sessão consiste em nove partes, onde instrumentos culturais são usados como canalizadores de energias espirituais, emoções e comunicação em processos de transferência e contratransferência. Essa música não segue as estruturas tonais convencionais, mas imita e integra sons da natureza para expressar a espiritualidade dos "elementais". Com base na experiência, as evidências dos elementos estéticos e terapêuticos observados foram registradas em uma pontuação. O processo de cura busca a "harmonização individual e coletiva", que significa encontrar um equilíbrio entre as dimensões física, espiritual e mental do paciente, da natureza e de sua cultura.

Palavras-chave
harmonização; espiritualidade indígena; música ancestral; cura; yanacona

Introducción

La comunidad indígena Yanacona, ubicada en la zona rural del municipio de Pitalito - Huila, así como en zonas de los departamentos del Cauca y Valle del Cauca, ha tratado de preservar sus saberes ancestrales mediante prácticas de transmisión oral y de reconstrucción social (Ministerio de Cultura [Mincultura], s. f.; Organización Nacional Indígena de Colombia [ONIC], 2020). Este proceso se desarrolla en eventos tradicionales como el Inti Raymi (fiesta al sol y bendición a la madre tierra), los círculos de palabra; la construcción de la tulpa (fogón ceremonial) y otro tipo de eventos rituales y académicos de la comunidad, donde la música cumple una función central al facilitar la conexión espiritual con los ancestros y con la naturaleza (Cabildo Mayor Yanacona [CMY], 2018).

No obstante, esta forma de aprendizaje ha sido progresivamente amenazada por los efectos de la modernidad y por fenómenos como el desplazamiento forzado, del cual ha sido víctima esta comunidad (Mincultura, s. f.; Moseley y Nicolás, 2010). En respuesta a estos desafíos, y con el fin de reconstruir «la casa Yanacona», este pueblo ha formulado una estrategia denominada «PESCAR», cuya sigla representa 6 pilares: el aspecto político, económico, social, cultural, ambiental y las relaciones internas y externas (CMY, 2018).

En el marco de este plan, se han implementado estrategias educativas orientadas a la revitalización cultural, las cuales han sido incorporadas en los currículos de las instituciones educativas indígenas. Estas estrategias incluyen la creación de archivos orales mediante tecnologías audiovisuales y el desarrollo de proyectos comunitarios intergeneracionales que fortalecen la transmisión de los conocimientos tradicionales (Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH], 2021; CMY, 2018).

Un caso representativo es el de la Institución Educativa Pachakuti, donde se imparte enseñanza de música tradicional a través de métodos orales. Asimismo, se promueven espacios de «diálogo de saberes» entre los Taitas (personas reconocidas por su amplio conocimiento ancestral) y otros miembros de la comunidad para tratar temas referentes al uso, significado y valor de la música ancestral. Este tipo de expresión oral es entendida no solo como una manifestación estética, sino también como un medio para la expresión emocional y espiritual, con implicaciones directas en los procesos sociales y en la promoción de la salud. De esta manera, la música ancestral puede ser un canal terapéutico y curativo en los procesos de «armonización», siendo una herramienta para el alcance de lo que en la comunidad indígena conciben como salud: un estado de bienestar y «armonización» individual y colectiva, que requiere equilibrio entre el ser humano, la naturaleza y la cultura (CMY, 2014).

La música en América Latina es un reflejo de su diversidad cultural, histórica y geográfica. Dentro de este vasto panorama sonoro, se destacan la música ancestral, profundamente arraigada en las cosmovisiones de los pueblos indígenas, y la música tradicional, resultado del mestizaje cultural surgido tras la colonización (Miranda y Tello, 2011; Urbano, 2016). Ambas formas musicales conviven, dialogan e incluso se entrelazan, pero responden a lógicas culturales, espirituales e históricas distintas.

Sin embargo, tras indagar con estudiantes, profesores y algunos miembros de la comunidad indígena Yanacona, se identificó que estos conceptos tienden a confundirse y suelen llamar música ancestral a la música de chirimías. Estas son agrupaciones que tocan bambucos, pasillos y valses, y hacen presencia en todas sus festividades; situación que, al parecer, ha llevado a la comunidad Yanacona y a algunos investigadores a considerar que esta música tradicional es equivalente a la música ancestral, como se observa en una reciente revisión bibliográfica denominada *Resonancias de la chirimía caucana* (Ussa-López, 2025).

Al consultar a las autoridades de la comunidad —los Taitas, el gobernador y los Mayores—, estos enfatizaron en que la música ancestral surgió en tiempos prehispánicos y que, además, tiene connotaciones curativas, cuyo poder de sanación proviene de los elementales (*nina* [fuego], *wayra* [aire], *yaku* [agua], *pacha mama*

[tierra]). Además, debe ser interpretada en ambientes sagrados como las malocas, tulpas, centros ceremoniales o lugares conectados a la naturaleza, y con instrumentos elaborados con materiales naturales (Chilito, 2015; Urbano, 2016).

Se observó que existen dificultades en la transmisión transgeneracional de los conocimientos ancestrales. Por ello, es importante contribuir en la reconstrucción de las pautas culturales de la comunidad y promover en el aula de clases espacios significativos para los jóvenes indígenas, quienes enfrentan procesos de aculturación debido al desplazamiento forzado (Mincultura, s. f.).

Para comprender el significado de la música ancestral en una sesión de sanación Yanacona, es útil compararla con la música tradicional de chirimía:

- *Chirimía* no es una palabra heredada del quechua, sino el nombre de un instrumento musical introducido en América por los españoles (Garzón, 1994). La música ancestral tiene un origen prehispánico y su uso está asociado a aspectos de «armonización» mediante sesiones de sanación y rituales (Quiñones, 2010) que canalizan el poder de los «elementales» a través del sonido. Aunque la música tradicional de chirimía también se emplea en rituales, su origen proviene de la mixtura cultural generada por la influencia española y africana en territorios indígenas (Garzón, 1994); por ello, sus estructuras musicales y los temas de sus canciones difieren de las expresiones originarias de la comunidad Yanacona.
- Para los indígenas latinoamericanos, los instrumentos utilizados en la música ancestral son considerados sagrados, elaborados con recursos naturales y dotados de la esencia de su creador e intérprete (Good, 2005), quien recibe de la naturaleza la inspiración musical (Quiñones, 2010; Chilito, 2015). En contraste, la música tradicional incorpora otros instrumentos, como flautas traveseras de madera (Urbano, 2016) afinadas en escalas diatónicas, e incluso instrumentos de cuerda, como la guitarra o el tiple (Miñana, 2009).
- Dentro de un proceso de «armonización», los cantos de la música ancestral surgen de la improvisación inspirada en el poder de los «elementales», cumpliendo una función curativa y terapéutica que depende de las necesidades del paciente o del colectivo. Por su parte, la música tradicional Yanacona presenta canciones con una composición previa que narran historias de la cultura o transmiten mensajes relacionados con valores y la exaltación del patrimonio cultural (Chilito, 2015).

- La música ancestral guarda el eco que produjeron los sonidos de los primeros pueblos, mientras que la música tradicional cuenta la historia compartida del mestizaje. Reconocer estas diferencias permite apreciar sus singularidades, pero también abre puertas al respeto intercultural y a la reconstrucción de un continente sonoro que sigue contando su memoria.

Si bien es cierto que la música ancestral y su uso aplicado en procesos de salud difieren en algunos aspectos de disciplinas científicas globalizadas como la etnomusicoterapia, es importante usar este concepto para establecer un paralelo que permita dimensionar los alcances de una sesión de sanación Yanacona con música, y lo valiosa que puede llegar a ser incluso para el sistema sanitario colombiano.

La etnomusicoterapia estudia las músicas particulares de una etnia, teniendo en cuenta su contexto histórico, social y cultural (Moreno, 1995; Torres, 2015), lo que permite a los musicoterapeutas acercarse de manera precisa a la Identidad Sonora (ISO) de cada persona. Cada ser humano posee un ISO que lo caracteriza y lo diferencia de los demás; depende de su herencia y de su legado cultural (Benezon, 2011, como se citó en Torres, 2015). Esta es una herramienta que activa vínculos y procesos de comunicación efectivos, indispensables en cualquier tratamiento con música, y permite encontrar puntos de encuentro sonoro en procesos de musicoterapia colectiva. A través de sonoridades específicas —como instrumentos tradicionales o géneros musicales folclóricos que evocan las fiestas populares—, se pueden activar improvisaciones espontáneas, movimientos corporales e incluso bailes, que constituyen una herramienta valiosa para mejorar la transferencia y la contratransferencia en una sesión musicoterapéutica.

Si bien la medicina ancestral no hace parte del sistema sanitario de Colombia, basados en los fundamentos de la etnomusicoterapia, sí es fundamental el uso de la música ancestral en los procesos de salud de las comunidades indígenas. Al igual que en la etnomusicoterapia, la medicina ancestral con música se basa en el uso de lo que los Yanaconas consideran originario de su cultura. A diferencia de la musicoterapia —que tiene un carácter terapéutico no curativo—, esta comunidad les otorga a las prácticas de sanación un carácter curativo (Consejo Regional Indígena del Cauca [CRIC], s. f.), lo que es común cuando se describen prácticas chamánicas relacionadas con el uso de la música (Rodríguez, 2004; Rozo, 2020).

Estas prácticas de sanación van más allá del sistema de salud convencional, ya que con la medicina ancestral se pretende poner en equilibrio componentes del ser humano como el espíritu, el cual no hace parte del estudio científico de un sistema sanitario habitual.

Para los Yanaconas existen dos tipos de sesión de sanación: «una con medicina y otra sin ella» (Ordóñez, 2022). En la sesión con medicina se usan plantas enteógenas a las cuales los Taitas les llaman «plantas maestras». Los médicos ancestrales de esta comunidad les atribuyen la capacidad de tratar cualquier enfermedad mediante la activación de la autocuración por «el poder del hombre para sanarse solo». Es importante señalar que los Yanaconas reconocen sus prácticas de medicina ancestral con música como esenciales para la curación de trastornos emocionales, espirituales y físicos, y las alejan de cualquier prejuicio que las relacione con prácticas como la hechicería, la brujería, la superstición o actos diabólicos (CIYP, 2015).

En términos de conservación, la música ancestral enfrenta desafíos mayores. Muchas de sus expresiones están amenazadas por la pérdida de lenguas, el desplazamiento forzado y la falta de políticas públicas que reconozcan su valor simbólico y espiritual. Entidades como la UNESCO y organizaciones indígenas han promovido su salvaguardia como patrimonio cultural inmaterial (Urbano, 2016). Por ello es importante documentar y crear materiales que permitan preservar y dar a conocer las prácticas ancestrales con lenguajes universalizados. En este marco, el objetivo del presente estudio fue identificar las características y el uso que se le da a la música en este tipo de procesos, y generar un recurso artístico que ayude a entender la estética y la cosmovisión de la cultura Yanacona de Pitalito.

Metodología

1. Enfoque y diseño metodológico

La investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo con diseño etnográfico, adecuado para comprender fenómenos culturales en su contexto natural. El estudio se centró en las prácticas de sanación con música ancestral de la comunidad indígena Yanacona en Pitalito (Huila), lo que permitió explorar su cosmovisión y estética sonora desde una perspectiva interna. Este enfoque facilitó el análisis de significados, símbolos y experiencias vividas por los participantes, sin pretender validar los procesos desde parámetros científicos externos, como los de la musicoterapia moderna.

2. Alcance de la investigación

El trabajo tiene un alcance exploratorio y descriptivo. Es exploratorio porque aborda un tema poco investigado: el uso del sonido y la música en procesos de sanación indígena. Es descriptivo porque busca detallar las prácticas observadas, los instrumentos utilizados y los significados atribuidos por los participantes, contribuyendo a la documentación de saberes ancestrales y abriendo posibilidades para futuras investigaciones interdisciplinarias.

3. Técnicas de recolección de datos

Se emplearon diversas técnicas propias de la investigación etnográfica:

- Observación participante durante una sesión de «toma de medicina» de aproximadamente 12 horas, en la que se registraron los elementos musicales, rituales y simbólicos presentes.

• Entrevistas en profundidad con el Taita, Mayores de la comunidad y participantes del proceso de sanación, que permitieron recoger testimonios sobre el uso del sonido en la práctica terapéutica.
• Conversaciones informales con líderes comunitarios, que aportaron contexto sobre la organización social y espiritual de la comunidad.
• Análisis documental de textos y registros previos relacionados con la cosmovisión Yanacona y su concepto de salud.

4. Acceso al campo y selección de informantes

El acceso al campo se facilitó gracias a vínculos previos con líderes Yanaconas, establecidos en investigaciones anteriores. En particular, se retomó contacto con una exgobernadora de la comunidad, quien facilitó el acercamiento al Taita encargado del proyecto de salud. Los informantes incluyeron:

• El Taita y Mayores de la comunidad, como portadores de saberes ancestrales.
• Participantes de sesiones de sanación, tanto miembros de la comunidad como personas externas.
• Miembros de la comunidad con conocimiento sobre prácticas musicales y espirituales.

5. Categorías de análisis

Para organizar la información y responder a los objetivos del estudio, se definieron cinco categorías analíticas:

• Prácticas de sanación con sonido o música: descripción de los rituales y su estructura.
• Instrumentos o artefactos sonoros: identificación de los objetos musicales utilizados y su función simbólica.
• Sonido: análisis del uso del sonido como canal energético y espiritual.
• Música: exploración de las características estéticas y expresivas de la música ancestral.
• Configuración del escenario ritual (setting): descripción del espacio físico y simbólico donde se realiza la sanación.

6. Desarrollo del trabajo de campo

Contacto inicial con el Taita gobernador y encargado de salud.

• Reunión en la maloca del cabildo para realizar un «círculo de palabra» con los Mayores.
• Observación de una sesión de sanación, con restricciones tecnológicas por respeto al carácter sagrado del ritual (solo se permitió grabación de audio en la fase inicial).
• Entrevistas posteriores durante la semana siguiente a la sesión, con participantes de procesos anteriores y miembros de la comunidad.

Durante la sesión se registraron los momentos clave del ritual, los sonidos emitidos, los instrumentos utilizados y las reacciones de los participantes. La sesión tuvo una duración aproximada de 12 horas y se realizó en un entorno ceremonial preparado por la comunidad.

7. Procesamiento y análisis de la información

La información fue sistematizada en una descripción cualitativa, organizada según las categorías mencionadas. Se contrastaron datos obtenidos de entrevistas, documentos y observación directa. A partir de la experiencia, se realizó una transcripción parcial de la música escuchada, plasmada en una partitura que recoge elementos estéticos y terapéuticos representativos del proceso de sanación. Esta partitura se convirtió en un recurso que refleja la cosmovisión Yanacona y permite comprender el papel del sonido como herramienta de armonización espiritual, emocional y física, y es el objeto principal de este artículo.

Resultados

A continuación, se describe la estructura de la sesión de sanación Yanacona siguiendo fielmente la secuencia observada. Esta descripción se complementa con una partitura que sintetiza las variaciones musicales ocurridas durante el ritual. En ella se han incluido íconos representativos de los «elementales»; cabe aclarar que



Figura 1. *Íconos de los elementales.* Nota. Elaboración propia con asistencia de (Gemini-2025) durante una colaboración sobre iconos de elementos incas, *Iconos de los elementales*, junio de 2025.

estos corresponden al paisaje sonoro natural del contexto y no a imitaciones instrumentales. Si bien la presencia de los elementales es constante durante la sesión, se ha optado por explicitarlos gráficamente en los segmentos donde adquieren mayor relevancia ritual, vinculando así lo sonoro con la cosmogonía indígena Yanacona (figura 1).

La partitura constituye un documento de registro etnográfico elaborado por el autor (Guillermo León Ordóñez Semanate) y es una transcripción inédita basada en el registro sonoro obtenido durante la observación participante en la sesión de sanación dirigida por el Taita Gildardo Chilito Quinayás, médico ancestral de la comunidad Yanacona «El Rosal», quien dio su consentimiento para el desarrollo y la publicación de la presente investigación. No pretende ser una obra compositiva original, sino una transcripción descriptiva que busca visibilizar la estructura del paisaje sonoro y la música de una sesión de sanación del pueblo Yanacona. La partitura completa se anexa al final del documento (Anexo A), junto con un audio que permite comprender la estética de la música ritual —el cual no corresponde a la secuencia explícita de la partitura y fue grabado con dificultades técnicas, con la autorización del Taita (Ordóñez, 2021)— (Anexo B).

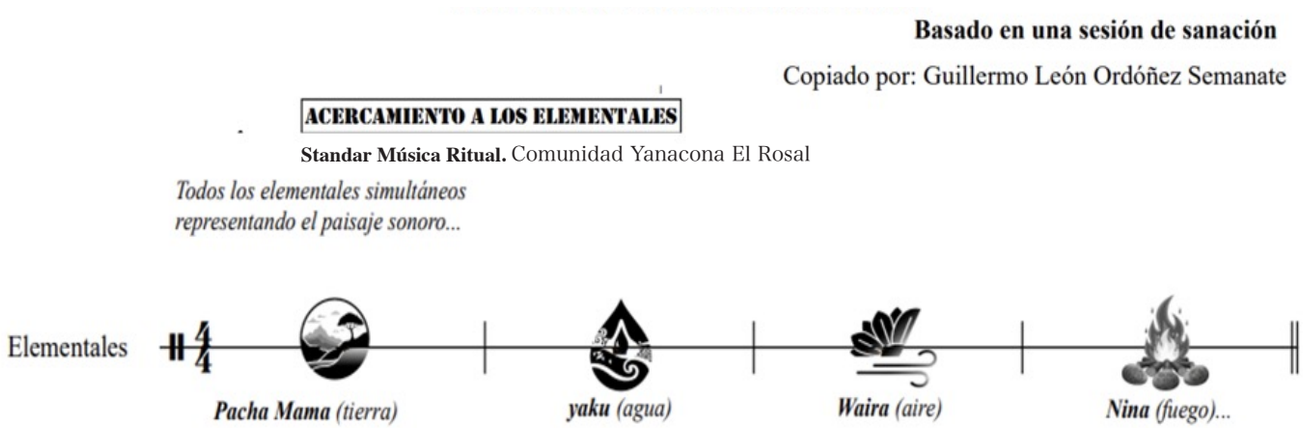


Figura 2. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Acercamiento a los elementales.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás. *Acercamiento a los elementales, 2025. Reproducida con autorización del autor.*

1. Acercamiento a los elementales

La sesión de sanación tiene inicio en las horas de la noche, pero sus participantes son convocados antes de la puesta del sol, lo que les permite integrarse con el entorno. El Taita ilustra brevemente sobre la flora y fauna del lugar, acercándolos al significado espiritual que ofrece el paisaje visual y sonoro. Mientras el Taita y sus asistentes organizan los objetos sagrados y el lugar para la sesión (setting), piden ayuda a los participantes para recoger madera del entorno con el fin de encender la llama de la tulpa.

En la partitura (figura 2), este segmento está representado metafóricamente con íconos de los elementales, dado que en este momento lo más trascendental son los sonidos naturales, que por su aleatoriedad y variedad difícilmente pueden ser plasmados de manera precisa en este ejercicio artístico.

2. Rezos y toma de medicina

Este segmento de la sesión de sanación dura entre 60 y 90 minutos. Aprovechando el paisaje sonoro del atardecer, se lleva a cabo al final de este, y se usa la llegada de la noche para encender una hoguera en compañía del paciente, evocando al abuelo fuego, a su cobijo cálido y a su poder de curación.

Con el acompañamiento de objetos sonoros como la *wayra*, las sonajas de semillas y, en algunas ocasiones, de tambores de membrana, se genera un ambiente de suspenso con sonidos indeterminados y aleatorios en un matiz *pianissimo*, mientras que el Taita emite sonidos (p. ej., «uish»), que pretenden evocar el poder del viento. Esta imitación la realiza primero cuatro veces para solicitar a los elementales su permiso para sanar; luego realiza una cruz en dos movimientos, acompañados nuevamente de este sonido, para bendecir la medicina y los instrumentos musicales que se usarán en el ritual (figura 3).

En un «círculo de palabra» (estrategia ancestral para el diálogo en la que no existen jerarquías) se cierra esta fase, invitando a los participantes a que expongan las razones por las cuales asisten; luego, de manera voluntaria, se realiza o no la toma de la medicina (yagé o cualquier otra planta enteógena), según la confianza expresada y la decisión del médico ancestral (Taita) a cargo de la sesión.

Desde una perspectiva terapéutica, este espacio sonoro genera un vínculo empático con el sonido característico de los artefactos usados,

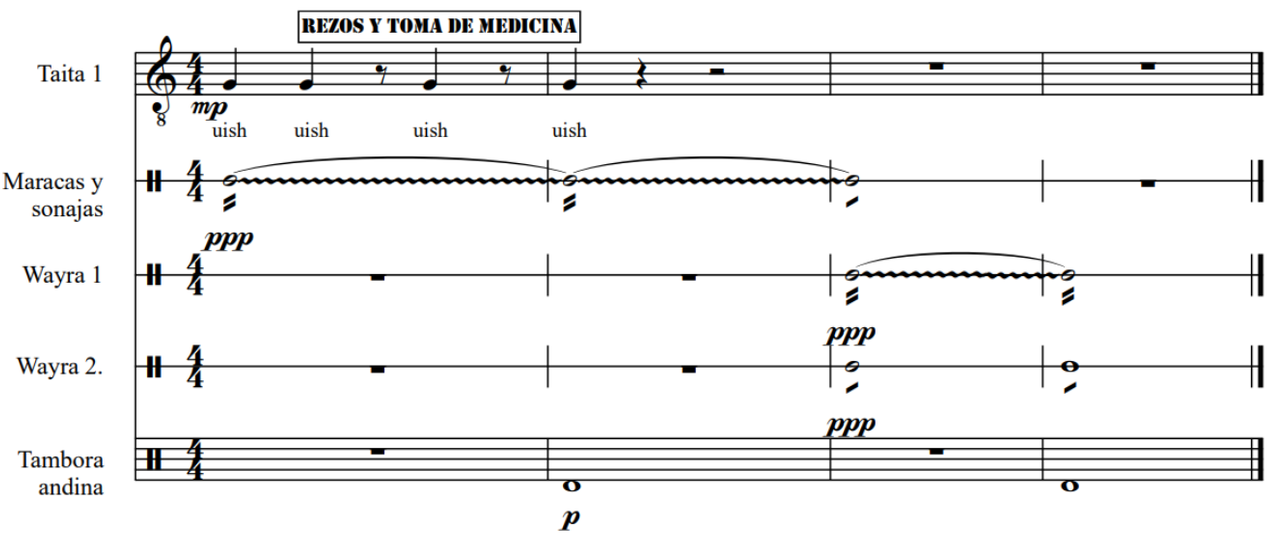


Figura 3. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Rezos y toma de medicina.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás. *Rezos y toma de medicina, 2025.* Reproducida con autorización del autor.



Figura 4. *Artefactos sonoros empleados en la sesión de sanación (wayra, maracas y sonajas).* Nota. La fotografía (a) muestra la wayra (Chilito, G., 2021). Las fotografías (b) y (c) presentan la maraca y las sonajas, respectivamente (fuente propia, 2025).

que a su vez involucran al paciente en la cosmovisión de la comunidad, generando en quien asiste una sensación de confianza. Este espacio sonoro dura lo necesario para que el paciente encuentre la relajación suficiente para asumir de manera voluntaria el proceso terapéutico y de sanación propuesto por el Taita.

3. Proceso de liberación

Cuando los Mayores se desplazan interpretando los distintos artefactos sonoros, generan efectos estereofónicos al interior de la maloca, enriquecidos por los diferentes timbres y registros

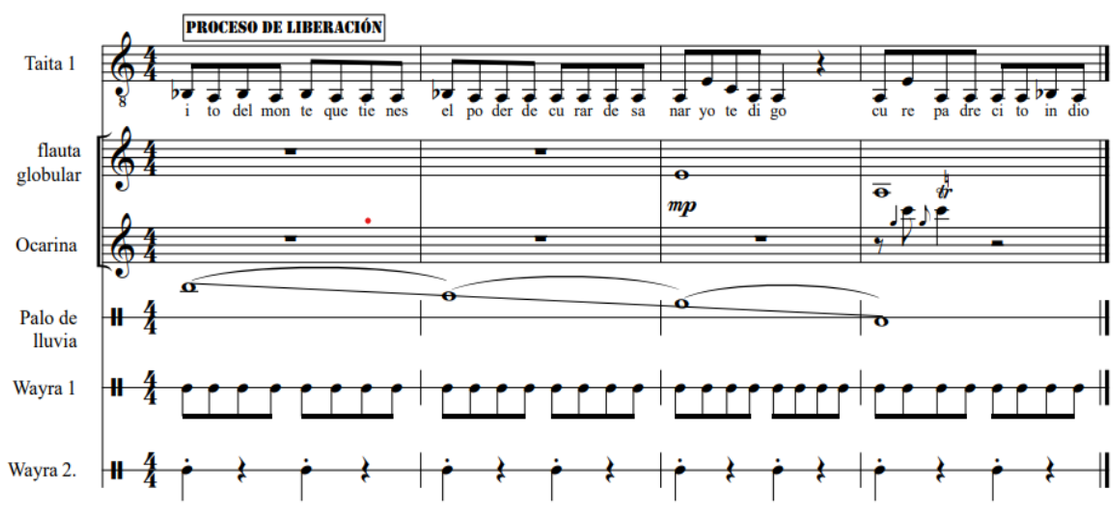


Figura 5. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Proceso de liberación.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás, *Proceso de liberación, 2025.* Reproducida con autorización del autor.

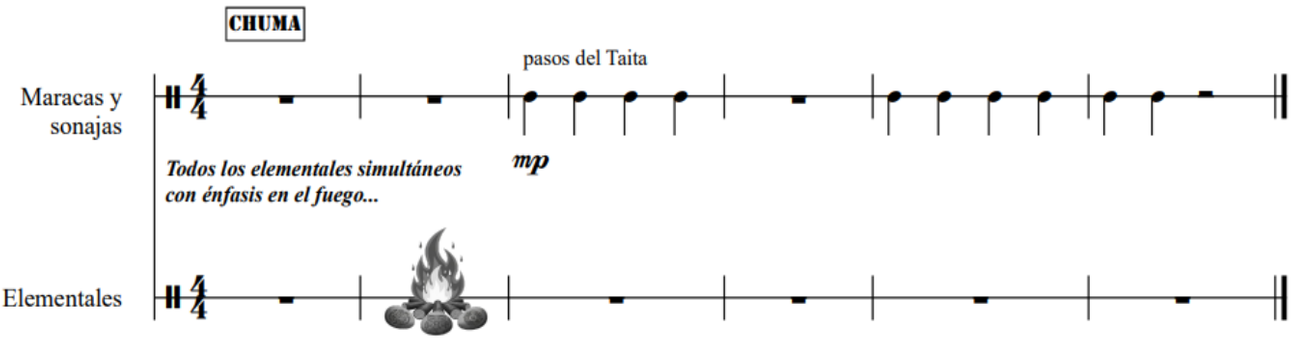


Figura 6. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Chuma.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás, *Chuma, 2025.* Reproducida con autorización del autor.

producidos por la variedad de tamaños de las wayras, maracas y sonajas (figura 4).

La *wayra* 1 toca la división del pulso, mientras que la *wayra* 2 toca su duplicación. En esta etapa, el Taita recita lo siguiente:

«Dogu-lego-lego-lego-lego, neneito del monte que tienes el poder de curar, de sanar yo te digo, cure padrecito lindo.» «Pluma llega-llega-llega, de la selva enseñanza indiecito sana-sana, telantawa y ra sagrada, canto espiritual.»

Este texto se transcribe literalmente en la partitura, y gira alrededor de las notas LA, MI, DO y SIb (figura 5). La nota SIb genera un intervalo de segunda mayor con respecto a su nota superior (DO) y de segunda menor con respecto a su nota inferior (LA), lo que produce diversas tensiones durante los rezos.

De manera preconcebida, el Taita y los Mayores realizan ostinatos rítmicos con los instrumentos de percusión que, junto a los rezos cantados, terminan por empatizar con las constantes fisiológicas de los pacientes, quienes caminan alrededor de la maloca hasta alcanzar la «liberación» o «vómito ritual» (acto en el cual el paciente vomita la medicina o expresa de manera intensa y sentida sus emociones y dolencias más íntimas).

Cada proceso de liberación es personalizado y acompañado por el Taita y los Mayores, quienes suelen agregar otros instrumentos melódicos como las flautas, que, en consonancia, se integran al recitativo y sirven para dar seguridad y confianza a cada participante. El Taita y los Mayores siempre buscan estabilizar las constantes fisiológicas de quienes se encuentren agitados o desbordados emocionalmente, lo cual logran deteniendo la música y marcando con sus manos un pulso sobre la espalda de los pacientes, o acompañando el momento con ocarinas, silbatos, flautas o palos de lluvia que imitan los sonidos de la naturaleza (viento, pájaros o agua).

4. Chuma

Este momento de la sesión de sanación no se refiere a una borrachera desbordada o descontrolada, tal como lo define la palabra «chuma»; al contrario, es un espacio que evoca la calidez y tranquilidad del «abuelo fuego». Para los Yanaconas es un momento sagrado para la meditación y la introspección; por eso, la maloca queda casi en silencio y solo se pueden oír a los animales nocturnos y la imitación de sonidos acuáticos generados por los sonajeros que lleva el Taita sobre su cuerpo.

El protagonista sonoro es el fuego, que se encuentra en el centro de la maloca y sutilmente genera pequeños chasquidos a medida que la madera se quema. Cuando los pacientes están en su «chuma», son vigilados por el Taita sin interrumpir este proceso, ya que se le da un valor terapéutico muy importante al silencio, para que el paciente pueda escuchar atentamente a la *pacha mama* y a los sonidos que



Figura 7. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Pinta.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás, *Pinta, 2025.* Reproducida con autorización del autor.

provienen de su propio cuerpo, como la respiración y los latidos del corazón. Este evento es entendido como un diálogo de saberes ancestrales que no usa palabras, pero sí el lenguaje de la naturaleza misma.

La «chuma» puede ser el más largo de todos los segmentos de la sesión de sanación, y solo se pasa al siguiente estadio cuando todos los participantes han realizado este diálogo metafórico con los elementales. El Taita es quien da fin a este momento: se acerca a cada paciente y, en medio de la poca visibilidad que genera el fuego, lo va vinculando a una nueva fase de la sesión, marcando con sonajas un pulso sutil que aumenta progresivamente las constantes fisiológicas de los participantes (figura 6).

5. Pinta

La música ancestral es ahora la protagonista: la intervención de la armónica tocada por el Taita da pie para la improvisación eufórica de los Mayores, quienes realizan diversos ostinatos rítmicos con varios artefactos de percusión. Este momento se entiende como propicio para la experimentación en busca de un clímax sonoro; esta descarga musical, aunque aleatoria, siempre conecta con las pautas del Taita, quien busca empatizar a través del sonido con todos los participantes de la sesión. La «pinta» depende de esta comunicación empática y, a su vez, define el éxito del tratamiento, ya que aquí es cuando los elementales revelan la forma en que el paciente encontrará su «armonización». A su vez, el Taita recibe de los elementales la sabiduría suficiente para realizar el tratamiento adecuado: se le revelan los rezos, los medicamentos naturales, su dosificación e incluso el lugar y el momento en que deben recogerlos.

Después de haber descansado, el paciente puede generar visiones o presentar agudización de sus sentidos, lo que lo lleva a involucrarse de manera autónoma —a través del baile, las palmas o pequeños movimientos corporales— con la propuesta musical del Taita y los Mayores.

Cabe señalar que el uso de la armónica no tiene una intención tonal y, en la práctica real, los acordes que se dan de manera natural en este instrumento pueden tocarse de forma indiscriminada. En la medicina ancestral, a diferencia de la musicoterapia, los conceptos musicales de modo y tono no se usan como recursos terapéuticos; con frecuencia, sin embargo, sí se emplea la relajación y la tensión obtenidas del matiz y la densidad sonora, ya sea por la cantidad de instrumentos que intervienen o por la cantidad de notas ejecutadas por un instrumento.

También es recurrente el uso de artefactos que evocan sonidos de animales o del agua, los cuales, por su naturaleza, pueden generar emociones. Por ejemplo, si suena una flauta tubular que imita de manera estruendosa el sonido de un jaguar —o del «grito de la muerte», como lo llaman los Yanaconas—, el paciente puede sentir tensión corporal que se transforma en miedo e incremento de sus constantes fisiológicas; pero si suenan ocarinas a manera de pájaros o sonajeros imitando el agua, se busca el efecto contrario: el paciente se relaja, al igual que sus constantes fisiológicas.

La «pinta» es el momento más sagrado de la sesión; en la partitura se muestra como un diálogo continuo entre todos los instrumentos, asociándose de manera metafórica con el paisaje sonoro representado por los íconos de los «elementales». Durante este episodio de conexión con la naturaleza, el Taita y los Mayores se acercan al «abuelo fuego» y realizan improvisaciones sonoras a manera de conversación con este personaje que tiene el poder de transmitir conocimientos ancestrales curativos. Lo mismo ocurre cuando se ubican alrededor de la maloca para conectar con los sonidos de los animales nocturnos, del viento y del agua, ya sea de la lluvia o de fuentes hídricas naturales o artificiales que están cerca para el uso de la sesión (figura 7).

6. Limpias

Aparece como protagonista la armónica diatónica, tocada por un Mayor, quien realiza un juego rítmico entre el pulso y su división. Las notas



Figura 8. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Limpias.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás, *Limpias*, 2025. Reproducida con autorización del autor.

tocadas son aleatorias, pero buscan acompañar los cantos del Taita, quien en este momento de la sesión improvisa con textos dirigidos específicamente al diagnóstico del paciente. Por ejemplo, para una participante con fracturas de fémur y daños en su rodilla izquierda, el Taita menciona de manera recurrente:

«Indiecito de los andes sana, sana coyunturas lego, lego de las aguas de la wayra que sagrada sana, sana coyunturas, el poder de la montaña.»

Este momento musical se enriquece con los sonidos de la *wayra*; se agregan ocarinas y otros artefactos que buscan imitar sonidos de la naturaleza

—jaguares, búhos, el viento y el aleteo de las aves— con el fin de empatizar con el paciente de manera directa y exclusiva. Por esta razón, los pacientes se separan dentro de la maloca y el Taita los busca de manera individual para realizar este diálogo musical (figura 8).

Durante una entrevista, el Taita señaló que estos recitativos y la improvisación musical siempre cambian, ya que recibe la inspiración de los elementales en el momento de la «pinta» para ejecutarlos cuando se encuentra frente al paciente. La energía transferida en ese momento es única y depende de las dolencias de quien participa; el Taita describe que asume toda esa carga proveniente de la enfermedad y, al finalizar la sesión, la descarga a los elementales, quienes le ayudan a encontrar la «armonización», tanto a él como a su paciente.

7. Curaciones

Una vez realizados los rezos de las limpias, viene un momento para la curación. En este segmento aparece por primera vez la división ternaria del pulso, lo cual es una característica de la música asociada al bambuco (música tradicional colombiana). Esta propuesta cambia todo el ambiente sonoro y, aunque los ostinatos rítmicos siguen siendo una característica, la nueva experiencia musical ayuda al paciente a liberar sus emociones contenidas y expresarse de manera espontánea. El Taita acerca instrumentos y artefactos sonoros a los pacientes para que los toquen de manera libre; incluso los invita a cantar o a bailar si lo desean.

Si entre los participantes hay alguno que toque un instrumento disponible en el *setting* —como



Figura 9. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Curaciones (6/8 y 3/4).* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás. *Curaciones.* Sección A en 6/8; sección B en 3/4. Reproducida con autorización del autor.

la guitarra, la flauta o la percusión—, se le invita a acercarse a la hoguera e interpretar algo para todos; es aquí donde por primera vez aparecen letras de canciones populares. En algunas ocasiones, el Taita o los Mayores interpretan canciones de la religión católica; existe una tendencia a transferir cualquier género musical a bambuco o a vals, lo que evidencia el sincretismo religioso que permea la cultura Yanacona (figura 9).

El ambiente sonoro de esta sección pone como protagonistas a los instrumentos que evocan el sonido del viento, ya que este elemental es

el encargado de regresar a la *pacha mama* las dolencias del paciente. Por esta razón, siempre están presentes en las interpretaciones las flautas de madera, el canto o simplemente efectos sonoros de viento producidos con silbatos o flautas tubulares. Dado que la sesión de sanación es extensa y extenuante, el Taita lleva a sus pacientes, después de «la curación», a unas hamacas ubicadas alrededor de la maloca para que descansen.

Para este segmento se ha agregado una melodía en flauta escrita en 6/8, que representa el círculo de palabra, y una melodía con letra de contenido religioso en 3/4, que representa el sincretismo.

8. Armonización

En este segmento, el Taita reduce las respuestas fisiológicas de los participantes mediante la reducción progresiva en la densidad de las figuras tocadas por los instrumentos de percusión. Comienza con la división del pulso interpretando cuatro figuras de corchea por compás, para generar una sensación de mayor densidad sonora, y poco a poco las convierte en negras; luego las lleva a la duplicación del pulso, que finalmente se detiene para relajar al paciente, incluso hasta el punto del sueño profundo. Si durante la etapa de curación el paciente advirtió una empatía especial por alguno de los instrumentos del *setting*,

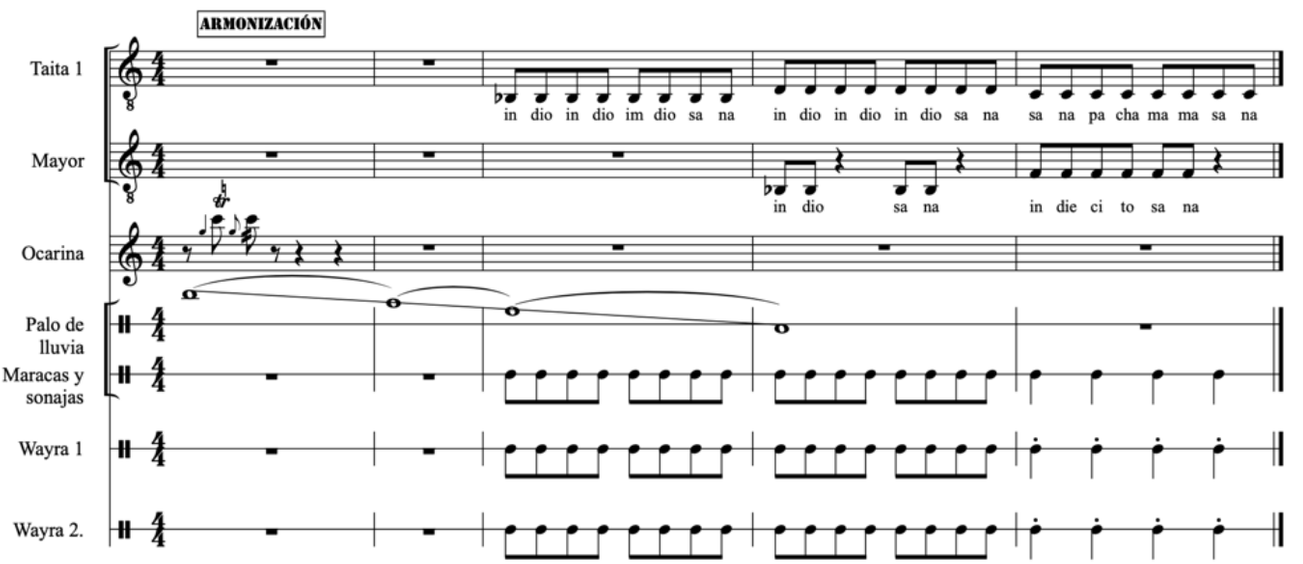


Figura 10. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Armonización. Nota.* Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás, *Armonización*, 2025. Reproducida con autorización del autor.

este se usa de manera muy sutil para ayudar en la relajación. Esta etapa de sueño profundo es acompañada por algunos rezos susurrados con contracciones cantadas por todos los Mayores, sin ningún tipo de acompañamiento instrumental.

En la partitura se puede observar que, al igual que en el segmento «limpias», los textos son específicos para tratar las dolencias del paciente, pero esta vez involucran a todos los Mayores de la sesión (figura 10). Ellos se han reunido previamente para hablar acerca de lo ocurrido durante lo que va de la noche y se comparten sus percepciones sobre los pacientes. Incluso sacuden las *wayras* sobre el cuerpo de los Mayores con el fin de liberar las energías de la contratransferencia (respuesta emocional del terapeuta hacia su paciente).

9. Reencuentro con los elementales

Para este momento final de la sesión ya está amaneciendo; por esta razón se incrementan los sonidos naturales de los pájaros, las gallinas, los perros y otros animales del contexto.

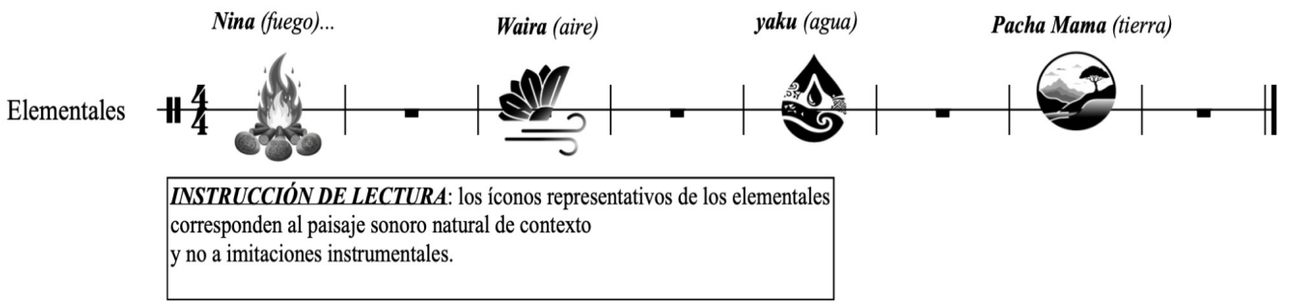


Figura 11. *Transcripción analítica de una sesión de sanación Yanacona: Reencuentro con los elementales.* Nota. Transcripción analítica: Ordóñez (2021, adaptada en 2025), a partir de la observación participante. Composición musical: Taita Gildardo Chilito Quinayás, *Reencuentro con los elementales, 2025.* Reproducida con autorización del autor.

El Taita busca estabilizar al paciente e invita a escuchar con atención el lenguaje de la *pacha mama*; luego apaga la hoguera con agua y hace que los pacientes se mojen la cabeza. Incluso cuando en los alrededores existen fuentes hídricas como riachuelos o estanques, los invita a sumergirse por completo. En estos últimos momentos se trabaja con la idea de un cierre terapéutico alrededor del sonido, sin el uso de la música.

Ningún paciente puede abandonar la maloca sin la autorización del Taita, quien determina si están dadas las condiciones para cerrar la sesión. Sin importar cuánto tiempo se requiera, va dando de alta a cada uno de los pacientes con recomendaciones relacionadas con medicamentos, hábitos, ejercicios y cualquier otra forma específica de continuar el proceso de «armonización». Estas instrucciones son de índole fisiológica, emocional y espiritual, e involucran incluso a miembros de la familia, a compañeros de trabajo y a cualquier otra persona o elemento que se considere pertinente.

Así como la sesión de sanación Yanacona tiene un inicio y un cierre, la partitura muestra un final que, si bien no describe de manera literal lo que ocurre en el reencuentro con los elementales, sí compara de manera artística la forma en que el paciente se desvincula progresivamente de la sesión y se prepara para retomar su cotidianidad (figura 11).

Conclusiones

Las siguientes conclusiones sintetizan los hallazgos más relevantes del estudio:

1. Tras una amplia búsqueda bibliográfica no se encontró documentación sobre las características y el uso de la música ancestral de las comunidades indígenas colombianas en procesos de sanación, ni una partitura que sustente investigaciones sobre este tipo de sesiones. Por lo tanto, el presente artículo constituye un referente para futuras investigaciones y ensambles musicales que pretendan recrear cuadros sonoros con características de la música ancestral.

2. Las características del sonido utilizado en los procesos de sanación de la comunidad Yanacona de Pitalito (Huila) están relacionadas con los sonidos naturales provenientes de las aves, el viento, el fuego y el agua. La imitación de estos sonidos se realiza con artefactos sonoros propios de la comunidad, como sonajeros, flautas y *wayras* (instrumento principal), elaborados con materiales como semillas, arcilla, hojas y madera, que proporcionan multiplicidad tímbrica.

3. Dos de las principales características de la música utilizada en los procesos de sanación de la comunidad Yanacona de Pitalito son los ritmos basados en compás binario con el uso reiterado de ostinatos, y los cantos rituales de carácter recitativo con textos en español, quechua u onomatopeyas.

4. Aunque la música Yanacona está influenciada por músicas heredadas de la conquista española,

parte de esta conserva su connotación ancestral en cuanto al ritmo, la melodía, sus cantos rituales y su organología, generando una estética musical con características que la diferencian de la música estudiada en la academia o escuchada popularmente en el contexto colombiano.

5. La música y el sonido ambiental tienen un papel determinante en la medicina ancestral para acompañar las sesiones de sanación —con toma de medicina o sin ella—, posibilitando estados de empatía, relajación y «armonización», y construyendo vínculos de comunicación no verbal frente al desbordamiento de emociones o enfermedades físicas.

6. La sesión de sanación de la comunidad Yanacona de Pitalito tiene una duración aproximada de 12 horas. Presenta una fase de inicio que busca establecer relaciones empáticas, seguida de diversos momentos acompañados con sonidos de la naturaleza y música, un espacio para la introspección, la liberación y la comunicación no verbal. La sesión finaliza cuando el Taita determina que el paciente se encuentra en condiciones de retornar a sus actividades cotidianas.

7. Los elementales son la base del proceso de curación y del concepto estilístico de la música ancestral. La capacidad para «sanarse solo», según la cosmovisión Yanacona, no se refiere a un estado de sugestión comparable con el placebo en la medicina convencional, sino que implica —desde esta perspectiva émica— la activación de mecanismos de autocuración. Para esto se emplean tratamientos basados en plantas, rituales sonoros colectivos o individuales, y la vinculación a un proceso de «armonización» en el que se involucra a la sociedad en general.

8. No es posible comprender el significado y la trascendencia de estas prácticas de sanación con música si no se entiende y aprende la manera de interpretar el cosmos desde la visión Yanacona, alejando estas prácticas de cualquier prejuicio religioso o asociado a la brujería o a la magia.

9. La sesión de sanación presentada en este artículo no responde a una estructura rígida preestablecida por los médicos ancestrales Yanaconas, pero presenta conceptos y prácticas de la medicina ancestral que son muy valorados por la comunidad y por las personas foráneas que se acercan en busca de formas alternativas para tratar sus enfermedades físicas, mentales o espirituales, según la cosmovisión de los Yanaconas.

Referencias

CMY (Cabildo Mayor Yanacona). (2014). *Plan de Salvaguarda del Pueblo Yanacona: Sumak Kawsay Kapak Ñan*. Recuperado de https://es.slideshare.net/slideshow/puebloyanaconadiagnosticocomunitarioplan-salvaguardapdf/254752657

CMY (Cabildo Mayor Yanacona). (2018). *Proyecto Yanacona. Plan de Vida: Runa Inty Waira Yaku Allpamama*. https://www.researchgate.net/publication/353343358

CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). (2021). *Construcción de la memoria histórica desde las voces de los pueblos indígenas en Colombia*. https://centrodememoriahistorica.gov.co/.

Chilito, F. (2015). *Sabiduría artística y ley de origen Yanakuna en la construcción del territorio Papallaqta* [Tesis de pregrado, Universidad del Cauca]. Repositorio institucional. http://repositorio.unicauca.edu.co:8080/xmlui/handle/123456789/2581.

CIYP (Comunidad Indígena Yanacona de Pitalito). (2015). *Proyecto Educativo Comunitario Intercultural [PEC]*. Institución Educativa Pachakuti.

Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). (s. f.). La música en las luchas del CRIC. Recuperado el 22 de febrero de 2021, de https://www.cric-colombia.org/portal/la-musica-en-las-luchas-del-cric/.

Garzón, R. (1994). Acercamiento a la chirimía. *Sarance, 20*, 103-120. http://hdl.handle.net/10469/10154.

Good, C. (2005). Ejes conceptuales entre los Náhuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano. *Estudios de Cultura Náhuatl, 63*, 87-113. https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9294.

Mincultura (Ministerio de Cultura). (s. f.). *Caracterización de los pueblos indígenas de Colombia — Yanacona: Reconstruyendo la casa.* https://mng.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20YANACONA.pdf.

Miñana, C. (2009). Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. *A contratiempo: revista de música en la cultura, 13*. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637561

Miranda, R. y Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica. En *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (Vol. 4, pp. 21-311). Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

Moreno, J. (1995). Ethnomusic therapy: an interdisciplinary approach to music and healing. *The Arts in Psychotherapy, 22*(4), 329-338. https://doi.org/10.1016/0197-4556(95)00039-8.

Moseley, C. (Ed.) y Nicolás, A. (2010). Atlas de las lenguas del mundo en peligro (2.ª ed.). UNESCO.

ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia). (2020). *Pueblos indígenas en Colombia: Yanakona - Yanakuna*. https://www.onic.org.co/pueblos.

Ordóñez Semanate, G. L. (2021). Documentación del uso de la música y el sonido en la medicina ancestral de la comunidad indígena Yanacona de Pitalito-Huila, Colombia [Tesis de maestría, Universidad de La Rioja, España].

Ordóñez Semanate, G. L. [Guillermo León Ordóñez]. (2021). Música ritual de sanación Yanacona [Video]. YouTube. https://youtu.be/xNp5-PWsdCM.

Quiñones, J. (2010). *La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta* [Ponencia]. Exposición Bicentenario: Músicas e Instrumentos de los Pueblos Amerindios, Ibagué. https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/8.-La-musica-de-los-pueblos.pdf.

Rodríguez, W. (2004). *La pintura, la música y la palabra a partir del chamanismo* [Tesis de maestría, Universidad de Nariño, Colombia]. https://sired.udenar.edu.co/15643/.

Rozo, B. (2020). Eficacia sonora del ritual: A propósito de reivindicaciones y devenires sobre el sonido y la música [Ponencia]. *VI Congreso Virtual de la Asociación Latinoamericana de Antropología*, Montevideo. https://www.researchgate.net/publication/346445066.

Torres, R. (2015). Formación basada en técnicas de etnomusicoterapia para profesionales de salud mental y su posible transferencia a la comunicación organizacional. *Opción, 31*(6), 810-833. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045571048.

Urbano, W. (2016). *Música del cabildo Yanacona San José del municipio de Isnos, Huila* [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia]. http://hdl.handle.net/20.500.12209/1522.

Ussa-López, Y. (2025). Resonancias de la chirimía caucana: Identidad, tradición y su integración en la música académica. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, 9*(1), 8912-8933. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v9i1.16518.

Anexo

https:/o9youtu.be/xNp5-PWsdCM

Genealogías de la carne: de la revelación barroca a la disolución actual

Artículo de reflexión

Sergio Blandón Quintero
Universidad de Caldas
serg.arte@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-1977-0231

EXPRESIONES EMERGENTES

Recibido: 13 de noviembre de 2025
Aceptado: 15 de marzo de 2026

Resumen
En este artículo se propone un análisis sobre la persistencia simbólica de la carne como territorio pictórico entre el Barroco y la contemporaneidad, a partir del estudio de las obras de Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì y Adrian Ghenie. La investigación examina cómo la representación del cuerpo ha transitado desde la revelación sagrada hasta la disolución existencial, revelando la pintura como un espacio de tensión entre materia, forma y afecto. Desde una perspectiva hermenéutica y fenomenológica, se plantea que la pintura deja de ser un medio de representación para convertirse en un acontecimiento corporal, donde la materia encarna la experiencia del límite, el dolor y la vulnerabilidad. La comparación entre estos artistas permite comprender la pintura como un dispositivo que produce pensamiento visual, en el que el cuerpo, al fragmentarse, se transforma en signo de una verdad perceptiva que vibra en la superficie.

Palabras clave
Pintura; cuerpo; disolución; carne; alteridad

Como citar: Blandón Quintero, S. (2026). Genealogías de la carne: de la revelación barroca a la disolución contemporánea. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21(40), pp. 215-228.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24379

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Genealogies of the Flesh: From Baroque Revelation to Contemporary Dissolution

Abstract
This article proposes an analysis of the symbolic persistence of the flesh as a pictorial territory between the Baroque and contemporary times, based on the study of the works of Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì and Adrian Ghenie. The research examines how the representation of the body has transitioned from sacred revelation to existential dissolution, revealing painting as a space of tension between matter, form and affect. From a hermeneutical and phenomenological perspective, it is proposed that painting ceases to be a means of representation to become a bodily event, where matter embodies the experience of limit, pain and vulnerability. The comparison between these artists allows us to understand painting as a device that produces visual thought, in which the body, when fragmented, is transformed into a sign of a perceptual truth that vibrates on the surface.

Keywords
painting; body; dissolution; meat; otherness

Généalogies de la chair : de la révélation baroque à la dissolution contemporaine

Résumé
Cet article propose une analyse de la persistance symbolique de la chair comme territoire pictural entre le Baroque et l'époque contemporaine, basée sur l'étude des œuvres de Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì et Adrian Ghenie. La recherche examine comment la représentation du corps est passée de la révélation sacrée à la dissolution existentielle, révélant la peinture comme un espace de tension entre la matière, la forme et l'affect. D'un point de vue herméneutique et phénoménologique, il est proposé que la peinture cesse d'être un moyen de représentation pour devenir un événement corporel, où la matière incarne l'expérience de la limite, de la douleur et de la vulnérabilité. La comparaison entre ces artistes nous permet de comprendre la peinture comme un procédé qui produit la pensée visuelle, dans laquelle le corps, lorsqu'il est fragmenté, se transforme en un signe d'une vérité perceptuelle qui vibre à la surface.

Mots-clés
peinture ; corps ; dissolution ; viande ; altérité

Genealogias da Carne: Da Revelação Barroca à Dissolução Contemporânea

Resumo
Este artigo propõe uma análise da persistência simbólica da carne como território pictórico entre o Barroco e os tempos contemporâneos, baseada no estudo das obras de Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì e Adrian Ghenie. A pesquisa examina como a representação do corpo transitou da revelação sagrada para a dissolução existencial, revelando a pintura como um espaço de tensão entre matéria, forma e afeto. De uma perspectiva hermenêutica e fenomenológica, propõe-se que a pintura deixa de ser um meio de representação para se tornar um evento corporal, onde a matéria incorpora a experiência do limite, da dor e da vulnerabilidade. A comparação entre esses artistas nos permite entender a pintura como um dispositivo que produz pensamento visual, no qual o corpo, quando fragmentado, é transformado em um sinal de uma verdade perceptiva que vibra na superfície.

Palavras-chave
pintura; corpo; dissolução; carne; alteridade

Agradecimientos

A mi asesor, Carlos Fierro Quintero, docente de la Universidad de Caldas, por su acompañamiento, orientación y valiosas observaciones que enriquecieron el desarrollo de este artículo.

Introducción

Este artículo propone una lectura de la carne como umbral pictórico, donde pintura, cuerpo y materia se entrelazan en una búsqueda de trascendencia. A través de cinco artistas —de Velázquez a Ghenie— se observa la evolución del cuerpo desde la revelación barroca hasta su disolución contemporánea.

Velázquez expone la fragilidad del poder; Bacon transforma esa imagen en un grito existencial; Ribera convierte el martirio en conocimiento espiritual; Samorì hiere la pintura hasta hacerla ruina viva; y Ghenie la reduce a memoria y residuo del cuerpo.

En conjunto, la pintura aparece como un espacio de encarnación simbólica: un cuerpo que piensa, sufre y persiste en la materia, donde la carne revela la verdad más profunda de la imagen.

El rostro como abismo: Velázquez y la fragilidad del poder

El "Retrato de Inocencio X" (1650) de Diego Velázquez constituye uno de los puntos de inflexión más profundos en la historia de la pintura occidental. Más allá de su condición como retrato papal, la obra se erige como una meditación sobre la vulnerabilidad del poder y la naturaleza ambigua de la representación. Velázquez, en pleno Barroco, logra condensar en la figura de Inocencio X no sólo el peso simbólico de la autoridad eclesiástica, sino también su inminente fractura. La imagen se vuelve, entonces, un espejo inquietante donde el poder, en lugar de afirmarse, se ve amenazado por su propio reflejo.

El Papa mira desde el trono, envuelto en la solemnidad de sus vestiduras rojas y blancas, pero su gesto revela algo que trasciende la majestuosidad del cargo: una conciencia de sí mismo, casi dolorosa, que roza la vulnerabilidad. Esa mirada cargada de tensión transforma el retrato en un espacio de crisis. El pontífice no posa; parece enfrentarse a su propia imagen, atrapado entre la dignidad y el abismo (imagen1). En este sentido, Velázquez logra un doble movimiento: afirma la figura de poder y, al mismo tiempo, la desestabiliza desde dentro. Tal como señala Fernando Marías (2016), el pintor "introduce en el retrato papal no sólo la majestad del cargo, sino una inquietud que subvierte la rigidez ceremonial" (p. 212). La pincelada, lejos de reforzar la monumentalidad del sujeto, deja entrever su humanidad trémula, su carácter efímero, su fragilidad ante la mirada.

El color desempeña aquí un papel fundamental. El rojo del manto papal, símbolo de autoridad, pasión y sacrificio, arde con una intensidad que roza lo corporal. Jonathan Brown (1986) subraya que "el color en Velázquez no decora, sino que actúa: el rojo pontificio adquiere un valor físico, encarnado, que compromete al cuerpo en el drama del poder" (p. 189). La pintura vibra entre lo espiritual y lo carnal, entre la investidura y el cuerpo. En ese cruce, el color deja de ser signo jerárquico para convertirse en una presencia pulsante, una manifestación pictórica de la tensión interior que sostiene la imagen.

Esta fisura interna —entre la forma y su derrumbe— define lo que aquí denominamos el rostro como abismo. La mirada del Papa, cargada de ambigüedad, funciona como un umbral simbólico en el que se enfrentan la representación y su propia imposibilidad. El rostro, que tradicionalmente en el retrato buscaba afirmar la identidad del sujeto, se convierte en un campo de duda. No es ya el espejo del alma, sino el testimonio de su desintegración. Svetlana Alpers (2016) advierte que "Velázquez desafía la imagen estable; no busca representar al Papa como institución, sino abrir una grieta en la superficie misma del poder, haciendo visible su vulnerabilidad" (p. 145).



Imagen 1. Diego Velázquez. Retrato del Papa Inocencio X, c. 1650. Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Gallería Doria Pamphilj, Roma.

La pintura de Velázquez no se limita a reproducir una figura ilustre; propone una reflexión ontológica sobre la mirada misma. La suya no es una representación del Papa, sino una representación de lo que implica ser visto, de la conciencia de estar expuesto ante la mirada del otro. En este punto, el retrato se convierte en una meditación sobre la condición humana y sobre el acto pictórico en sí. Velázquez, como sugiere Michel Foucault en "Las palabras y las cosas" (1966), inaugura una forma moderna de la representación, en la que el sujeto y la imagen se enfrentan en un juego de reflejos inestables (pp. 15–30). La mirada del Papa es, así, un espejo que devuelve al espectador su propia inquietud, su propio temblor frente al poder y la imagen.

El "Retrato de Inocencio X" marca, además, una ruptura en la función simbólica de la pintura. Si durante siglos el retrato había servido como instrumento de legitimación del poder, Velázquez lo transforma en un acto de revelación crítica. En lugar de glorificar al pontífice, lo muestra en su humanidad, despojado del aura intocable de la autoridad. El gesto contenido, la boca entreabierta, las sombras que insinúan el paso del tiempo, todo contribuye a despojar al retrato de su carácter monumental para transformarlo en un espejo de la finitud. En ese sentido, el artista no sólo pinta al Papa, sino la distancia que separa al hombre de su símbolo.

El fondo neutro y oscuro refuerza esta sensación de aislamiento. No hay arquitectura, ni atributos de poder, ni emblemas papales: sólo un cuerpo suspendido en el espacio. El vacío que rodea al pontífice acentúa la soledad de la figura, creando una atmósfera de introspección que se acerca al dramatismo existencial. La imagen se convierte así en un espacio de meditación visual donde la materia pictórica encarna la tensión entre la forma y su disolución.

Desde una lectura hermenéutica, el retrato de Velázquez puede entenderse como un acontecimiento de revelación: la pintura no comunica un mensaje, sino que expone una experiencia. Gadamer (1991) sugiere que en la obra de arte se produce una verdad que no depende del discurso, sino de la aparición (p. 144). En "Inocencio X", esa verdad se manifiesta como la exposición de la fragilidad humana bajo el peso de lo simbólico. La pintura no representa al poder: lo interroga, lo somete a la experiencia de su propio temblor.

Esta vulnerabilidad, lejos de ser una falla, constituye el núcleo mismo del sentido. La grieta que se abre en el rostro del Papa es la metáfora del abismo que habita toda imagen: ese lugar donde lo visible roza lo invisible, donde el orden simbólico se enfrenta a su límite. Velázquez pinta la frontera entre lo humano y lo sagrado, entre la carne y la investidura, entre el gesto y su desaparición. Y en esa frontera, la pintura se vuelve pensamiento, un modo de conocer a través de la materia.

El "Retrato de Inocencio X" anuncia así un cambio en la función del arte: de la afirmación de la autoridad a la exploración de la fragilidad. Velázquez desvela, con una sutileza que anticipa la modernidad, que toda imagen de poder lleva consigo su sombra. Esa sombra, que emerge silenciosamente desde los pliegues del rostro, será la que siglos después inspire a Francis

Bacon a convertir el retrato en grito. Allí donde Velázquez insinúa la grieta, Bacon la desgarra. Pero ambos comparten la misma intuición: que el rostro es un abismo, y que en su fondo late la verdad más incómoda del ser.

El Papa de Velázquez ya no es sólo un pontífice. Es un hombre frente a su propia imagen, un cuerpo expuesto ante la mirada, un símbolo que tiembla bajo el peso de su representación. En ese instante suspendido entre la dignidad y la caída, entre la forma y su ruina, la pintura alcanza su máxima lucidez. Velázquez, al mostrar la fragilidad del poder, abre también el espacio para pensar la pintura como un acto de revelación ontológica, donde el rostro, al ser mirado, nos devuelve la experiencia del límite y la posibilidad de la verdad que vibra en la superficie.

Del retrato al grito: Bacon y la carne desbordada

Tres siglos después de Velázquez, en un contexto marcado por las guerras, el nihilismo y la crisis de la representación, Francis Bacon reinterpreta el "Retrato de Inocencio X" sin ver el original. En su célebre serie "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X" (1953), el cuerpo deja de representar el poder y se convierte en materia del grito. Bacon retoma la figura del pontífice, pero la despoja de toda solemnidad barroca: lo encierra en una jaula de líneas verticales, lo sumerge en un fondo oscuro, lo distorsiona hasta que su humanidad estalla en pura sensación. El Papa ya no preside el mundo; grita desde un vacío que lo devora. Allí donde Velázquez insinuaba la grieta, Bacon la abre con violencia.

La imagen del pontífice se transforma en un icono de ansiedad moderna. Su rostro se desfigura hasta volverse inidentificable, y sin embargo conserva una potencia emocional devastadora (imagen 2). Martin Hammer (2012) afirma que "Bacon transforma la imagen institucional del Papa en un icono de angustia moderna; las formas se deshacen, atrapadas en un grito mudo, revelando el colapso interior del símbolo de autoridad" (p. 75). En ese sentido, el retrato deja de ser un testimonio del poder para convertirse en una alegoría de su ruina. El grito silencioso que emana del rostro no pertenece a un sujeto histórico, sino a una condición existencial: el ser humano enfrentado al vacío de su propia representación.

El gesto pictórico de Bacon es radicalmente corporal. El óleo se convierte en carne viva, en sustancia vibrante que se retuerce, se licúa, se desborda. Su pincel no busca la semejanza, sino la intensidad. Como el propio artista confesó en diálogo con David Sylvester (1987), "pinto a las personas como carne vulnerable, atrapada en el acto de ser destruida por la existencia misma" (p. 51). Esta afirmación resume la ética de su pintura: la carne no es un motivo iconográfico, sino una categoría ontológica. Bacon pinta la tensión interna del cuerpo, el temblor que lo habita, el instante en que la forma se resiste a desaparecer, pero no puede sostenerse.

En su trabajo, la desfiguración no destruye la figura: la libera de su máscara simbólica. El rostro papal grita sin voz, suspendido entre lo humano y lo inhumano. Las líneas verticales que encierran al pontífice actúan como barrotes pictóricos, un dispositivo de contención que refuerza la sensación de claustrofobia existencial. En ese espacio cerrado, el grito no puede salir; se repliega sobre sí mismo, reverberando en la materia pictórica. La figura no comunica, sino que vibra. El cuadro, así, deja de narrar para actuar: se vuelve acontecimiento sensorial, una aparición de la intensidad.

La filosofía de Gilles Deleuze ayuda a comprender esta operación. En "Lógica de la sensación" (2005), Deleuze señala que Bacon no representa cuerpos, sino "fuerzas invisibles que deforman la carne" (p. 33). La pintura se convierte en un campo de batalla donde se enfrentan la forma y la sensación, lo visible y lo invisible. La deformación, en este marco, no es un accidente formal, sino una necesidad vital: la consecuencia de la presión interna de la existencia. Bacon captura el instante en que la figura humana, incapaz de contener el exceso de vida, estalla. El grito se convierte en el signo de esa sobrecarga ontológica: una vibración que no puede ser domesticada por la representación.

Este tránsito —del retrato al grito— constituye un cambio de paradigma en la historia del arte. Si Velázquez había mostrado la fisura del



Imagen 2. Francis Bacon. Estudio del retrato del Papa Inocencio X (Study after Velázquez 's Portrait of Pope Innocent X), 1953. Óleo sobre lienzo, 153 x 118 cm.

poder, Bacon encarna la disolución del sujeto moderno. La pintura ya no revela la autoridad ni el espíritu; revela la precariedad de la carne, el desamparo del cuerpo ante el tiempo. En este sentido, la obra de Bacon dialoga directamente con la filosofía existencialista y con la experiencia del trauma del siglo XX. Sus figuras, solitarias y deformadas, son el reflejo de una humanidad que ha perdido la fe en la estabilidad de la forma y en la redención simbólica.

El uso del espacio en Bacon refuerza esta idea. El fondo vacío y oscuro, apenas contenido por líneas geométricas, no funciona como escenario, sino como jaula. Es un espacio sin exterior, donde la figura queda atrapada en su propio grito. Este aislamiento no es una metáfora psicológica, sino una experiencia fenomenológica: la pintura como lugar donde el cuerpo se enfrenta al límite de su propia existencia. Tal experiencia se relaciona con la noción de "carne del mundo" de Maurice Merleau-Ponty (1964), quien entiende la materia como una continuidad sensible entre el cuerpo y lo visible (p. 149). En Bacon, esa continuidad se transforma en colisión: el cuerpo y la materia se confunden en un mismo temblor.

Desde una lectura hermenéutica, el grito silencioso de Bacon puede entenderse como una revelación trágica. El sentido no está en lo que se representa, sino en lo que se manifiesta: la pintura encarna la tensión entre la presencia y su descomposición. Gadamer (1991) sostiene que el arte no comunica un concepto, sino que "presenta una verdad que sólo puede ser experimentada" (p. 147). En este caso, la verdad es la experiencia misma de la vulnerabilidad. Bacon expone la condición del cuerpo como campo de fuerzas, como superficie afectada por lo invisible.

Así, el "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X" no es una parodia ni una cita, sino un exorcismo. Bacon revisita el retrato barroco para revelar su reverso: el rostro que antes representaba la majestad de la fe se convierte en una máscara desgarrada por el miedo. El Papa ya no mira: grita. Ese grito no busca ser oído, sino encarnado. Es el sonido interno de la materia cuando pierde su forma, el eco del cuerpo cuando ya no puede sostener su imagen.

En el universo pictórico de Bacon, la carne no es metáfora, es presencia. Cada trazo, cada empaste, cada borradura opera como inscripción del tiempo y del trauma. La pintura, entonces, no representa la violencia: la ejecuta. En ella, el cuerpo no muere, sino que se transforma continuamente, revelando el proceso mismo de su disolución. De ahí que su obra sea, en última instancia, una fenomenología de la existencia: una pintura que piensa desde la carne, que hace visible lo que duele, que convierte el sufrimiento en forma.

El grito de Bacon no pertenece al Papa, ni siquiera a la historia del arte. Es un grito sin sujeto, una energía pura que atraviesa el lienzo y alcanza al espectador. En esa transferencia afectiva, la pintura recupera su dimensión sagrada, no desde la teología, sino desde lo humano. Como en Velázquez, lo sagrado se confunde con lo vulnerable. Pero en pleno siglo XX, esa vulnerabilidad ya no buscaba redención: sólo vibraba y persistía en la materia.

De este modo, Bacon redefine la pintura como un lugar donde la imagen se descompone para revelar la vida en su estado más crudo. La forma no desaparece: se abre, se tensa, se desborda. En ese gesto, el retrato se convierte en grito, y la carne en pensamiento. La pintura, finalmente, no habla: respira, tiembla y sufre, revelando que la verdad del cuerpo —como la de la imagen— sólo puede ser experimentada en el límite de su destrucción.

El martirio como forma: Ribera y la carne como testimonio

José de Ribera, maestro del naturalismo barroco y heredero directo del dramatismo caravaggista, convierte el sufrimiento en una manifestación pictórica de la verdad. En su célebre "Martirio de San Bartolomé" 1644 (imagen 3), el cuerpo humano no es sólo un instrumento narrativo, sino el lugar mismo donde se revela lo trascendente. La carne, abierta y tensada, se vuelve superficie de revelación: una topografía del dolor donde la materia pictórica adquiere una dimensión espiritual. Como señala Alfonso E. Pérez Sánchez (1992), "Ribera transforma la crudeza en fuerza ética" (p. 105). En esta afirmación se condensa la esencia de su poética: el dolor no es un espectáculo, sino una vía hacia el conocimiento. La pintura deja de ser ilustración religiosa y se convierte en un acto de encarnación, en una forma de hacer visible lo invisible a través de la materia.

El Barroco español, marcado por el fervor místico y la conciencia de la muerte, encuentra en Ribera su expresión más descarnada. Su pintura rompe con la idealización renacentista para situar al cuerpo en el centro del drama existencial. En el "Martirio de San Bartolomé", el cuerpo del santo, atado y sometido a la inminente tortura del desollamiento, aparece suspendido en un espacio sombrío, rodeado de figuras que actúan con una serenidad inquietante. No hay teatralidad ni artificio; hay presencia. La luz, densa y lateral, recorre la piel del mártir con precisión anatómica, acentuando la tensión entre la vida y la muerte, entre la materia y el espíritu. Ribera convierte ese instante límite —cuando el cuerpo está a punto de ser despojado de su piel— en una revelación de la condición humana.



Imagen 3. José de Rivera. *Martirio de San Bartolomé*, c. 1644. Óleo sobre tela, 202 x 153 cm. MNAC, Barcelona, España.

La pintura no busca provocar horror, sino una especie de contemplación grave. Ribera trasciende la violencia del acto para alcanzar una verdad interior. En este sentido, su obra se inscribe en una tradición que concibe el sufrimiento como vía de conocimiento y purificación. El dolor no es únicamente físico, sino metafísico: es el lugar donde el cuerpo y el alma se encuentran. El artista no representa el martirio como castigo, sino como tránsito, como un umbral en el que la carne se convierte en símbolo. La materia pictórica —espesa, terrosa, luminosa en los pliegues del cuerpo— se vuelve testigo del acontecimiento espiritual.

Este enfoque sitúa a Ribera en el corazón de una estética de la encarnación. Frente a la distancia intelectual del ideal clásico, su pintura afirma la inmediatez de lo sensible. La verdad no se

alcanza a través de la idea, sino a través de la materia. En esto, su obra anticipa una lectura hermenéutica de la imagen, en la que el sentido no se deduce, sino que se revela en la experiencia. Gadamer (1991) planteaba que la verdad del arte reside en su capacidad de "presentar" y no de "representar" (p. 148). Ribera encarna esta premisa: su pintura no explica el martirio, lo hace presente.

La crudeza de sus escenas es, por tanto, un gesto ético. El pintor no idealiza el cuerpo santo; lo muestra vulnerable, sudoroso, sometido al tiempo. La iluminación que recorre el torso del mártir no glorifica, sino que desnuda. La carne se convierte en escritura, en un lenguaje que habla de la fragilidad y la resistencia. En esta mirada no hay distancia entre lo humano y lo divino: la revelación ocurre precisamente en la herida. Como sugiere Jonathan Brown (1998), "Ribera dramatiza la carne no como ornamento visual, sino como vehículo de verdad: el cuerpo ya no representa, sino que encarna la intensidad del acto espiritual" (p. 160).

La potencia del "Martirio de San Bartolomé" radica en esta transformación del dolor en forma. La composición, organizada en diagonales tensas, orienta la mirada hacia la carne extendida, donde la materia pictórica se espesa y vibra. Cada pincelada parece una incisión. La piel, a punto de desgarrarse, adquiere la consistencia del óleo: espeso, húmedo, casi táctil. En esta unión entre técnica y tema, Ribera funda una poética de la carne como testimonio. La pintura no se limita a narrar un hecho religioso; lo reencarna en el soporte.

Desde una lectura fenomenológica, puede afirmarse que el cuerpo de Bartolomé no es un objeto representado, sino un acontecimiento perceptivo. La carne, en su inminente desollamiento, nos recuerda que la pintura misma es también una piel: una superficie vulnerable que puede ser herida, rasgada, tocada por la luz. En este paralelismo entre cuerpo y lienzo, Ribera inaugura una genealogía que siglos después retomarán artistas como Francis Bacon y Nicola Samorì, quienes harán del cuerpo un campo de tensión entre forma y destrucción.

En Ribera, sin embargo, la herida no es aún la ruina de la imagen, sino su modo de revelación. La pintura, en su dramatismo, sostiene todavía una esperanza de trascendencia. El cuerpo martirizado conserva una dignidad serena, una belleza terrible que proviene de su entrega total. En ese sentido, el artista eleva la representación del sufrimiento a una categoría moral y estética: el dolor como experiencia que une al ser humano con su dimensión espiritual.

Este tránsito entre lo físico y lo sagrado, entre la materia y el sentido, constituye el núcleo del aporte de Ribera a la historia de la pintura. Su obra muestra que la verdad del cuerpo no reside en su integridad, sino en su exposición. La carne se vuelve testigo no sólo del martirio, sino de la posibilidad de que la pintura misma encarne lo invisible. En la densidad del pigmento, en la textura del músculo, en la tensión del gesto, Ribera nos recuerda que la pintura no representa la fe: la encarna.

Por ello, el "Martirio de San Bartolomé" puede leerse como una declaración sobre la naturaleza misma del arte. Allí donde la forma parece ceder ante el horror, emerge la verdad de la imagen: la capacidad de sostener la experiencia del límite sin disolverla en la retórica. En esta síntesis entre crudeza y revelación, Ribera inaugura una tradición pictórica que concibe la carne como lugar del pensamiento y el dolor como forma de conocimiento.

En su pintura, el cuerpo no se ofrece como espectáculo de sufrimiento, sino como testimonio de la existencia. La herida no destruye la imagen: la legitima. Es el punto donde la materia se vuelve palabra, donde la superficie se convierte en memoria. Ribera, al pintar el martirio, no sólo da forma al dolor; le otorga sentido. Su obra nos recuerda que la pintura, como la carne, puede sufrir, resistir y revelar. Que la verdad —como la fe— no se halla en la perfección de la forma, sino en la intensidad de lo que tiembla.

Pintar sobre la herida: Samorì y la ruina de la imagen

Nicola Samorì retoma el legado barroco y lo lleva a una dimensión radicalmente performativa. En su obra, la pintura ya no representa el cuerpo: lo encarna. Cada lienzo es sometido a un proceso de agresión, intervención y deterioro controlado, en el que la materia pictórica se convierte en carne y el soporte en piel (imagen 4). En piezas como "Mártir" (2013), el artista italiano corta, raspa y descascara la superficie del óleo hasta hacerla sangrar, transformando el acto pictórico en una operación quirúrgica. Como observa Marta Smolińska (2016), "Samorì trabaja sobre la herida pictórica como si fuera carne: la pintura no es sólo representación de sufrimiento, sino su encarnación. En sus obras, el óleo sangra" (p. 189).

El gesto de Samorì no es meramente formal, sino ontológico. Su práctica se fundamenta en la convicción de que la pintura, para seguir viva, debe ser herida. Esa herida, más que un signo de destrucción es una forma de revelación. Allí donde la superficie se rompe, la imagen se abre. En ese pliegue o desgarramiento se produce el tránsito entre lo visible y lo oculto, entre la historia y el presente. El artista introduce una temporalidad fracturada: el pasado pictórico —con su perfección barroca, su luz carnal, su teatralidad controlada— se enfrenta a la violencia contemporánea del gesto. El resultado es una pintura que respira entre la ruina y la resurrección.

Samorì hereda de José de Ribera la densidad de la carne y su carácter testimonial, pero transforma ese legado en una acción pictórica que ya no representa el martirio, sino que lo realiza sobre el propio cuerpo del cuadro. Su estudio es, en ese sentido, un laboratorio de heridas. Las figuras que emergen de sus lienzos —vírgenes, santos, retratos— parecen suspendidas en el instante posterior a su deterioro, como si el tiempo hubiese intervenido directamente sobre ellas. Las capas de óleo levantadas, raspadas o arrancadas dejan ver lo que la pintura suele ocultar: su propia materialidad, su vulnerabilidad, su memoria.

Este acto de destrucción controlada convierte el proceso creativo en una performance del tiempo.



Imagen 4. Nicola Samorì. *Mártir* (Marter), 2013. 100 x 70 cm. Colección Privada.

La pintura deja de ser un objeto estable para convertirse en un acontecimiento. En palabras de Chiara Bertola (2017), "la superficie pictórica en Samorì ya no es una ventana al mundo, sino una piel abierta al tiempo, a la historia y a la herida" (p. 22). En esa piel abierta se inscribe la fragilidad de la imagen y, con ella, la de toda representación. La obra se sitúa así en un territorio liminal: entre la pintura y su disolución, entre la presencia y el desvanecimiento.

El vínculo entre cuerpo y soporte en la obra de Samorì es inseparable. Su método —a la vez pictórico y quirúrgico— revela una concepción encarnada de la pintura: el lienzo sufre, envejece, cicatriza. Cada raspadura equivale a una incisión simbólica que desvela las capas ocultas de la imagen, como si el artista realizara una autopsia sobre la historia del arte. Este

procedimiento recuerda la noción de "topografía de la ruina", en la que el acto de pintar es también un acto de exponer la vulnerabilidad de la materia. En ese sentido, Samorì convierte el deterioro en lenguaje, y la destrucción en posibilidad de conocimiento.

La ruina, en su obra, no es una metáfora del fin, sino una forma de persistencia. La pintura se mantiene viva precisamente porque no se conserva intacta. Lo que se desgarra se transforma. Esta lógica de la herida como revelación resuena con el pensamiento de Georges Didi-Huberman (2013), quien sostiene que "toda imagen del cuerpo es una forma de herida; ver es también exponerse a ser tocado por la materia del sufrimiento" (p. 45). En Samorì, esa afirmación adquiere una dimensión literal: ver sus pinturas implica asistir a la exposición del dolor, no representado sino acontecido.

La materia pictórica, al ser violentada, se vuelve testimonio. El espectador no contempla una imagen cerrada, sino un proceso abierto, un campo donde la forma y la disolución coexisten. El artista asume la pintura como un organismo vivo, un cuerpo que puede ser dañado, pero también regenerado. Este gesto introduce una reflexión profunda sobre la temporalidad: cada capa levantada deja ver un tiempo anterior, una huella de lo que fue. El cuadro se convierte en palimpsesto, en archivo de su propio deterioro.

En esta operación, Samorì dialoga con el Barroco desde la contemporaneidad. Si Ribera exploraba la carne como territorio de la fe y el sufrimiento, Samorì la explora como territorio de la materia y la memoria. El acto de "pintar sobre la herida" es, por tanto, una metáfora del pensamiento pictórico actual: una práctica que no busca la perfección formal, sino la revelación de lo inacabado, lo fragmentario y lo vulnerable. La belleza, en este contexto, ya no reside en la armonía, sino en la fisura.

Desde una lectura hermenéutica, podría decirse que Samorì actualiza la pintura como lenguaje del acontecimiento. La obra no significa, sino que sucede. En la agresión al soporte se produce un diálogo entre pasado y presente, entre el gesto de destrucción y la contemplación estética. Gadamer (1991) plantea que la experiencia del arte es siempre una forma de comprensión que ocurre en el tiempo de la obra. En este caso, la comprensión emerge del choque entre lo que la pintura fue —la tradición barroca, el cuerpo sagrado, la materia perfecta— y lo que se convierte en el acto contemporáneo: superficie herida, imagen que resiste y se descompone.

La violencia en Samorì es una forma de conocimiento visual. Al romper la imagen, el artista revela su verdad estructural: la pintura no es un espejo del mundo, sino una piel sensible que registra los rastros del tiempo. Esta noción, cercana a la fenomenología de Merleau-Ponty, sugiere que la materia no es algo pasivo, sino un modo de presencia. La pintura, al ser herida, no muere; se transforma en cuerpo vibrante que respira en el límite entre lo visible y lo táctil.

En ese límite, Samorì ofrece una respuesta contemporánea a la pregunta barroca sobre la representación. El artista no pinta el martirio: lo ejecuta. No imita la carne: la produce. No representa el dolor: lo inscribe en la materia. En esa inversión del gesto pictórico reside la potencia de su propuesta. La pintura se vuelve un territorio afectivo, una ruina activa que obliga al espectador a enfrentarse con la experiencia del tiempo, del cuerpo y de la pérdida.

De este modo, Samorì convierte el acto de pintar en una reflexión sobre la vulnerabilidad de la imagen. La herida no destruye la pintura, la hace respirar. El daño se transforma en apertura, y la ruina, en forma de persistencia. Así, la pintura contemporánea encuentra en su fragilidad no su fin, sino su sentido. La obra, al desgarrarse, se libera de su clausura representacional y se convierte en presencia pura: un cuerpo en tensión, una materia que recuerda que todo arte verdadero —como toda carne— está hecho de tiempo, dolor y memoria.

La carne como residuo: Ghenie y la memoria del cuerpo

Adrian Ghenie prolonga este linaje barroco-moderno al transformar la pintura en un archivo descompuesto, un territorio donde el cuerpo y la historia se funden en la ruina. En obras como "Self-Portrait in New York" (2013) o "The Fake

Rothko" (2010), las figuras humanas se disuelven entre capas, manchas y veladuras, como si la memoria misma se estuviera desmoronando. Su pintura se articula desde la fragmentación: la figura no aparece como una presencia estable, sino como un resto vibrante, un eco de lo que fue. Como señala Marco Robecchi (2009), "en Ghenie, la pintura se convierte en un archivo en ruinas; el gesto pictórico encarna la imposibilidad de fijar el tiempo" (p. 42).

En la obra de Ghenie, la carne es el residuo de la historia. Los cuerpos emergen a través del exceso de materia pictórica, entre veladuras que parecen borrar tanto como revelar. La imagen se constituye como un palimpsesto donde conviven pasado y presente, memoria y desaparición. Las huellas del óleo recuerdan las capas de la mente, los rastros del trauma y la persistencia de lo reprimido. En este sentido, la pintura se convierte en una arqueología del cuerpo: cada mancha, cada borradura, actúa como un estrato temporal (imagen 5). Lo que el artista muestra no es un cuerpo visible, sino un cuerpo recordado, erosionado por la historia y la experiencia.

La deformación en Ghenie no tiene el carácter brutal de Bacon ni el gesto físico de Samorì. Su violencia es interior, atmosférica, diluida en la textura. Mientras Bacon grita y Samorì hiere, Ghenie deja que la imagen se disuelva lentamente, como si el tiempo mismo la desgastara. Esta disolución se expresa a través de un cromatismo turbio y una materia pictórica espesa, que combina óleo y empastes de pigmento casi erosionados. La superficie se vuelve opaca, interrumpida, inestable. La figura, atrapada entre el ser y la desaparición, encarna la fragilidad de la memoria moderna.

Ghenie hereda de Bacon la intensidad psíquica, esa pulsación entre la identidad y su desfiguración; y de Samorì, la vulnerabilidad de la materia, la conciencia de que la pintura puede sangrar y deteriorarse. Pero su poética no se centra en el cuerpo como lugar de sufrimiento, sino como residuo de la experiencia histórica. La carne no es aquí un espacio de martirio o de revelación, sino una ruina donde la memoria ha sedimentado su pérdida. Como afirma Mark Godfrey (2015), "en Ghenie, la pintura no reconstruye la historia: la excava. Lo que queda son fragmentos, restos de un pasado que aún vibra en la superficie" (p. 118).

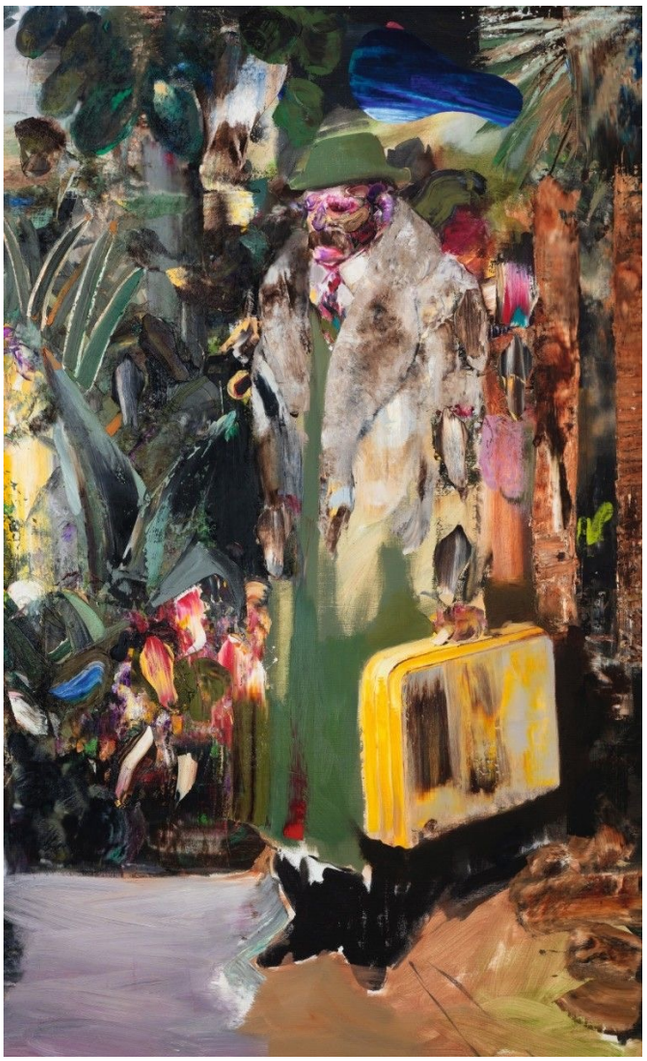


Imagen 5. Adrian Ghenie. *Self-Portrait in New York* (Autorretrato en Nueva York), 2013. Óleo sobre lienzo, 280 x 180 cm. Colección Privada.

Esta condición fragmentaria sitúa su obra en el límite entre la figuración y la abstracción. En sus autorretratos, el rostro del artista se descompone en manchas que parecen oscilar entre la materia y la ausencia. El sujeto no se presenta, se disgrega. La pintura actúa como un proceso de borradura identitaria, donde la carne deviene símbolo de la fragilidad de la memoria. La superficie pictórica —espesa, viscosa, llena de huellas— se comporta como una piel que acumula heridas invisibles. No hay en ella un relato lineal, sino una experiencia de disolución que remite al trauma colectivo del siglo XXI: la guerra, la violencia política, la pérdida del sentido.

Desde una perspectiva hermenéutica, Ghenie explora la pintura como acto de memoria encarnada. No busca representar el pasado, sino hacerlo presente a través de su ruina. La obra no es un testimonio histórico, sino un acontecimiento visual en el que el tiempo se espesa. Gadamer (1991) sostiene que "la obra de arte no pertenece al pasado, sino que se renueva en cada experiencia de comprensión". En Ghenie, esta idea se vuelve palpable: la pintura es el lugar donde la memoria se activa en el presente, donde lo que fue se reconfigura en el espesor del óleo.

El gesto pictórico de Ghenie es una forma de resistencia ante la saturación de las imágenes digitales. En un tiempo dominado por la inmediatez visual, su pintura se ofrece como un cuerpo que se niega a desaparecer, que insiste desde la materia. Su manera de aplicar y remover la pintura recuerda a la operación de un arqueólogo que trabaja sobre ruinas inestables, revelando vestigios entre la destrucción. La superficie se convierte en un campo de batalla entre la aparición y la desaparición, entre lo que la memoria conserva y lo que inevitablemente olvida.

La relación entre cuerpo, imagen y tiempo en Ghenie puede entenderse a la luz de la teoría de Georges Didi-Huberman, quien plantea que toda imagen es "un resto, una supervivencia del tiempo que no pasa" (2002). Ghenie trabaja precisamente con esa noción de supervivencia: sus cuerpos no existen plenamente en el presente ni pertenecen del todo al pasado. Son presencias intermitentes, figuras que flotan en el umbral de la desaparición. En ellas, la carne se vuelve memoria material, residuo afectivo, signo de lo que persiste en su pérdida.

En el plano formal, esta poética del residuo se manifiesta en la tensión entre control y accidente. Ghenie manipula el óleo con espátula, lo deja correr, lo retira, lo ensucia. La imagen surge y se borra en el mismo gesto, como si la pintura estuviera en proceso de recordarse a sí misma. Este método refuerza la dimensión procesual de su obra: la pintura no se concibe como un producto acabado, sino como una superficie viva, en constante mutación. El residuo, entonces, no es un resto pasivo, sino una fuerza activa que mantiene la obra abierta.

En este contexto, la carne deja de ser símbolo religioso o metafísico para convertirse en un fenómeno histórico y sensorial. Es la huella de lo que el tiempo ha erosionado, el rastro que queda tras el colapso de la forma. Ghenie nos recuerda que toda pintura es también un ejercicio de pérdida: cada capa que se aplica cubre y borra otra, cada gesto pictórico implica una desaparición. Así, el cuadro se convierte en una metáfora del recuerdo y del olvido, del intento de preservar algo que siempre se escapa.

La pintura de Ghenie es, en última instancia, una reflexión sobre la imposibilidad de cerrar la herida del tiempo. La carne, convertida en residuo, no busca restaurar una imagen ideal, sino sostener la memoria de lo que ha sido desgarrado. Su obra continúa el legado de Velázquez, Ribera, Bacon y Samorì, pero lo lleva a un territorio donde la imagen ya no se resiste a su ruina, sino que la asume como condición de existencia. La pintura, entonces, no representa el cuerpo: lo recuerda. Y en esa memoria deshecha, en ese residuo de materia, persiste la vida de la imagen, vibrando en los márgenes del olvido.

Conclusiones

A lo largo de esta genealogía, la pintura se revela como un territorio de encarnación y disolución. Velázquez abre la grieta, Bacon la convierte en grito, Ribera en testimonio, Samorì en herida y Ghenie en ruina. En todos ellos, la carne es un lugar simbólico donde la imagen se expone a su propio colapso.

Este recorrido confirma que la pintura no sólo representa cuerpos, sino que los produce. Cada gesto pictórico encarna una forma de pensamiento material que permite al arte contemporáneo explorar la vulnerabilidad, el trauma y la memoria desde la superficie misma del lienzo. Así, la pintura contemporánea no se entiende como un medio obsoleto, sino como un campo de conocimiento sensible, donde la materia, la historia y el cuerpo se encuentran para revelar lo invisible: la verdad que vibra en la carne.

Referencias

Alpers, S. (2016). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Akal.

Bertola, C. (2017). *Nicola Samorì: Pietà*. Milano: Mazzotta.

Brown, J. (1986). *Velázquez: Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial.

Brown, J. (1998). *La pintura en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Nerea.

Deleuze, G. (2005). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2013). *Lo que vemos, lo que nos mira* (4.ª ed.). Buenos Aires: Manantial.

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.

Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método I.* Salamanca: Ediciones Sígueme.

Godfrey, M. (2015). *Adrian Ghenie: Darwin's Room*. Venezia: La Biennale di Venezia.

Hammer, M. (2012). *Francis Bacon and the Remaking of the Head/Face*. Farnham: Ashgate.

Marías, F. (2016). *Velázquez: Pintor y cortesano*. Madrid: Cátedra.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.

Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez Sánchez, A. E. (1992). *Ribera*. Madrid: Museo del Prado.

Pericolo, L., & Warwick, G. (Eds.). (2017). *Caravaggio and His Followers in Rome*. London: Routledge.

Robecchi, M. (2009). *Adrian Ghenie*. Milano: Charta.

Smolińska, M. (2016). *Nicola Samorì. The Anatomy of Painting*. Wrocław: Wroclaw Contemporary Museum.

Sylvester, D. (1987). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.

Creación de arreglos y adaptaciones de repertorios tradicionales de chirimía, banda de flautas caucanas y gaita

Artículo de investigación

William Ricardo Barrera Tacha
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
wrbarrerat@udistrital.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-7592-4263

Sandra Milena Ortiz Torres
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
smortizt@udistrital.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-4322-6388

Jerson Stiven Sarmiento Moreno
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
jssarmientom@udistrital.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-2421-9616

Jaison Jair Martínez Rodríguez
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
jajmartinezr@udistrital.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-0546-604X

Salomón Acero Rodríguez
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
saceror@udistrital.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-2832-3975

Recibido: agosto 11, 2025
Aceptado:

Como citar: Barrera Tacha, W. R., Ortiz Torres, S. M., Sarmiento Moreno, J. S., Martínez Rodríguez, J. J., y Acero Rodríguez, S. (2024). Creación de arreglos y adaptaciones de repertorios tradicionales de chirimía, banda de flautas caucanas y gaita. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 19(40), pp. 229-240.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24012

Resumen
Bogotá es un espacio de convergencia para diversas expresiones culturales representativas de las regiones geográficas que cohabitan en la ciudad. Estas manifestaciones poseen una narrativa en la que subyace una dicotomía entre la formación académica y el conocimiento ancestral. Pese a estos contrastes, tales prácticas conviven en el contexto urbano y han sido objeto de estudio durante décadas. A partir de este saber, el semillero de investigación Musicología Popular PCAM ha desarrollado una reflexión que fundamenta el presente artículo. El texto se propone caracterizar los procesos del conocimiento ancestral presentes en la práctica musical de las bandas de flautas y de gaita para la creación de arreglos que reinterpreten estas sonoridades y permitan su adaptación a diversos instrumentos y formatos.

Palabras clave
Arreglos musicales; Chicha y Guarapo; música de gaita; música tradicional de banda de flautas

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Creation of arrangements and adaptations of traditional repertoires of chirimía, caucan flute band and bagpipes

Abstract
Bogotá is a space of convergence for diverse cultural expressions representative of the geographical regions that coexist in the city. These manifestations have a narrative in which there is an underlying dichotomy between academic training and ancestral knowledge. Despite these contrasts, such practices coexist in the urban context and have been the subject of study for decades. Based on this knowledge, the Popular Musicology research hotbed PCAM has developed a reflection that is the basis of this article. The text aims to characterize the processes of ancestral knowledge present in the musical practice of flute and bagpipe bands for the creation of arrangements that reinterpret these sonorities and allow their adaptation to various instruments and formats.

Keywords
arrangements; Chicha and Guarapo; bagpipe music; traditional flute band music

Création d'arrangements et adaptations de répertoires traditionnels de chirimía, de fanfare de flûte caucane et de cornemuses

Résumé
Bogotá est un espace de convergence pour diverses expressions culturelles représentatives des régions géographiques qui coexistent dans la ville. Ces manifestations ont un récit dans lequel il existe une dichotomie sous-jacente entre la formation académique et le savoir ancestral. Malgré ces contrastes, de telles pratiques coexistent dans le contexte urbain et font l'objet d'études depuis des décennies. Sur la base de ces connaissances, le foyer de recherche en musicologie populaire PCAM a développé une réflexion qui est à la base de cet article. Le texte vise à caractériser les processus de savoir ancestral présents dans la pratique musicale des orchestres de flûte et de cornemuse pour la création d'arrangements qui réinterprètent ces sonorités et permettent leur adaptation à divers instruments et formats.

Mots-clés
arrangements musicaux ; Chicha et Guarapo ; musique de cornemuse ; musique traditionnelle de groupe de flûte

Criação de arranjos e adaptações de repertórios tradicionais de chirimía, banda de flauta caucana e gaita de foles

Resumo
Bogotá é um espaço de convergência para diversas expressões culturais representativas das regiões geográficas que coexistem na cidade. Essas manifestações têm uma narrativa em que há uma dicotomia subjacente entre formação acadêmica e conhecimento ancestral. Apesar desses contrastes, tais práticas coexistem no contexto urbano e têm sido objeto de estudo por décadas. Com base nesse conhecimento, o centro de pesquisa em Musicologia Popular PCAM desenvolveu uma reflexão que é a base deste artigo. O texto tem como objetivo caracterizar os processos do conhecimento ancestral presentes na prática musical das bandas de flauta e gaita de foles para a criação de arranjos que reinterpretam essas sonoridades e permitem sua adaptação a vários instrumentos e formatos.

Palavras-chave
arranjos musicais; Chicha e Guarapo; música de gaita de foles; música tradicional de banda de flauta

Este texto se inscribe en el proyecto de investigación titulado Creación de arreglos y adaptaciones de repertorios tradicionales de chirimía y gaita, cuyo producto principal consistió en la elaboración de diversos arreglos musicales sobre piezas de los repertorios tradicionales de ambos formatos. Los integrantes del equipo de trabajo son: Sergio Algeciro, Sandra Ortiz, Jerson Sarmiento, Daniel Gordillo, Salomón Acero, Johan Sánchez y Jahir Martínez.

Introducción

Este artículo de investigación expone los resultados del proceso creativo desarrollado por el semillero de investigación Musicología Popular PCAM. Sus integrantes actuales se han visto motivados por el interés que suscitan agrupaciones como Chimizapagua y Chicha y Guarapo, destacadas en la interpretación de estas músicas; así como por el referente de las gaitas en colectivos como los Gaiteros de San Jacinto o Totó la Momposina. Esta inquietud en el estudiantado se potencia mediante el contacto directo con la música de bandas de flautas y de gaitas, proceso derivado, por un lado, de la consulta de investigaciones fundamentales y, por otro, de la escucha de grabaciones, la conformación de agrupaciones, la asistencia a carnavales y otros eventos relacionados. Asimismo, la labor de enseñanza e investigación se fortalece al interior de la Facultad de Artes mediante la participación en talleres impartidos por maestros de estas tradiciones.

Reinterpretaciones y confluencias

> Tan solo en las últimas décadas la educación superior ha empezado a considerar las músicas populares tradicionales como un escenario válido de investigación y trabajo, más por la demanda de los estudiantes y las inevitables consecuencias de la reivindicación de lo local en el mundo globalizado —que ha creado cierto interés y un nicho para estas músicas en el mercado mundial— que por una preocupación genuina por comprender a fondo el fenómeno. (Arenas, 2009, p. 3)

A esta premisa inquietante responde el presente artículo al describir estudios de caso que demuestran cómo la preocupación por comprender este fenómeno artístico ha sido asumida por investigadores, agrupaciones y colectividades. Dichas experiencias se referencian aquí a través de diversos ejes temáticos: las formas de aprendizaje y los 'segundeos' en la música de bandas de flautas; el movimiento de bandas de flautas en Bogotá; la propuesta de 'electrochirimía' de la agrupación La Errática; la gaita colombiana y sus estilos de interpretación, y los resultados del proceso de creación de los arreglos realizados por los estudiantes. Estos productos dan cuenta de los conocimientos adquiridos en la educación superior y su aplicación a piezas del repertorio tradicional de la música de chirimía (bandas de flautas) y de gaita. Finalmente, se presentan conclusiones sobre la diversidad cultural, la memoria y su reinterpretación en nuevos formatos instrumentales.

> La música de bandas de flautas ha ganado notoriedad en el contexto urbano gracias a la labor de Chicha y Guarapo, agrupación pionera en la investigación de este género. Fundada por Carlos Miñana y Omar Romero en 1982, se ha consolidado como el referente más representativo en Bogotá al respetar el formato instrumental tradicional: cuatro, cinco o más flautas, bombo andino, redoblante, charrasca, maracas y triángulo. Actualmente, la integran Alejandro Durán, Camilo Cubillos, Sara Acosta, Camilo Bartelsman, Humberto Ascanio, Edna Rocío Méndez, Felipe Clavijo, Walter Ospina y Sergio Algeciro.

Otras agrupaciones como Palos del Monte, Las Alegres Citadinas, Chirimía Papa con Yuca, Chirimía Cañabrava, Los Alegres Músicos Parrandistas y Chirimía El Pateador han partido de estas investigaciones, de la labor pedagógica de Carlos Pineda en el ensamble de chirimía de la Academia Luis A. Calvo y de la documentación acumulada por Miñana y Romero en textos centrales como *Kuvi, música de flautas entre los Paeces; Escuela de flautas y tambores* y *De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán.*

Reconocer la trayectoria investigativa de Miñana y Romero es un punto de partida ineludible para estos grupos, así como valorar la reivindicación de la tradición campesina abanderada por Chicha y Guarapo:

> Una de las inquietudes más grandes es: ¿cuál es la manera en que se forma el músico tradicional? [···] los campesinos no hablan del método,

> lo hacen, lo viven. Uno es el que debe aprender a ver con otros ojos. En todos los grupos ve uno niños de 5 a 10 años tocando maracas o carrasca. Los jóvenes tocan redoblante y tambora. Los adultos y ancianos, flautas. (Miñana, 1988, p. 79)

Por otra parte, Romero señala que «dejan de llegar músicos jóvenes a reforzar a los mayores, y es un punto de preocupación nuestra. La idea es aportar, desde la pedagogía y la formación musical, a esos nuevos músicos de flauta en los territorios» (Romero, 2021, en «https://www.youtube.com/watch?v=aeHFiHg5RhQ»). Así, Chicha y Guarapo ha construido una sonoridad que las propias comunidades en los territorios reconocen como propia. A través de esta 'construcción del sonido', del estudio riguroso y de la ejecución técnica, han logrado establecer un diálogo con dichas comunidades, donde su voz tiene repercusión para motivar la investigación y la pervivencia de esta práctica (O. Romero, comunicación personal, marzo de 2024).

Formas de aprendizaje de la música de bandas de flautas

La música de bandas de flautas forma parte del acervo cultural de las comunidades indígenas y cumple una función esencial en las formas de convivencia social. Esta se manifiesta en diversos ámbitos: desde el seno familiar y los encuentros comunitarios —como matrimonios, funerales y rituales— hasta la construcción colectiva de sociedad en festivales y festividades que se enriquecen con el aporte de este formato musical. En relación con la organología de esta agrupación, el maestro Omar Romero (2021) señala lo siguiente:

> [...] hay un indicador inequívoco de que era música militar de la época de la Colonia; más específicamente, música de artillería. Este formato de instrumentos llegó a América Latina y quedó en manos de los indígenas y los negros. Posteriormente, esa música entró a los salones, pero era mal visto que los negros y los indígenas ingresaran a ellos; por eso, quienes tocaban cuerdas eran los que accedían a los salones para interpretar bambucos y pasillos. (00:39)

Existe una notable complejidad en los procesos de aprendizaje y enseñanza de esta música en contextos tradicionales. Su comprensión no debe limitarse a un marco geográfico o territorial, sino que debe considerar la amplitud de las prácticas musicales posibles. Liberarse del sesgo académico permite apreciar que, a pesar de los modelos institucionales, existen lógicas ancestrales que han funcionado para la difusión generacional de esta tradición. Un elemento crucial en el aprendizaje de los ritmos en comunidades tradicionales es el método de enseñanza iniciado en la infancia, etapa en la que el uso de los instrumentos de percusión resulta fundamental para desarrollar habilidades que el flautista líder integrará posteriormente en su conocimiento.

El proceso de aprendizaje comienza con la escucha, ya sea de forma pasiva o en movimiento. Continúa con los instrumentos de percusión: se inicia con la charrasca, que desarrolla la unilateralidad; se sigue con las maracas y los mates, para fomentar la bilateralidad; y se avanza hacia la caja o redoblante, que permite distinguir los planos sonoros. Posteriormente, se aprende el uso del bombo para comprender acentuaciones y variaciones. Tras esta sensibilización rítmica, el joven músico comienza a apreciar el elemento melódico desde el rol de la flauta segundera. Una vez asimilado el sistema musical y adquirida la técnica instrumental, se desarrolla la experticia para aprender de oído las melodías de la flauta primera. Como indica Miñana (1989): “El segundero campesino desarrollaba con su flauta ese oído armónico e intuición musical que le permitía hacer bellísimos dúos, tríos, etcétera, con un sello personal inconfundible ante cualquier melodía tocada por la primera flauta, así nunca la hubiera oído antes” (p. 12).

En conclusión, el aprendizaje de la música de bandas de flautas no es un proceso lineal o meramente técnico, sino un acto profundamente cultural, social y ritual. Implica la inmersión en la tradición, el desarrollo de la capacidad auditiva y la habilidad para interactuar de manera creativa con otros músicos. Se trata de prácticas inclusivas y contextualizadas que valoran el conocimiento ancestral y la evolución de la música en sus propios contextos comunitarios.

Los segundeos en la música de bandas de flautas

El eje central de este apartado es la lógica de construcción de las segundas voces que armonizan, de manera intuitiva, la melodía de la primera flauta en busca de una consonancia armónica. Es preciso destacar que no se pueden aplicar conceptos de corte académico para definir la construcción de los «segundeos»; es lo que los campesinos y músicos del territorio denominan «echar oreja», o «guataca», como se dice en el oriente del país. Se trata, simplemente, del acto de escuchar y buscar sonidos o notas que resulten agradables al oído. El ejercicio de la escucha es fundamental en estas músicas, especialmente porque estos formatos se desarrollan desde una visión colectivista donde cada instrumento tiene un rol definido al servicio del ensamble general. Existe un principio superior a la interpretación individual: el acompañamiento. No existen roles protagónicos, sino funciones de apoyo, a excepción de la primera flauta, que más que un solista, desempeña el papel de director.

Podríamos abordar el fenómeno de los segundeos desde la libertad que posee el ejecutante para crear líneas melódWicas, ya sean paralelas a la primera flauta, responsoriales —como ocurre en la región de Calderas o en el Pacífico—, contrapuntísticas o, sencillamente, notas largas a modo de soportes armónicos. Esta libertad interpretativa está supeditada a la propuesta estilística del flautista o a la tradición de cada región. Sin embargo, lo que resulta inequívoco es que el oído armónico es la facultad esencial para el segundero: no se trata de emitir notas al azar, sino de construir una línea melódica que sostenga a la flauta primera.

Según Carlos Pineda (comunicación personal, 14 de noviembre de 2024), exflautista fundador de Chicha y Guarapo, músico académico y docente del Proyecto Curricular de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, el tratamiento de las flautas segunderas en las músicas tradicionales del Cauca es estrictamente acompañante. Estas brindan un «colchón» o masa armónica a la flauta primera, de forma análoga a la función de la guitarra marcante respecto a la línea melódica del requinto en la música de cuerda pulsada. En la práctica, el maestro Pineda explica que en los repertorios pueden coexistir más de dos o tres flautas segunderas con melodías fijas y claras que se repiten; no obstante, estas son altamente flexibles en el plano rítmico. Es decir, en sus repeticiones hay variedad, lo que podría generar la confusión de que existe una improvisación abierta. En realidad, la variación consecuente de la segunda flauta permite que la ejecución sea dinámica sin que se disuelva la línea o idea original. Adicionalmente, el maestro define el resultado sonoro de estas flautas como un ambiente que complementa la función de la flauta primera, incorporándose orgánicamente al entorno natural y rural donde se origina esta expresión.

Por otro lado, el acompañamiento o segundeo en las bandas de flautas del Pacífico colombiano tiene como eje técnico la división y ejecución del instrumento en tres registros, cada uno con sus respectivas digitaciones. En los registros grave y agudo se manejan dos octavas, lo que permite compartir algunas digitaciones; por el contrario, en el registro sobreagudo solo se emplea media octava, por lo que sus posiciones son completamente diferentes. Una característica común entre los segundeos del Macizo y los del Pacífico es el uso de esquemas de acompañamiento o modos, basados en la interacción entre un centro y las notas disponibles. Estos esquemas poseen una nota específica conocida como «el centro», donde reposan las frases y para cuya interpretación existe una posición fija. Cada nota centro está vinculada a otras dos notas, formando una tríada que constituye el esquema de acompañamiento. Cada uno de estos esquemas se alterna con otro para crear dos momentos sonoros de tensión y relajación.

Podemos identificar un caso de estudio relevante en la enseñanza del segundeo: el análisis de los «esquemas de acompañamiento o modos de acompañamiento[1]». Este enfoque no basa la enseñanza en el concepto del pentagrama, sino en las formas de digitación de la flauta.

1 Al respecto, cada modo de acompañamiento al conjunto de digitaciones que identifican a la nota centro y a las notas complementarias, en un primer nivel, para luego complejizar los diferentes efectos tímbricos de esas flautas producidos por efectos técnicos de articulación, tanto para las melodías principales, como para las de acompañamiento para estructurar acordes, comportamientos que están en la naturaleza del sonido y que su consonancia responde a la equivalencia o similitud de la onda según la frecuencia en la que esté.

Segundeo en las bandas de flautas del Pacífico colombiano

Respecto a este punto, el semillero de investigación se enfocó en la estructura de enseñanza de esta práctica, en la cual se crean frases en tres registros: grave, agudo y sobreagudo. Las digitaciones son consistentes en los dos primeros registros y difieren en el sobreagudo. Los esquemas de acompañamiento son ricos y variados, diseñados para generar dinámicas de tensión y reposo. Las melodías están intrínsecamente asociadas a estos esquemas de digitación, y el segundeo obedece a una sintaxis propia: la relación de la nota centro con sus dos notas complementarias para formar estructuras consonantes.

Esta es una práctica musical compleja basada en la interacción técnica y sonora. La pedagogía se adapta a las necesidades del aprendizaje práctico, privilegiando la experiencia auditiva tanto para las melodías como para los modos de acompañamiento. Así, el estudio de los segundeos en las bandas de flautas del Pacífico permite una comprensión profunda de la música en su contexto cultural y social, fomentando el desarrollo técnico en conexión con las tradiciones ancestrales a través de enfoques pedagógicos *sui generis* que valoran y preservan la riqueza musical local.

Temas desarrollados por los estudiantes del semillero

A continuación, se presentan tres estudios de caso integrados en el artículo: el movimiento de las músicas de bandas de flautas fuera de sus territorios ancestrales; la práctica musical de La Errática; y las diferentes formas de interpretar la música de gaita.

Sobre el movimiento de bandas de flauta en Bogotá

Las bandas de flautas no son un fenómeno reciente en la ciudad; existe documentación visual que data de 1950. No obstante, es en la década de los ochenta donde la labor de Carlos Miñana y Omar Romero se vuelve crucial para comprender el movimiento urbano de estas agrupaciones. Sus publicaciones, tales como *Música campesina de flautas y tambores en el Cauca y sur del Huila y Escuela de flautas y tambores,* han sido fundamentales para la formación de músicos en Bogotá.

Se destaca la relevancia de la realidad territorial y los contextos en el aprendizaje de estas músicas, una práctica basada en la experiencia vivencial dentro de su entorno original. Si bien la documentación y las grabaciones resultantes de estas investigaciones ofrecen un acercamiento necesario para los habitantes de la ciudad, el aprendizaje es más significativo cuando es vivencial. En este ámbito, la Academia Luis A. Calvo ha desempeñado un papel preponderante al incorporar la cartilla *Escuela de flautas y tambores* como material pedagógico. Dicho proceso se centró en la digitación, la construcción de instrumentos, la expresión corporal mediante coreografías y el concepto de «andar» (los esquemas rítmicos característicos). De este taller surgió el proyecto Las Alegres Citadinas.

Asimismo, es imperativo mencionar la labor de rescate de maestros mayores cuyas obras han sido transcritas, como los hermanos Flores y José Hidrobo, además del trabajo de escuelas locales como Papa con Yuca en Kennedy y Summun Draco en Bosa. En la consolidación de este movimiento, destaca nuevamente Chicha y Guarapo, reconocida como la primera banda de flautas caucanas en Bogotá. Su contribución ha sido significativa para la visibilización de este género, ganándose el respeto de agrupaciones tradicionales de Popayán y Riosucio.

En Bogotá, el elemento particular del «andar» de las bandas de flautas caucanas ha servido para acompañar marchas y manifestaciones sociales, como las ocurridas durante el estallido social de 2020. Estos espacios, además de cumplir una función política y social, actúan como escenarios de aprendizaje, pues la práctica de estas músicas se consolida en el caminar y el compartir con otros intérpretes.

En este sentido, hacia 2010, Chicha y Guarapo impulsó la creación de la Gran Banda en Bogotá, una congregación de músicos de chirimía caucana para ejecuciones callejeras. Esta iniciativa surgió de la necesidad de reunir a los chirimeros

residentes en la capital y poner su música al servicio de las movilizaciones sociales y las correrías barriales bajo un formato de comparsa. La Gran Banda representa un movimiento comunitario que utiliza la música como un medio para visibilizar problemáticas sociales. Estos tres nodos —la Academia Luis A. Calvo, Chicha y Guarapo y la Gran Banda— son esenciales para la continuidad y evolución de la chirimía en la urbe, asegurando que estas tradiciones se transformen y permanezcan en nuevos contextos culturales.

La Errática

El siguiente estudio de caso es presentado por el investigador Jerson Sarmiento, quien conoció el proyecto «La Errática», liderado por el maestro Pablo Eduardo Tovar Manzo, durante un encuentro sobre músicas y tecnologías en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En su intervención, Tovar abordó la historia de la chirimía y reconoció el papel fundamental de las etnias indígenas en la preservación de esta tradición en el Cauca, donde coexisten comunidades como los Nasa (paeces), Yanakunas, Misak (guambianos), Ingas, Kokonukos, Totoroes, Eperara y Siapidara. Asimismo, destacó la población afrodescendiente que practica la chirimía en contextos y formatos sonoros diversos, organizados en las zonas pacífica, norte y sur del departamento.

Tovar, oriundo de Popayán y heredero de la tradición chirimera, creó La Errática en 2018 junto a Julián Meneses. Se trata de un proyecto de electrochirimía que fusiona ritmos ancestrales con géneros electrónicos. Además de la experimentación sonora, la propuesta integra elementos visuales y estéticos del territorio para generar un diálogo entre el pasado y el futuro de la identidad musical caucana. Un factor determinante en su creación fue la diversidad en la interpretación de las melodías en cada municipio; en el Cauca, los ritmos como el bambuco o el pasillo, y piezas como *El sotareño, El rioblanqueño o La yanacona,* poseen formas únicas de ejecución según la etnia. Incluso las afinaciones suelen distar del canon occidental, pues son heredadas oralmente desde la sonoridad de los territorios (Tovar, 2024).

Tovar (2024) expone una comparación entre los componentes de los géneros electrónicos y las características de la chirimía caucana, como se detalla en el siguiente cuadro de análisis:

Estas observaciones posicionan a la propuesta como un laboratorio de posibilidades donde el error o el fallo se integran en la construcción de un estilo particular. El análisis sugiere que la tradición chirimera, más allá del entretenimiento, desempeña un rol político y cultural activo.

Actualmente, el proyecto colabora con la Universidad del Sur de Georgia para analizar afinaciones tradicionales y desarrollar un «parche» en Max/MSP que permita crear armonías en tiempo real. Este lenguaje de programación visual, considerado la lengua franca del software interactivo musical, permite que «no se necesiten cinco flauteros para tocar una melodía acompañada, sino que se utilice una sola flauta procesada por distintos algoritmos» (Tovar, 2024).

Género electrónico (house, techno, progressive)	**Chirimía caucana**
El ritmo, marcado por el *drum bass, claps y hi-hat,* es constante.	El ritmo, marcado por los tambores, el redoblante y la percusión menor, es constante.
Repetición de ciclos armónicos y acordes simples.	En las músicas rurales, los ciclos armónicos son simples y cortos.
Melodías creadas mayoritariamente por sintetizadores; suelen ser cortas, repetitivas y llamativas.	Melodías de flautas que contienen patrones cortos, repetitivos y de fácil de reconocimiento.
Generalmente, no hay cambio en la métrica ni en la estructura rítmica.	Gran parte de estas músicas no presentan cambios de métricas.

La Errática ha participado en diversos festivales del Cauca, generando opiniones divididas entre los pueblos indígenas: mientras algunos sectores celebran su innovación, otros la rechazan. Un hito del proyecto fue su presentación en el domo del Planetario de Bogotá el 5 de diciembre de 2024, un evento multisensorial que exaltó la riqueza cultural caucana. Actualmente, trabajan en su segundo disco, *Ritual sonoro: Visiones de futuros pasados,* con la colaboración de maestros tradicionales e invitados como Omar Romero.

La gaita colombiana y sus estilos de interpretación

En este apartado, los investigadores Daniel Gordillo y Jahir Martínez abordan la música de gaita. Esta tradición ha sido ampliamente estudiada por Federico Ochoa Escobar, quien, a partir de su contacto directo con el territorio, documentó aspectos fundamentales en su obra *El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María,* de la Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Asimismo, la belleza sonora de las gaitas y los tambores alcanzó popularidad en Colombia gracias a las grabaciones de Los Gaiteros de San Jacinto y a agrupaciones posteriores como Curupira, la cual reinterpretó esta música a principios del siglo XXI mediante la fusión de la tradición con la improvisación propia del lenguaje del *jazz*. Este análisis se desarrolló a partir de un proceso de entrevistas.
La gaita colombiana, instrumento ancestral de profundas raíces en el Caribe, es un testimonio vivo de la riqueza cultural y el mestizaje de la nación. Su evolución se manifiesta tanto en la diversidad de sus estilos de interpretación regional como en su capacidad de adaptación y resurgimiento en entornos urbanos. El presente estudio se fundamenta en las perspectivas de gaiteros y académicos para comprender las complejidades de su ejecución, las distinciones entre sus variantes y el impacto de su migración hacia los centros urbanos.

Tradicionalmente, la gaita larga se ha clasificado en dos grandes estilos: la gaita india y la gaita negra. No obstante, las entrevistas realizadas para este artículo por Daniel Gordillo y Jahir Martínez a Jorge Emilio Pardo («el León Pardo») y a los gaiteros aficionados Cristian Camilo Mora y Camilo López, revelan una perspectiva más matizada. Mientras Pardo sugiere que la división entre lo «indio» y lo «negro» se basa en la influencia étnica y las dinámicas sociales de los pueblos, Mora y López amplían la clasificación a cuatro estilos distintos, añadiendo el ovejero y el sanjacintero como variantes con identidad propia.

Las diferencias entre estos estilos se manifiestan en la sonoridad, el tempo y la fluidez melódica:

- Gaita **india:** asociada a las comunidades indígenas de los Montes de María, se caracteriza por una interpretación cadenciosa, lenta y repetitiva. Históricamente, se ejecutaba con instrumentos de menor tamaño y un acompañamiento percusivo básico (maracas y una tambora rudimentaria). Existe una tendencia a generalizar este estilo únicamente al municipio de San Jacinto (Bolívar) debido al impacto del grupo Los Gaiteros de San Jacinto; sin embargo, esta visión suele omitir las formas de interpretación de pueblos como Guacamayas o San Juan, y de maestros como Silvestre Julio, Juan Lara y Pablo Berrío.

- Gaita **negra:** influenciada por la ascendencia afrodescendiente, exhibe ritmos más rápidos y fraseos melódicos contundentes. Este estilo se expandió con la construcción de instrumentos de mayor tamaño y una cabeza de cera más voluminosa, lo que permitió una mayor intensidad y la producción de trinos agudos. Pardo la compara con el *jazz* por su fluidez y juego melódico. Los ejecutantes de esta variante presentan una gran riqueza rítmica, variando y cortando constantemente las frases. Suelen atacar las notas con la garganta en lugar de la lengua. Se asocia principalmente al municipio de San Onofre (Sucre). En ella, el uso del vibrato es escaso y la inventiva en la ejecución prima sobre la calidez del timbre.

- Gaita **ovejera:** originaria de la región de Ovejas (Sucre), posee composiciones marcadamente melódicas y una interpretación más refinada que la sanjacintera. Su sonido es menos «ronco» y sus puyas son notablemente más lentas.

• Gaita **sanjacintera:** a menudo asimilada al estilo indio, presenta un sonido más «ronco» y puyas rápidas. Esta variante ganó gran visibilidad y comercialización, lo que, según Pardo, contribuyó a encasillar y simplificar la diversidad estilística. Al ser una escuela tan significativa, formó a múltiples generaciones de maestros, entre ellos Mañe Mendoza y su discípulo Toño García, además de Juan Lara y Medardo Padilla.

Ambas entrevistas convergen en la crítica hacia la excesiva categorización y estandarización de los estilos, argumentando que este fenómeno limita la expresión y la búsqueda de una «voz propia». La gaita, en su esencia, ha sido siempre un vehículo para la individualidad interpretativa.

La migración y el surgimiento de la gaita urbana

La gaita ha experimentado una notable migración desde el contexto rural de la costa Caribe hacia los centros urbanos, dando lugar a un fenómeno musical de gran vitalidad. Este proceso, que supera los treinta años en ciudades como Bogotá, ha generado una «gaita urbana» con identidad sonora propia.

Jorge Pardo destaca que las influencias de la urbe (*rock*, champeta, *afrobeat*) han transformado la gaita, llevándola a un punto donde ya no es una mera emulación de los sonidos costeños, sino una manifestación con sello distintivo. En Bogotá, la diversidad es palpable: coexisten gaiteros puristas, que replican la tradición con fidelidad, con aquellos que exploran la fusión con géneros electrónicos. El movimiento tradicional en la capital es particularmente fuerte; las «ruedas de gaita» semanales superan en frecuencia a las de muchas zonas tradicionales de la costa. Esta efervescencia es tanto musical como social, pues estas ruedas se caracterizan por su inclusividad, rompiendo barreras de género y orientación sexual que históricamente pudieron existir.

La academia ha jugado un papel fundamental en este proceso. La formación de gaiteros en conservatorios y escuelas ha enriquecido el sonido del instrumento, permitiendo la creación de gaitas perfectamente temperadas y la elaboración de piezas más complejas y conceptuales, como las de Marloon Peroza. Esta influencia académica es percibida como una oportunidad para la evolución y versatilidad del instrumento, asegurando su pervivencia ante nuevas audiencias. La gaita urbana representa la capacidad de la tradición para reinventarse y hallar nuevos significados, demostrando que la música es un organismo vivo en constante transformación.

Conclusiones

Cada uno de los investigadores buscó un encuentro personal con estas músicas. En los casos de Sandra Ortiz y Jerson Sarmiento, dicho acercamiento se produjo a través del reconocimiento de la tradición y la asunción de roles desde una perspectiva urbana. Su proceso partió de la interrogante: «¿De qué manera encuentro una relación verdadera con la música?». La respuesta fue hallada en la praxis: la participación activa en las bandas de flautas desde la percusión les permitió conectar con la dimensión ritual. Se comprendió que esta es una música comunitaria donde el integrante, lejos de ser un componente pasivo de una reunión, halla un sentido individual y profundo al integrarse a la ejecución colectiva.

Por otra parte, el ejercicio investigativo sobre la banda de flauta caucana y la gaita arrojó diversos aprendizajes. La etapa inicial de consulta bibliográfica y escucha activa fue determinante para la inmersión en estas sonoridades. Posteriormente, se procedió a la transcripción académica, enfrentando la dificultad intrínseca de representar un fenómeno sonoro colectivo. La transcripción de estas músicas sigue siendo un campo en construcción, dada la inexistencia de sistemas generalizados de notación para estas tradiciones. Los métodos convencionales, como la partitura, debieron adaptarse a variables complejas: la tonalidad original de las piezas, el tamaño de las flautas y la distancia de la afinación tradicional respecto al estándar de La = 440 Hz.

En consecuencia, la creación de arreglos y adaptaciones para diversos formatos instrumentales resultó un ejercicio enriquecedor. Antes

de realizar las adaptaciones, fue imperativo asimilar el contexto cultural, lo que facilitó una exploración inmersiva de sus lenguajes propios.

No se trató de un mero análisis musical técnico, sino de un ejercicio de respeto a la música tradicional, un valor sembrado por Omar Romero y Carlos Miñana. Este respeto incluye lo que subyace en sus investigaciones: el tiempo necesario para que las comunidades compartan su legado y permitan el registro de sus interpretaciones, las cuales sirvieron como motor creativo para cada arreglo.

Comprender los contextos geográficos y sociales permitió analizar de manera crítica las prácticas musicales tradicionales de los territorios referenciados. Dichas reflexiones se sintetizan en los ejes del artículo: el territorio como elemento ritual, el movimiento de bandas de flautas en Bogotá, la chirimía caucana y sus propuestas alternativas —como La Errática— y los estilos interpretativos de la gaita.

A continuación, se detalla el proceso de creación de los arreglos de cada integrante:

Sergio Algeciro: realizó el arreglo de un tema tradicional de las bandas de flauta de Cuchiri y Puebloquemado titulado *Mi rancho grande,* escrito para guitarra eléctrica, bombo, bajo y dos flautas caucanas temperadas en Do mayor de 65 cm (construidas en PVC). El proceso mantuvo la melodía original y los estilos de segundeo tradicionales. Se conservó la tímbrica del formato original (bombo, maracas y flautas), mientras que la guitarra eléctrica aportó armonías modales y acordes extendidos propios del lenguaje del *jazz*.

Jerson Sarmiento: elaboró un arreglo del bambuco *Tenjo*, de Efraín Orozco, para cuarteto de saxofones (soprano, alto, tenor y barítono). El proceso creativo consistió en adaptar la versión del grupo folclórico Alma Caucana, perteneciente al álbum *Popayán* (1975). El autor rearmonizó la melodía y analizó las fórmulas de acompañamiento rítmico para recrear la esencia del bambuco en los saxofones. El arreglo se estructuró bajo un esquema coral para producir una textura contrapuntística con independencia de voces. El mayor reto fue suplir la percusión original mediante recursos como pasajes melódicos en los silencios, armonía moderna y articulaciones técnicas. El trabajo asimiló el lenguaje de la chirimía de Popayán al formato académico occidental.

Salomón Acero: adaptó el tema tradicional *El himno de la chirimía* para un formato de violín, guitarra acústica y bajo eléctrico. La melodía principal se asignó al violín para evocar la sonoridad del violín caucano. La obra se divide en dos secciones: la sección A, en un *tempo* de 120 BPM, donde el bajo y la guitarra realizan segundeos y apoyos armónicos en contratiempos; y la sección B, donde la pieza se transforma en un bambuco acelerado (105 BPM, negra con puntillo). En esta fase, se mantuvo la melodía con variaciones mínimas de rearmonización e influencias de *jazz.*

Johan Sánchez: creó la pieza original *La creación*, inspirada en el tema *Bambuco viejo*. La composición utiliza herramientas de la polifonía y consta de cuatro partes (A, B, C y B'). La sección A funciona como introducción; la B presenta una frase melódica con líneas paralelas y contrastantes; la C incluye solos de violín y flauta; y la B' retoma la frase melódica principal. La obra destaca por el contraste melódico entre las escalas de si menor (Bm) y si mayor (B).

Sandra Ortiz: el arreglo cuestiona la tendencia de acomodar instrumentos tradicionales a lógicas ajenas a su origen. Entendiendo la afinación como una percepción particular de cada territorio, la autora traslada las frecuencias de las flautas tradicionales a un instrumento temperado (A = 440 Hz). Para ello, utiliza herramientas como el *ebow* y *loops*, ampliando las posibilidades sonoras de la guitarra eléctrica.

Daniel Gordillo: como resultado de la investigación, adaptó el tema de gaita corrida *La pava congona*, de Los Gaiteros de San Jacinto. Al clasificar la obra dentro del estilo de gaita india, se utilizaron recursos coherentes con dicha tradición. El formato instrumental consistió en gaita hembra acompañada de una *brass band* (saxofón, trompeta, trombón, eufonio y tuba). En la percusión, se adaptó el ritmo de gaita a la

batería, sustituyendo el redoblante por un tambor alegre.

Jahir Martínez: la adaptación de una obra de gaita tradicional para formato de cuerdas frotadas implicó un análisis técnico de sus elementos rítmicos y melódicos. La gaita macho se incorporó como eje estructural para suplir la percusión. Se empleó el modo mixolidio en Sol (G) para alterar sutilmente la armonía y se dispusieron segundas voces en diversas secciones. Este proceso demostró la viabilidad de integrar recursos académicos sin diluir la esencia tradicional, contribuyendo a la preservación y reinterpretación del repertorio en nuevos escenarios.

Referencias

Arenas Monsalve, E. (2009, mayo). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, (13).

Mantle Hood, M. (1960). The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology, 4*(2), 55–59. «https://doi.org/10.2307/924263»

Miñana Blasco, C. (1988). Músicas y métodos pedagógicos: Algunas tesis y su génesis. A *Contratiempo: Revista de música en la cultura*, (2), 78–83.

Miñana Blasco, C. (1989). *Música campesina de flautas y tambores en el Cauca y sur del Huila: Investigación etnomusicológica sobre las músicas populares tradicionales del suroccidente andino de Colombia* (Informe de investigación).
Miñana Blasco, C. (1994). Kuvi, música de flautas entre los paeces. *Informes Antropológicos*, (8), 151–160. Instituto Colombiano de Antropología (Colcultura).

Miñana Blasco, C. (1997). *De fastos a fiestas : navidad y chirimías en popayán*. Santafé de Bogotá, Centro de Documentación Musical, Dirección General de Artes, Ministerio de Cultura.

Ochoa Escobar, F. E. (2013). *El libro de las gaitas largas: Tradición de los Montes de María*. Pontificia Universidad Javeriana.

Romero, O., et al. (2011). *Escuela de flautas y tambores: Músicas andinas del suroccidente colombiano.* Ministerio de Cultura.

Tovar, P. (2024, mayo 10). *La Errática, diálogos sonoros entre carrizos y máquinas* [Conferencia]. Encuentro sobre experiencias y perspectivas de las músicas, los medios y las tecnologías, Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia. «https://www.youtube.com/live/XON5WwhSkY4»