

# CALLE 14

Revista de investigación en el campo del arte

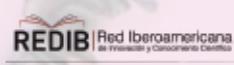
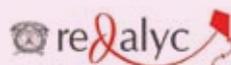
Volumen 11, Número 19 / mayo / agosto de 2016



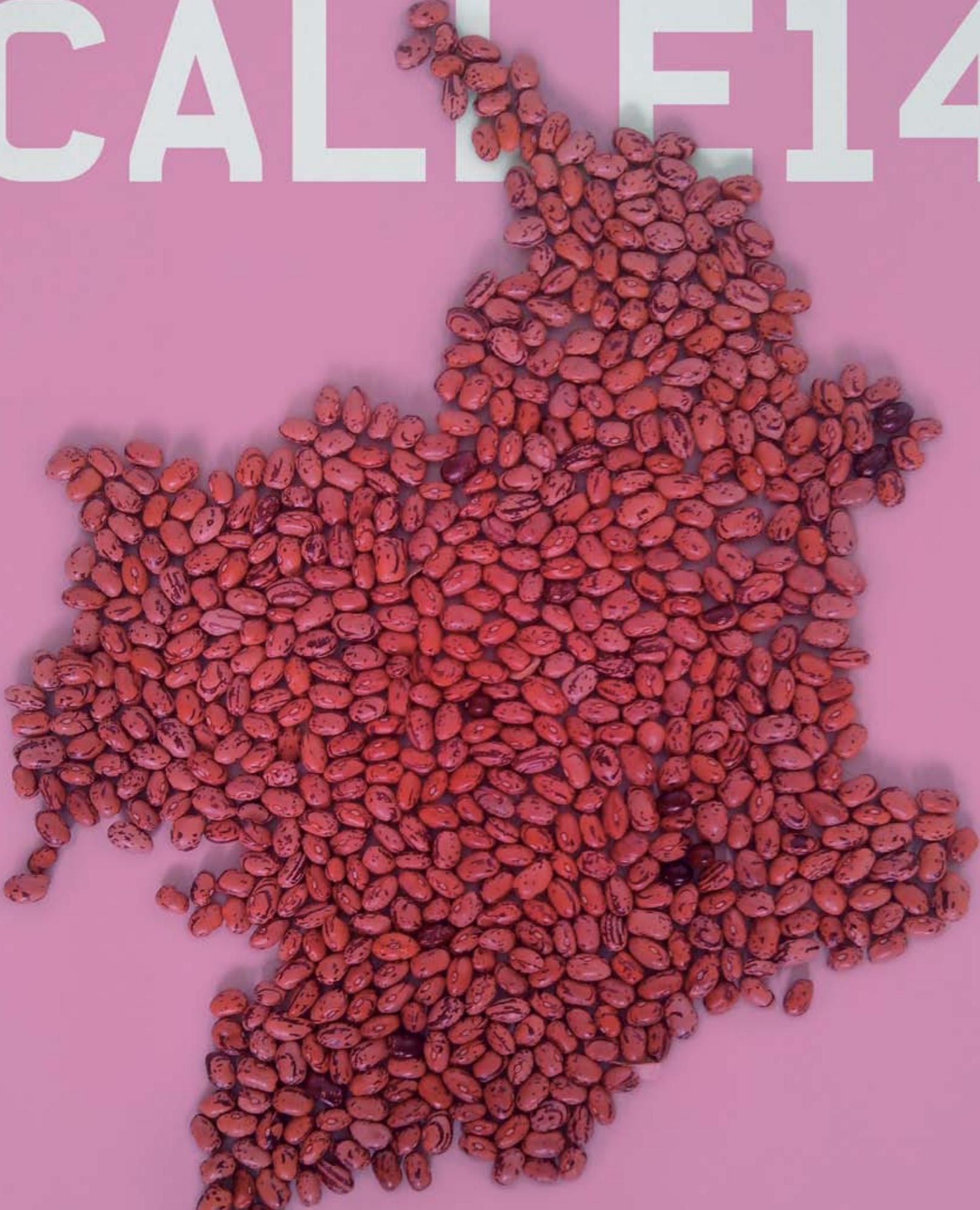
**ARTE Y CONFLICTO**



Indexada en:

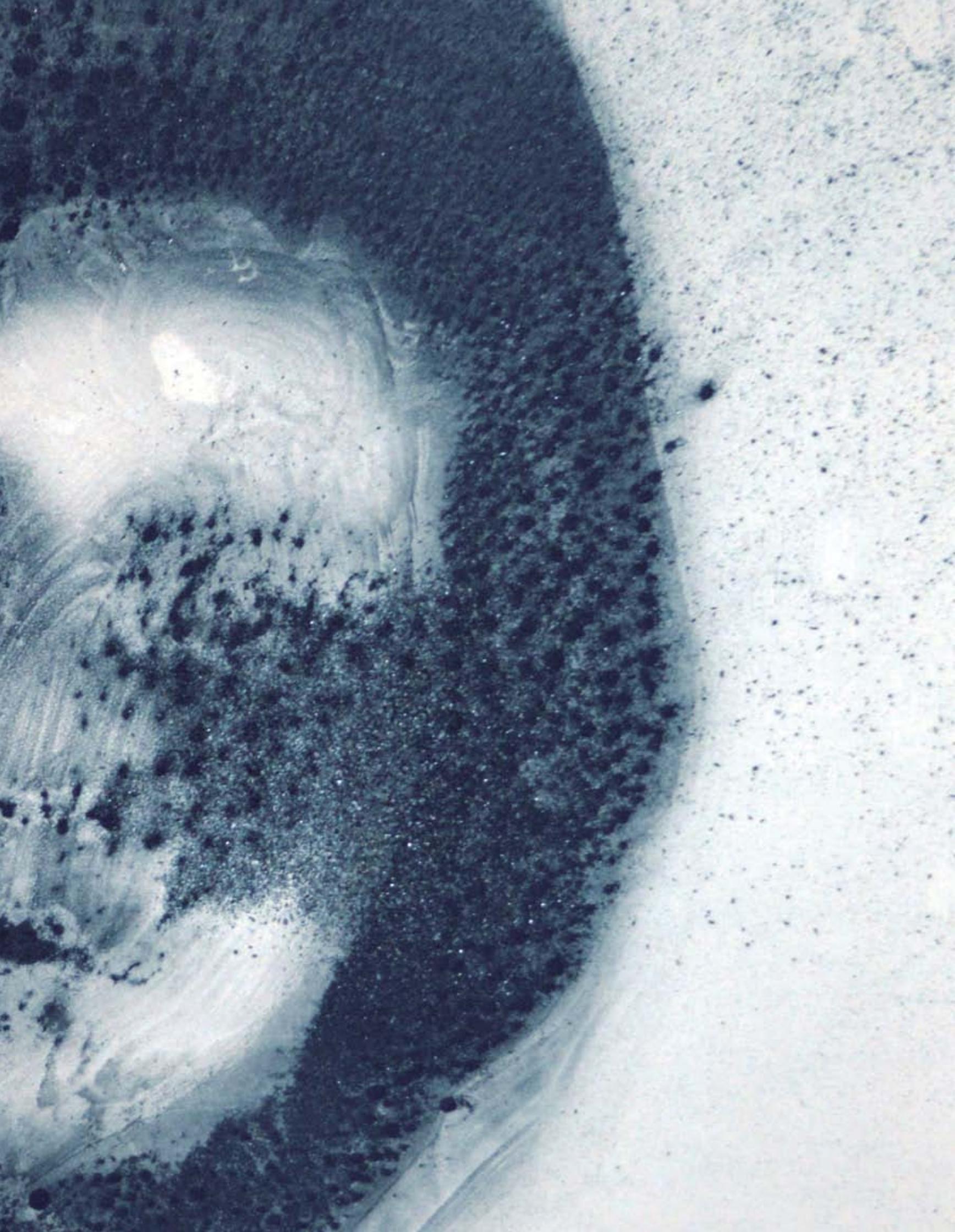


# CALIFE14



Niñas Silencio. Carmen María Caro, 2016.  
Fotografía: Jesús Holmes Muñoz.





Calle14: Revista de investigación en el campo del arte  
Volumen 11, Número 19/ mayo – agosto de 2016  
Tema: Arte y Conflicto  
ISSN 2011- 3757

Revista institucional de la Facultad de Artes ASAB  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Dirección Postal: Carrera 13 No. 14 - 69, Bogotá D.C., Colombia  
Teléfono: 3239300 Ext. 6624/calle14@udistrital.edu.co/campodelarte@gmail.com  
Primer número diciembre de 2007

Calle14 digital / ISSN 2145 – 0706  
<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Facultad de Artes ASAB

## Rector

Carlos Javier Mosquera Suárez (E)

## Vicerrector Académico

Giovanni Rodrigo Bermúdez Bohórquez

## Vicerrector Administrativo

Vladimir Salazar Arévalo

## Decano Facultad de Artes ASAB

Santiago Niño Morales

## Director Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC)

Nelson Libardo Forero Chacón

## Coordinadora Revistas Científicas (CIDC)

Diony Constanza Pulido

## Comité de Investigación Facultad de Artes ASAB

Pablo Ordoñez, Rafael Mauricio Méndez, Carlos Andrés Martínez, Gustavo Sanabria, Fernando Pautt Vega, Camilo Andrés Ramírez Triana, Diana Marcela Ayala Paz, Jesús Holmes Muñoz.

## Director de la revista

Camilo Andrés Ramírez Triana

## Concepto gráfico, diseño y diagramación

Byron Montaña Adarve

## Portada

Omar Valbuena

## Fotografía interna

Omar Valbuena, Jonathan Peña, Jesús Holmes Muñoz, Sergio González, Teatro Acto Latino, Grupo Poiesis XXI, Museo de Antioquia, Guerrero Lia, Borrego Víctor, Byron Montaña Adarve, Sandro Romero Rey, Constanza Valderrama®, Francisca García ©, Ballet Nacional de Colombia, Museo "Carmelo Fernández", Hermes Navarro, Kunstnerne Hus de Oslo ©, Fundación Tapies © Coll. Centre Pompidou., Louisiana Museum of Modern Art. © Coll, Juan Carlos Jiménez Garcés, Alex Usquiano, Juan Sebastián Ochoa, Rosa Amalia Tumul, Alejandro Arango, Marcos Ruiz Dávila, Gabriel Molina.

## Corrección de estilo

Amalia García Núñez y Álvaro Moreno Gutiérrez

## Traducciones

Rosa Tisoy Tandioy (Quechua); Rosangela Ferreira Da Costa (Portugués); Álvaro Moreno Gutiérrez (Francés e Inglés)

## Impresión

JAVEGRAF

## Comité editorial

Doctora Catherine Walsh

(Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)

Doctor Walter Mignolo

(Universidad de Duke, Estados Unidos)

Doctora María Elvira Rodríguez Luna

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas)

Doctora Isabel Cristina Flores

(Escuela de Artes BUAP)

Doctor Iván Segura Lara

(Universidad París 8, Francia)

Magíster Raúl Parra Gaitán

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Magíster Juan Fernando Cáceres

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Magíster John Mario Cárdenas

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctor Carlos Manuel Vásquez Lomeli  
(Universidad de Guadalajara)  
Doctor Glaucio Machado  
(Universidad da Bahia, Brasil)  
Doctora Luz Analida Aguirre Restrepo  
(Universidad de Antioquia)  
Candidato a Doctor Carlos Araque Osorio  
(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

## Comité científico

Doctora Eugenia Vilela

(Universidad de Porto, Portugal)

Doctor Ricardo Arcos-Palma

(Universidad Nacional de Colombia)

Doctor Sandro Romero Rey

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Magíster José Enrique Juncosa

(Universidad Salesiana, Ecuador)

Doctor Santiago Rueda Fajardo

(Universidad Nacional de Colombia)

Doctor Pedro Pablo Gómez

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctora Sonia Castillo Ballén

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctor Ricardo Lambuley Alférez

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctor Luis Ramos García

(Universidad de Minesota, EE.UU.)

Doctor Pedro Pablo Santacruz Guerrero

(Universidad de Nariño, Colombia)

Doctor Narciso Larangeira Telles Da Silva

(Universidad Federal de Uberlandia, Brasil)

Doctora María Teresa Garzón Martínez

(Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, México)

Doctor Javier Reynaldo Romero Flores

(Universidad de Ciencias Aplicadas y ambientales UDCA, Colombia)

## Editor general

Magíster Camilo Andrés Ramírez Triana

## Editor de contenido

Magíster Jesús Holmes Muñoz

## Asistente de indexación y webmaster

Candidata a magíster Diana Marcela Ayala Paz

## Comité de árbitros

Universidad de Nariño, Colombia

Doctor Jhon Felipe Benavides

Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

Doctor Gustavo Chirolla

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Magíster Camilo Andrés Ramírez

Magíster Jesús Holmes Muñoz

Universidad de Copenhague, Dinamarca

Candidata a magíster María Gundestrup-Larsen

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Magíster Andrea Karina García

Universidad católica del Norte, Colombia

Doctor Carlos Ángel Arboleda

Universidad de Antioquia, Colombia

Magíster Luz Análida Aguirre

Doctor Víctor Julián Vallejo

Universidad Pedagógica Nacional

Doctora Svetlana Skriagina

## Uniminuto

Magíster Gabriel Gerardo Duarte



Reconocimiento-No comercial-  
Sin obras derivadas 2.5 Colombia



Usted es libre de:

copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

**Bajo las condiciones siguientes:**



**Reconocimiento:** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).



**No comercial:** No puede utilizar esta obra para fines comerciales



**Sin obras derivadas:** No se puede alterar, transformar o generar una obra a partir de esta obra



Sin título, Omar Valbuena, 2016. Fotografía: Juan Carlos Herrera.

## EDITORIAL

El arte del conflicto

Camilo Andrés Ramírez Triana / Universidad Distrital Francisco José de Caldas

## AUTOR INVITADO

- 14 Disolución [algo se acaba y algo comienza] sobre arte y conflicto  
Sergio González León / Teatro Acto Latino

## SECCIÓN CENTRAL

- 30 Víctimas del arte: Reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia / wañuska kunamada parlakuna llapa llakikunawa kai Colombia suti / victims of arts: considerations about war representation in Colombia / victimes de l'art : autour la représentation de la guerre en Colombie / Víctimas da arte: reflexões em torno à representação da guerra na Colômbia  
Alejandro Gamboa Medina / Universidad de los Andes
- 44 Conversación sobre el vacío y el cuerpo desde el útero como dispositivo metafórico / Parlakuna ñima man tiaskapi interu cerpo ukunimanda kaachispa / conversation about emptiness and the body from the uterus as a metaphoric device / Dialogue à propos le vide et le corps d'après l'utérus comme mécanisme métaphorique / Conversação sobre o vacío e o corpo desde o útero como dispositivo metafórico  
Marcela Cadena Sandoval / Universidad Autónoma del Estado de México  
Anel Mendoza Prieto / Universidad Autónoma del Estado de México
- 57 Exploración escénica de la obra La Tortura de E. Buenaventura. Equipo Buap, México / Kawachikuna sug kilkai suti tortura de buenaventura. Euipo buap, Mexico / Scenic exploration of the literary work la tortura by the author E. Buenaventura. Buap team, Mexico / Exploration scénique de l'ouvrage la torture de E. Buenaventura. Équipe Buap, le Mexique. / Exploração cênica da obra la tortura de E. Buenaventura. Equipe Buap, México  
Isabel Cristina Flores / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Diana Sánchez Alarcón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
- 72 Relato de vida y análisis de la obra de un artista visual, hijo de ex-presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena / Ñugpamanda kausaikuna sug runpa ambra kaaska kaui runa kaska dictaruda kaadur chilemanda / Account of life and analysis of a visual artist work, son of a political ex-convict at chilean civic-military dictatorship / Récit de vie et analyse de l'œuvre d'un artiste visuel, le fils d'un emprisonnier politique de la dictature militer chilienne / Relato de vida e análise da obra de um artista visual, filho de ex-presidiário político da ditadura cívico militar Chile  
Samuel Toro Contreras / Universidad de Valparaiso Chile
- 86 El mapalé de Sonia Osorio. Todos somos uno, felices y copulando / El mapale de Sonia Osorio, ruraska tukui kanchi suglla kusikuspa / The mapalé of Sonia Osorio. We are all one, happy and copulating / El mapalé de Sonia Osorio. Tous nous ne sommes que le même, heureux et proches l'un de l'autre / O mapalé de Sonia Osorio. Todos somos um, felizes e copulando  
María Teresa García / Universidad Distrital Francisco José de Caldas

- 94** “De lo espiritual en el museo de arte”: Espacio de congregación y alabanzas a Dios / “Iurrarespa ukuni-manda kawwachingapa ruraikuna” atun taitata mailla nukanchipa kausai sakipuska / “From spirituality at the art museum”: a place for god’s congregation and commendation / “Le spirituel dans le musée d’art” un espace de congrégation et éloge à dieu / “Do espiritual no museu de arte”: espaço de congregação e louvor a Deus

Dixon Calvetti / Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado

## CREADOR INVITADO

- 111** El grito como el silencio de la indignación

Hermes Navarro Arcos

## SECCIÓN TRANSVERSAL

- 116** Política de los recuerdos y los olvidos. Zapping zone una instalación de Chris Marker / Iuiarispa kungariskamanda zapping zone churaskakuna suti Chris Marker / Policy of recalling and forgetfulness. Zapping zone a chris marker’s installation / Politique des souvenirs et de ce qu’on oublie. Zapping zone une installation à Chris Marker / Política das lembranças e os esquecimentos. Zapping zone uma instalação de Chris Marker

Mikel Otxoteko / Universidad del País Vasco

- 126** Desconstrucción artística y “plasticidad destructiva” ficción, estéticas y reinención de lo político / Wallilii ruraikuna makiwa wallichiska, munai kawwai mailla rurangapa pariaspa / Artistic deconstruction and “destructive plasticity” fiction, aesthetics, and politics reinvention / Déconstruction artistique et “plasticité destructive” fiction, esthétiques et réinvention politique / De construção artística e “plasticidad destructiva” ficção, estética se reinvenção do político

Mario Madroñero Morillo / Universidad de Nariño

- 140** Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas / Relativización ajai ministidu iachachingapa tunapi tukuikunata kawanchingapa / Related to score significance in musical education: some pedagogical consequences / Relativité de l’importance de la partition dans l’éducation musicale. Les conséquences pédagogiques / Relativização da importância da partitura na educação musical: umas consequências pedagógicas

Juan Sebastián Ochoa / Universidad de Antioquia

# EL ARTE DEL CONFLICTO

A poco menos de un mes de la realización del plebiscito en que el país debe ratificar o rechazar los acuerdos de paz firmados entre el gobierno y las FARC, presentamos la primera edición de Calle 14 dedicada al tema de "Arte y Conflicto". Desde la "trinchera" del arte hemos hablado y obrado en torno al conflicto en Colombia. El arte y los artistas han estado presentes, y su participación ha sido tenida en cuenta con mayor o menor importancia según los casos. En la actual coyuntura afirmamos que la visión del arte debe aportar a la reconstrucción de la sociedad, pero su aporte real no puede consistir en acompañar la fiesta. Desde el arte se ve un mundo y sus diseños se soportan en un conocimiento que la sociedad ha de reconocer, como ha de reconocer el aporte de las ciencias, para lograr un modelo a la medida de los seres humanos, sensibles, razonables, creativos.

Ya Luis Vargas Tejada, el dramaturgo conspirador, había creado en los inicios de la república una imagen dramática de la agonía de la gran Colombia con su obra póstuma "Doraminta", escrita desde la "cueva de la resignación", donde permaneció cerca de un año ocultándose de la justicia por su participación en el atentado septembrino contra la vida de Bolívar. Pero la imagen visual del periodo de la independencia la construyó José María Espinoza, el "abanderado de Nariño", con el registro pictórico de los próceres y sus batallas, indispensable a la hora de pensar la nación. No menos ocurrió con la música, que se ejecutó en campos, iglesias y salones, acompañando los ejércitos, celebrando sus acuerdos o criticando sus acciones. A lo largo de nuestra historia republicana el arte ha tenido presencia en los procesos sociales. Hoy reclamamos como un derecho, pero también como nuestro deber, un espacio para el arte en el mundo que se aproxima y respeto para las visiones que desde allí se plantean.

El conflicto no solo se piensa desde las artes, forma parte integral de sus estructuras. En ese sentido puede ser pertinente explorar algunas relaciones significativas entre el conflicto como eje de lo dramático y el conflicto como patrón de convivencia en Colombia.

En la arquitectura dramática la muerte ocupa un lugar privilegiado pues afirma con energía los valores del protagonista o los de su contrario, asevera la realidad del drama, su profundidad. Luego del agón, de la lucha definitiva, la muerte es frecuente como desenlace conclusivo, como mecanismo de cierre. También es importante como antecedente o condición de la fábula, como resorte del conflicto o como circunstancia que determina la trama desde las características de los personajes o desde el contexto de la acción.

El teatro colombiano no es una excepción; durante la segunda mitad del siglo XX la muerte como forma de cierre es un procedimiento común y no solo una opción para terminar el relato. En particular la muerte violenta caracteriza, según algunas opiniones calificadas, buena parte de nuestro teatro. "Algo debe morir", parece haber sido un motivo compartido por una generación de teatreros y aunque esto no sea más que un balance arbitrario, baste mencionar algunos títulos para argumentarlo como una presencia significativa: "Soldados", "Guadalupe años sin cuenta", "La agonía del difunto", "La orgía", "El sol subterráneo", entre otros que sería posible rastrear y contrastar con distintas épocas y teatros, en los que la trama parte, gira o llega a la muerte.





"Gallinazos" Fotografía: Fabian Erazo Viveros, 2013.



# DISOLUCIÓN (ALGO SE ACABA Y ALGO COMIENZA) SOBRE ARTE Y CONFLICTO

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a02

AUTOR  
INVITADO



## Sergio González León

Teatro Acto Latino / [teatroactolatino@gmail.com](mailto:teatroactolatino@gmail.com)

Nacido en Bogotá, Colombia el 22 de enero de 1951. De una familia de clase media de Chapinero, la mayor parte de sus estudios de primaria y bachillerato los hizo en el colegio Refous, aunque después de ser recurrentemente expulsado del mismo, terminó en el Moderno Americano. Entró a la Universidad Nacional en 1970, en el auge del gran movimiento estudiantil, a estudiar matemática pura, pues la consideraba la base de la filosofía que era lo que realmente le interesaba. Nunca se graduó, ya que hizo parte de la corriente que no buscaba reformar la universidad sino destruirla, y basado en el cuestionamiento al poder del conocimiento que portaba el maestro reivindicaba el autodidactismo que ha caracterizado su formación. A los 16 años (1967) funda Acto Latino y desde allí ha trasegado su vida como actor, escritor, director, investigador y maestro, ensayando revelar el espíritu de nuestro tiempo. Un enamorado del arte, la rebelión, la libertad, la vida, la locura y la muerte, tiene tres fantásticos hijos (Alondra, Jerónimo y Valerio) y 65 años interrogando.





## El conflicto

Conflictuado por el arte **en** conflicto, y por el arte **en el** conflicto, particularmente en el conflicto armado. Esto último, primero: conflicto con armas de fuego, como pistolas, fusiles, metrallicas, bazukas y bombas. ¿Y el conflicto con armas de fuego como las bocas y las lenguas encendidas, los corazones encendidos y las almas encendidas? Pues será lo que viene y lo que ya está eclipsado por los fusiles, y que será sol directo cuando callen los fusiles insurrectos, pues los fusiles oficiales y otros posiblemente no callarán, los fusiles como tales no quieren callar: pregúntale a Charlton Heston, el actor gringo, ya que hablamos de arte y actores y entonces cine, el Ben-Hur de la Asociación Nacional del Rifle de los Estados Unidos, la gran auspiciadora de la industria armamentista y del armamento general del pueblo norteamericano. Sí, es que el conflicto es complejo, el armado de fusiles, como el que se guarda tras ellos y más allá de ellos.

En el principio era el fuego  
Y en el fuego la tierra estaba  
La tierra era la vida  
Y la vida la luz de los hombres  
Y de las mujeres  
Y de los animales  
Y de las plantas  
Y de las piedras

La luz, la vida, en las tinieblas resplandece  
Mas las tinieblas  
Los frutos de la tierra no quieren comprender  
Entonces, el agua, el sumo de la vida, subió por las montañas  
Y de las montañas la vida se desbordó

Nuestra vida  
Desde el margen  
Por entre las fisuras  
Buscando el corazón  
El eterno retorno de la sangre  
De la vida

Ven seremos  
Ven seremos  
Ven seremos  
¡Vamos, somos!  
En este acto de amor

Este es otro fuego. ¿El de Prometeo? El fuego interior que ilumina, el del conocimiento y la creación. ¿Dónde el fuego se convierte en destructor, cuándo? El de la cocina que coce ¿cuándo se convierte en el que quema los bosques y mata la vida?

That is the question, esa es la cuestión Hamlet. El ser y no ser del fuego.  
Si, conflictuado también por lo primero, que abordo de segundas: el arte *en* conflicto, que es propio de la naturaleza del arte, del ejercicio de hacerlo. El arte como campo, con

sus tensiones propias, entre su espíritu y su materia, y en el interior de su espíritu, y en el interior de su materia, en relación con la naturaleza y con su naturaleza, en relación con el espectro psico-emotivo, y a los contextos socio-históricos y culturales.

El arte para ver, escuchar, sentir y percibir otras dimensiones que están ahí ocultas; el arte para remover los cuerpos, los imaginarios y los inconscientes, y así abrir amplios espacios al pensamiento, la acción y la conducta; el arte para encontrar el sentido que se guarda tras las apariencias; el arte, esa relación profunda de lo creador; la función social principal del arte es despertar la sociedad creadora. Todo ello en tensión, en conflicto propiciatorio.

Conflicto: combate, lucha, fricción, angustia, contradicción, el diccionario afloja palabras que dejan ver al menos dos que chocan, que luchan. Y si es uno, en su interior (en el uno, en uno) al menos dos (los aspectos, las personalidades que están en uno) que chocan, que luchan. Y en movimiento, caliente. No es uno, unido y quieto, y frío. Y más allá de las palabras, en la realidad de los hechos, lo mismo. Conflicto es movimiento de al menos dos en juego contrario, en choque, en confrontación, confrontados, frente contra frente.

Aplicado al país, a su dimensión básica concreta, vista por todos en su materialidad, lo económico, lo social, lo político, lo cultural, en sus dimensiones de materialidad reconocida a los ojos de todos: una economía basada en el modo de producción generalizado de mercancías, la acumulación y el monopolio; una sociedad basada en la exclusión, la discriminación y el racismo; un sistema político basado en el monopolio del poder, la corrupción, la representación limitada y la participación de papel; una cultura basada en el predominio del culto a la mercancía y la violencia, subsumiendo la diversidad cultural a la serialización mercantil o la marginalidad. Esa es la realidad fáctica y evidente, en el país, en América Latina y en el planeta.

Pero detrás de esta realidad emerge otra desde la invisibilidad: las corrientes de una nueva economía que redime el concepto de bien, reducido en la norma económica a la mercancía ordinaria, reivindicando como bien el sol, la luna y las estrellas; el cerebro, los ojos y el corazón; las manos, los pies, el pulmón, el estómago y los oídos; la lengua, la palabra, el pensamiento y el sentimiento; el cuerpo, la imaginación y los misterios del inconsciente, el trance iluminador, la alucinación, la creación y el espíritu; las piedras, las plantas, los animales y la tierrita; el aire, los árboles, las nubes y el cosmos; la diversidad de energías, los paisajes, los afectos, las emociones, el sentido, los hijos y los amigos; los espacios de encuentro, el cocinar, el comer y el dormir; la película, la música, el libro, las memorias, la virtualidad y el espacio cibernético; la pintura, la obra de teatro, el paseo, la risa y el llanto; el amor, el conocimiento, las montañas, el mar y el río; la calle solitaria, el parque, la luz que entra por la ventana, las ideas de dioses, la naturaleza, el universo, la vida, las múltiples relaciones de creación y sentido; con los otros y las otras, con lo otro, con el interior infinito, otra vez la vida. Somos ricos de bienes.

Y otra sociedad: los artistas, los ecológicos y los diversos sexuales; los pensadores y los sentidores, los ingeniosos y constructores, los investigadores, los igualitaristas y los plurales, los comunitarios y los solitarios, los contempladores y los creadores, los solidarios y los libertarios, los humanistas y los espiritualistas, los abiertos y los herméticos, los que abrazan a los árboles, los que son amigos de los animales, de las plantas y de las piedras, los que se duermen en el mar y en la montaña; los que se debaten contra el sentimiento de odio, destrucción y hastío, ensayando el difícil amor a todo y a sí mismos, y a sí mismas. Una red de individuos y de grupos soporte del planeta y de la vida. Una red invisible y no formal, pero cierta, diversa y plural, horizontal y viva.

Y más allá de los partidos, y de los votos y de las armas, alguna gente se pregunta y pregunta, responde y escucha, piensa y contesta, con las palabras o con los gestos, ahora o después, de una manera u otra, y hasta vota sin pedir permiso, por lo que puede ser, distinto a lo reconocido como costumbre y hasta sabiendo de lo difícil, escéptica, pero lo hace. Por un programa básico y común a todos, una democracia real y total: el mínimo común denominador aceptable como base para los diversos proyectos de vida no sustentados en joder a nadie ni a nada.

## Los nómadas urbanos

En este proceso de lo político cabe señalar la importancia de decir *sí* a los acuerdos que permitan un espacio al por lo menos reacomodo de la sociedad, si no a su transformación orientada hacia la sociedad plural, horizontal, ecológica, solidaria y pacífica, fruto de la profundización de la democracia y su diversificación cultural.

Y una muestra por el ensayo de posibilidades resulta el tema de los habitantes de calle tan relevado en estos tiempos: ¿cómo verlo, cómo intervenir, cómo es que es representativo de toda la sociedad?

Lo primero sería observar el fenómeno como opción de vida desde la precisión o afinamiento del concepto que hace la antropóloga María Teresa Salcedo al llamarlos *nómadas urbanos*, alternativa al sedentarismo usual (como habitamos los comunes) y no necesariamente como marginalidad a reintegrar a tal sedentarismo que nos impusimos, que finalmente no es sino otra posibilidad que se convirtió en homogénea y única.

La intervención en este sector de la población, o *con este sector*, mejor, tendría que considerarse (tal vez como todo) en el contexto de un proceso de paz que no es asunto de coyuntura sino de período histórico (¿20, 30, 50 años?). Un proceso de paz *incluyente*, que no se limite a lo político formal, y a lo económico y social común, ordinario, o a la visión ordinaria y común que se tiene de estos temas, sino que se articule, y desde nuevas perspectivas y visiones (como la ya mencionada sobre el bien económico), a lo cultural, a la cultura como ritual de vida. En la perspectiva plural, a las culturas, a las diversas formas o modos de

pensar, sentir, hablar, hacer, percibir y vivir, individual y colectivamente, por tradición o por descubrimiento.

En el caso de los habitantes de calle o nómadas urbanos es necesaria una re-significación social, otra manera de verlos, distinta a la habitual. Dejar de verlos (como sucede con el loco) como algo separado y distinto de nosotros, “ellos, los enfermos, que no tienen nada que ver conmigo, el sano”. La verdad, como en el loco, es que ellos nos representan, son un nosotros en relieve, en exageración si se quiere. Los miramos para mirarnos, y tal vez habría que mirarnos para mirarlos.

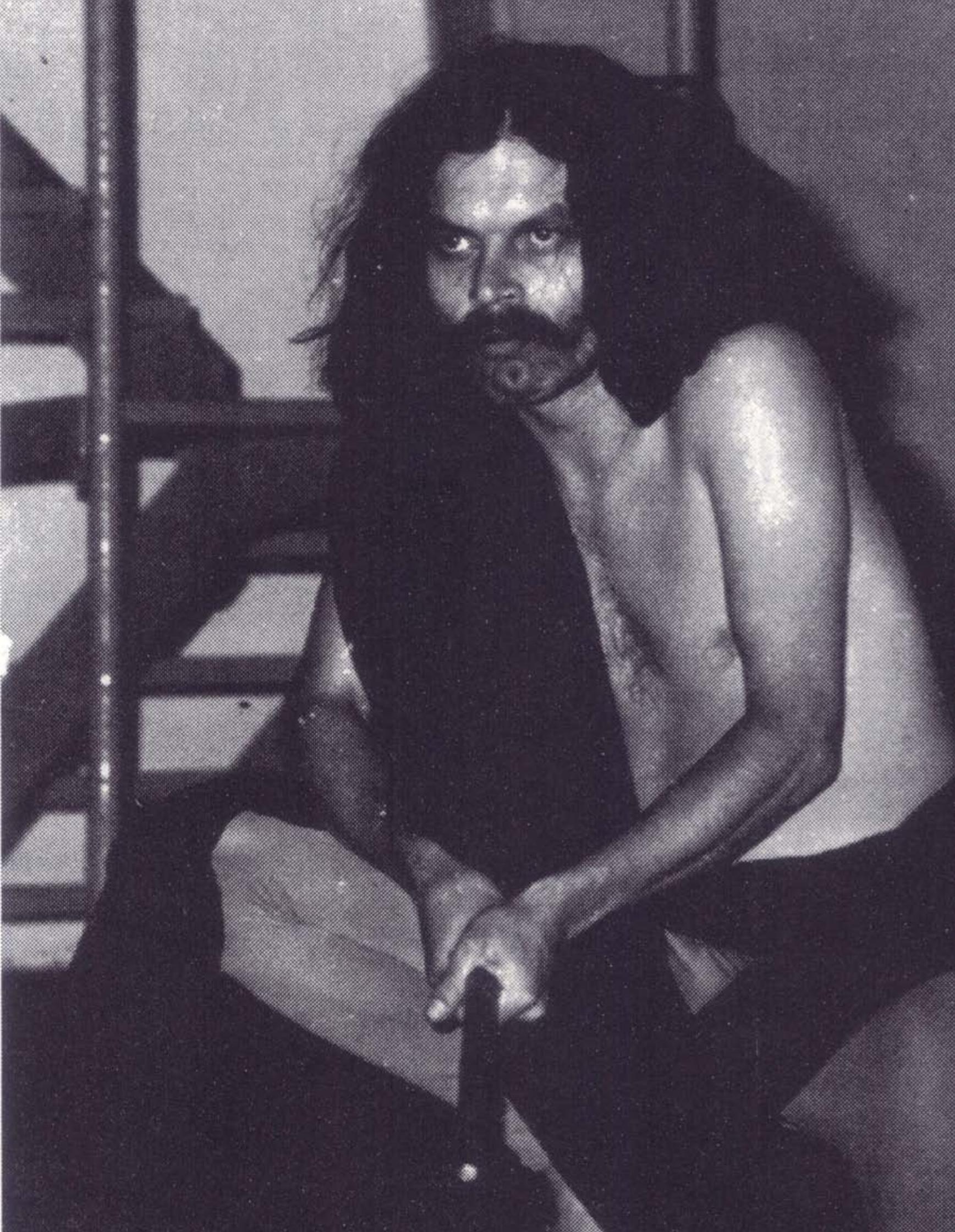
La guerra, la pobreza, el desplazamiento, el narcotráfico, la corrupción, los psicoactivos y la exclusión son temas que, derivados de la naturaleza y estructura de la sociedad, nacen en algún punto o puntos de esta, se desarrollan de manera más intensa en unos sectores u otros, pero permean, de una manera u otra, toda la sociedad, aunque se expresen de modo relevante en esta población. Para decirlo de manera coloquial, grosera y a la vez perentoria, somos una sociedad *ñera* y los *ñeros* son su expresión, si se quiere, extrema. Pero, paradójicamente, son su expresión más libre y abierta, a la vez que más vulnerable, estigmatizada y expuesta.

*Infierno-paraiso* es un documental audiovisual significativo porque describe un proceso de rehabilitación de un habitante de calle, nómada urbano, vagabundo, desechable (desechar para dónde, si ya están echados, están fuera) ñero, o como se le quiera signar, nos muestra el paso de un hombre marginado y en el caos, gobernado por los psicoactivos y la miseria, pero sensible y humano, filósofo y poeta, a ser un hombre encerrado en las angustias económicas, imposibilidades amorosas y encierro cultural, gobernado por la neurosis social de la insatisfacción, propias del habitante común de la sociedad, del ciudadano común, y que parece ser el verdadero infierno, o al menos el infierno normal.

No se trata, entonces, necesariamente de lavarlos, peluquiarlos, ponerles corbata y colocarlos en una oficina, encuadrarlos o encerrarlos, como opción, en el modo de vida predominante, al menos no como única opción, que parece ser la mirada que gobierna el tema. Rehabilitarlos, volverlos hábiles para vivir en esta sociedad, en lugar de pensar en transformar esta sociedad para que todos nos habilitemos a vivir de otras mil maneras buenas, si se quiere, incluyendo las maneras buenas que pueden haber de vivir en esta sociedad, que debe haberlas, no seamos cerrados también.

Los habitantes de calle, los nómadas urbanos, los ñeros y las ñeras (el asunto de género también está) representan una contestación práctica, si se prefiere: *inconsciente*, aunque esto es relativo, de verdad relativo; una contestación

► Imágenes extraídas del libro: *Letras del acto: Teatro de la locura* de Sergio González León. Acto Latino. Panamericana Formas e impresos. Bogotá, 1998.



práctica a nuestra sociedad, una opción que rompe (en la práctica) con los paradigmas sociales de la familia, la casa, las rutinas de trabajo y las costumbres correspondientes, sus modos de pensar y de hacer. Representan un particular libertarismo que prefiere arrojarse a la miseria y al caos, a la ilusión trágica de las sustancias psicoactivas, al abandono, a la calle y la incertidumbre. Ellos y ellas representan la crisis de la sociedad, son nuestro espejo.

Así pues, el trabajo con esta población representa el trabajo con la sociedad, desde abajo, desde sus bajos fondos, o bajos mundos, donde estamos hundidos. Trabajar con ellos y ellas es trabajar por todos y todas, y *todes*. Trabajar con ellos para trabajarnos, y trabajarnos para trabajar con ellos. Al modo cristiano-egoísta: ayudarlos para ayudarnos. No para imponer un modelo de vida, para encuadrarlos y fortalecer nuestro encuadre. Sino para suscitar con ellos posibilidades de caminos, para ellos y para nosotros, para descubrir juntos (¿principio pedagógico?).

Un proceso desde la dignificación y la libertad. Esto es fundamental, si se trata de reglas mínimas acordadas, como los derechos humanos, el derecho a la dignidad y la libertad como derecho.

Despertando posibilidades de autoconocimiento y creatividad para ensayar y encontrar caminos. Lo creativo como superficie de lo creador, como vía a lo profundo (lo creador), que si no es, al menos estamos en las mismas aguas.

Las llamadas drogas o sustancias psicoactivas, que parecieran ser a los ojos oficiales el meollo del problema, el dispositivo base del giro a la marginalidad, oculta desde luego los procesos psico-afectivos y de no adaptación al modelo social y cultural prevaeciente, que lo anteceden. Lo que no le quita, al contrario, el de ser un tema central de los habitantes de calle, y de la sociedad (insistimos).

Pero habría que mirarlo también de otra manera. Ya por lo menos se va imponiendo la idea de no verlo como un problema de policía, aunque en la práctica es el que prevalece, y verlo como problema de salud, pese a que no sobran los autoritarios de siempre, que orillados a verlo como problema de salud promueven la obligatoriedad de la clínica, es decir, si no van a la cárcel común que vayan obligatoriamente a la cárcel blanca.

Otra posibilidad, la nuestra, es, superando el problema de policía (en la mirada y en la práctica), no verlo como problema sino como *tema* y en clave de derechos, y no solo como tema de salud sino político, por un lado, en el sentido de que si puedo elegir gobernantes y ser elegido como gobernante desde los 18 años, bien puedo tener el derecho de gobernar, mal o bien, y decidir sobre mi cuerpo (con todo y aparato cerebral y nervioso) y lo que meto en él (sexo, alimentos, sustancias), es decir, el autogobierno del astro-cuerpo, de su geografía e historia, el gobierno de ese mundo que es cada quien. Asunto de derechos, en el plano constitucional-legal lo referido al "desarrollo libre de la personalidad". Pero por otro lado, y muy importante, es

un tema de cultura, de rituales de vida, en ese sentido el caso de la cannabis es muy representativo. Aunque lento, ya hay avances, el reconocimiento de sus posibilidades medicinales y la percepción ya popular de sustancia blanda, en algunos casos hasta vista como más blanda que el alcohol, son pasos, pero todavía es limitada su comprensión como componente cultural en tendencias grupales y generacionales, no solo contemporáneas, sino en tradiciones de conocimiento como el shivaísmo oriental, semejante al yagé, al mescal, al peyote y a la coca en otras culturas. En este contexto es fundamental avanzar en el proceso de legalización de las llamadas drogas, asunto que se abre demasiado lentamente en la agenda mundial y que es tan necesario en la agenda nacional, más en lo que se ha dado en llamar *posconflicto*, sensatamente llamado en el argot popular post-acuerdo, no solo por lo que significa en el tema que estamos observando inmediatamente, sino en relación a la corrupción y a la violencia (extensiva a la guerra) que ha generado la prohibición. Los saldos positivos de la legalización son enormes, incluyendo el de abrir el espacio para colocar el tema de las sustancias en su justo lugar. La legalización es tema central para un verdadero proceso de paz política en el posconflicto político armado y hacia la paz social básica.

En el plano de lo entendido como adicción, promover la llamada "reducción del daño", si es que aceptamos el concepto daño, es útil y práctico. Promover (no imponer) y ensayar canalizar hacia la yerba las prácticas con sustancias más fuertes como el basuco, la cocaína, la heroína y otras de origen sintético. Esta puede ser una de las coordenadas de salud aceptable, conveniente, y con probabilidades de hacerse común en la sociedad.

Retomando el tema de la opción de vida que representa el habitante de calle, habría que observar las alternativas de crecimiento y armonización en esa dirección como una línea de intervención para su desarrollo y cuestionando la política ya descrita de encuadramiento al modo de vida hegemónico. Si el hábitat de esta opción es la calle y los espacios abiertos, los parques, el espacio público, el espacio no-casa, entonces habitar allí tendría el sentido de adaptar estos espacios a tal modo de vida, ordenarlos, cuidarlos, ornamentarlos, re-funcionalizarlos y resignificarlos socialmente, armonizarlos a tal modo de vida, y donde el Estado se abra a estas dinámicas desde la inclusión. Encauzar esta ruta a probables aldeas suburbanas, fincas colectivas, nómadas rurales, cuidadores de bosques y montañas, de ríos y de mares. La utopía.

Finalmente se trata de visualizar la dignificación de un modo de vida elegido y la opción de encontrar otros modos de vida en el camino, aún para nosotros los comunes, en un proceso de aperturas y transformaciones.

La salud es otro tema que aparece como central, vinculado a las sustancias psicoactivas, a la locura (asociada a la paranoia y la esquizofrenia en términos psiquiátricos), a una alimentación deficitaria y a los derivados de estas condiciones de vida. Otro tema que parece exclusivo de

ellos, pero que también es nuestro. Recorrer el párrafo anterior aplicado a la sociedad entera es lícito y acertado. Las llamadas esquizofrenia y paranoia son sociales, la desconexión de realidades, las separaciones múltiples, los fantasmas de la persecución y la culpa, el desgarramiento existencial y la impotencia nos corresponden a todos y a todas, individual y colectivamente.

La psiquiatría propone métodos para olvidar, contraer, reprimir, no ver lo que no debe verse, no escuchar lo que no debe escucharse, no sentir lo que no debe sentirse, no pensar lo que no debe pensarse, no percibir lo que no debe percibirse, no actuar como no se debe actuar. Aconductarse, seguir las reglas impuestas, ser como se ha dicho que se debe ser, estar de la manera como se ha dicho se debe estar. Frenar la imaginación y la creación, solo repetir el modelo, una y otra vez hasta morir, es la regla. La anti-psiquiatría, desde Laing y Cooper, como inspiradores, propone interpretar, leer entre las líneas, observar entre las fisuras, aclarar lo que se dibuja entre las sombras, todo eso que aparece añadido a la realidad tal y como la conocemos en común (la llamada realidad ordinaria) o que se desprende de ella, que se descubre tras ella, otras imágenes, otros sonidos, otras voces, nos hablan, nos muestran dimensiones que no hay que ignorar, que es necesario observar en el proceso de conocimiento y comprensión de nuestra vida y su sentido.

Pareciera que estamos hablando del arte, y la verdad que sí. Esa relación de la locura y el arte ya es tradición y certeza. La locura como mal es caos, sufrimiento e inconsciencia. El arte trabaja ese caos, armoniza, transforma el sufrimiento en conocimiento y permite darnos cuenta, cura. El arte como curación. Ese era el tratamiento a la locura en el medioevo occidental, cuando el paciente logra la pintura (el cuadro pictórico) en el exterior ya está bien en el interior, la alquimia se cumple, el plomo que se convierte en oro afuera advierte del plomo que se convierte en oro adentro. No como curación definitiva, nada es definitivo, tenemos que romper con ese paradigma en todos los temas, de que se trata de llegar a un lugar para siempre, el paraíso, que además siempre está en el futuro. No, la vida es ahora y si el pasado y el futuro tienen sentido es ahora. Así pues, los eternos retornos están allí, ciclos incesantes de renovación del caos y la armonía, posiblemente en espiral, pero en dirección tal vez incierta o definida por ciclos, no sabemos. Además la dirección probablemente es el camino mismo, otra vez ahora, el presente vivo. Los bienes para ser bienes ahora, los males como los espacios para la creación de bienes. Y esa creación-curación (el arte) se aplica a todas las instancias y prácticas de la vida individual y colectiva. Hacer de la vida una obra de arte, hacer de la sociedad una obra de arte. Otra vez utopía.

Por eso la propuesta del arte como mediación, no solo en el tema del habitante de calle sino en todos los temas, despertar el espíritu creador, la sociedad creadora en todas partes.

En conexión con lo anterior, que podríamos llamar de salud mental, de canalizar desde el arte las fuerzas destructivas y autodestructivas hacia la creación y el autoconocimiento,

que debe ser procedimiento de toda pedagogía, está la necesaria revisión de lo orgánico-físico, donde se somatizan los procesos psico-afectivo-emocionales, la revisión de las culturas alimentarias y de los equilibrios bio-energéticos, donde las diversas medicinas alternativas pueden aportar significativamente, y aún cierta lectura y ubicación de la convencional medicina alopática.

Ya se me está convirtiendo en obsesión, pero entre más me refiero a la población de los habitantes de calle, de los nómadas urbanos, más me doy cuenta de que estamos hablando de la sociedad en general, que lo que es de unos es de todos, en cantidades distintas, pero lo mismo. Aún, cuando estamos refiriendo su rota relación familiar, la oveja negra que acabó con la familia, el culpable, como el loco, como el discapacitado ("se me fue la vida cuidándolo") y el bandido, a veces todos en uno. El agente puede ser cualquiera, el agente destructor, la verdad todos somos agentes destructores que buscamos chivos expiatorios, alguien en quién concentrar la culpa: el enfermo, el loco, el ñero, el bandido, y pese a todo la culpa nos mata.

Pero ¿cuál familia? La familia nuclear (padre-madre-hijo juntos) ya solo representa, realmente, una más. No recuerdo cómo juegan las estadísticas con precisión y en qué período, pero a grandes trazos la forma nuclear, con todo y su conflicto trágico, sobrevive apenas en una, poco más tercera parte, las demás son de separados, viudos y viudas, madres cabezas de familia y madres solteras a secas (más de la tercera parte) y aunque en minoría padres solteros o cabezas de familia, parejas del mismo sexo (creciendo significativamente a partir de que de cada diez personas casi dos no son heterosexuales, proporción que también crece), y formas de comunidad, aunque incipientes, que ensayan otras formas de relación. Y la sociedad oficial ve esto, excluyendo a los viudos, como fracasos, relaciones anormales o enfermas, no aceptables, que atentan contra la sociedad y la familia. Y sí, porque representan formas alternativas a estas, porque lo que fracasó fueron la sociedad y la familia nuclear. Pero lo grave no solo es esta visión oficial, lo más grave es que los que viven estas otras formas las viven como fracasos (la mayoría al menos), como relaciones anormales y enfermas, no aceptables, y con culpa. Porque sí son anormales (fuera de la norma) pues la norma está enferma. Y lo que hay que aceptar es una diversidad, donde la familia nuclear es una forma en medio de múltiples formas, ojalá sana como debieran vivirse todas las formas, sin culpa y con consciencia de su significado, y en el marco de una apertura por encontrar formas que correspondan a realidades y necesidades, así como a nuevas y diversas convicciones de las relaciones interpersonales amoroso-afectivas y de comunidad. Esto incluye el tema de la sexualidad, que es otro gran tema individual y social. Se ha avanzado, en medio de la lucha, en la aceptación socio-cultural y normativa de la diversidad de orientaciones sexuales, aunque poco en una educación más abierta y creativa, pertinente a las necesidades de niños, niñas y jóvenes, a las necesidades de unas relaciones sexo-afectivas más libres y autónomas. Así que el tema del habitante de calle en relación con la familia y con el sexo

habría que mirarlo en este contexto. Otra vez el contexto de la sociedad, porque la promiscuidad que se arguye para el habitante de calle también irriga todos los sectores en mayor o menor grado, con sus incidencias emocionales y de salud, como es el caso del SIDA y en general las enfermedades de transmisión sexual. Aquí hay un tema entre el tabú y la ignorancia, en el que, como en muchos temas, por miedo e incompreensión se apela más a la represión que a procesos de investigación y aclaración de las fuentes de los problemas, predominando casi siempre la oscuridad.

Cabría entonces pensar en abrir espacios convivenciales y meditativos con la población del habitante de calle (e insistamos, para todas las poblaciones), fuente de laboratorios de creación y comunicación, desde el arte, desde el hacer, desde una pedagogía de la experiencia en el ensayo de comparar y comunicar en medio de las tensiones creativas y vitales.

Serían necesarios proyectos de intervención desde una mirada holística, suscitando sinergias hacia la resiliencia, ese proceso de templanza para cruzar la sobrevivencia y alcanzar la vida.

Y abrir una comunicabilidad con la sociedad, de ida y vuelta, para que fluyan las informaciones, las lecturas, las interpretaciones, los análisis comparativos entre una realidad y otra, seguramente para constatar su base común, su identidad, e ir abandonando las ideas separatistas cercanas al *apartheid*.

Finalmente, un proyecto que provoque propuestas desde los propios grupos o comunidades, en este caso de los habitantes de calle, proyectos en las direcciones que surjan de allí. Proyectos que necesariamente tendrán que insertarse en el proceso de paz en curso, que tiene que ir más allá de lo que se ha pensado, y para el ámbito de la ciudad, del país, y el mundo, sí, todo esto tiene que ver con el mundo en el planeta, con modos de habitar el planeta, con los conflictos múltiples que son nuestra historia y que hacen metástasis en estos tiempos, en el ser humano actual.

## Fragmentos y transición

No habría más que decir, además creo en la estructura fragmentaria y en el método de lo fragmentario, si es que todavía queda campo de verdad para la estructura y el método, porque lo fragmentario sí que lo llena todo, si hay algo es fragmentos. Fragmentos que hay que unir de nuevas maneras, no para restituir lo anterior sino para descubrir lo nuevo, nutrido de lo anterior seguramente, pero nuevo. Es el sentido de un cierto arte contemporáneo que trabaja desde lo fragmentario. Pero lo fragmentario no es más que una manera de mostrar que la unidad que se nos presenta como tal ya no es, que es necesario descubrir una nueva unidad desde los fragmentos de la anterior, deshacer para hacer de nuevo. Y en este proceso se quedan atrás las cosas que se deben quedar atrás y se encuentran las cosas que deben ser ahora.

Este es el proceso de la cultura viva. Y la unidad, en el sentido que lo referenciamos, es una aproximación a lo armónico como concurrencia de pensamientos, acciones, modos de percepción y sentido, en la cual integramos y armonizamos los distintos procesos de vida, algo cercano a lo que han llamado los valores, los sentidos por los que vale vivir, con los cuales organizamos los rituales de vida, la cultura o culturas. Y el arte representa esto de manera singular, esta concurrencia en lo armónico, resultado de largos y profundos procesos de tensión, contradicción y desgarramiento para revelar dimensiones y mundos, el trabajo que se concreta en la obra artística, ejemplo para todo trabajo. Porque esa es la principal enseñanza del arte, nos da el mejor ejemplo para hacer las cosas, para hacer la vida, para hacer la sociedad, que como las obras de arte, soñamos. Pero regresemos a lo fragmentario, las partes desintegradas de un todo.

En la vida cotidiana un buen ejemplo, ya manido, es como vemos la televisión. No es como antes, en los años setenta del siglo pasado, donde escogíamos un canal, de los dos que había, y allí nos quedábamos viendo los programas completos. Ahora, con excepciones, pasamos de un canal a otro, de un programa a otro, con rapidez a veces inusitada, viendo pedazos (fragmentos) de noticieros, películas y partidos de fútbol. Casi ninguna película la vemos de principio a fin, casi siempre la vemos ya comenzada, un fragmento, por grande que sea. El culto de ir a ver solo una película al cine, de cabo a rabo, sin nada más, es un culto en rezago. Y esto lo aplicamos a todo, ni que decir con la internet, a los almuerzos mezclados de trabajo, a las conversaciones donde se pasa de un asunto a otro sin continuidad alguna, a las cuatro actividades o trabajos que combinamos a diario, a los tres, cinco o siete libros que estamos leyendo al tiempo, las tres mujeres distintas con las que soñamos, los mil pensamientos que se cruzan a pedazos por la cabeza, ya lo anticipaba James Joyce en su monólogo interior del *Ulises*. Esta es la fragmentación horizontal (en el tiempo) que se cruza con la vertical: la mente por un lado, el sentimiento por otro y la acción por su cuenta. La cabeza, el corazón y el sexo separados. Así hacemos, mutilados, una vida fragmentada de la que intenta dar cuenta aquel arte de la fragmentación que referíamos, del cual se deriva, en el teatro, la dramaturgia de la fragmentación tan en boga.

Así pues, la vida unitaria y continua, que suponemos en épocas pasadas, bucólica si se quiere, donde se pasa de la casa al cultivo, de allí al bosque, al encuentro familiar, al pozo de agua y a la comida antes de dormir, todo en orden, todo unido, todo continuo, parece ser la contraparte positiva de nuestra mutilación derivada en caos fragmentario en nuestra vida contemporánea.

La verdad es que nadie puede imaginar una vida continua y unitaria absoluta, una suerte de paneo cinematográfico en plano-secuencia continuo, sin cortes, ni en las cavernas primarias, de la pared rocosa al suelo de tierra, caminar a la puerta de la cueva, los ojos a la fogata encendida, el garrote a su lado es tomado por las manos, la noche, los árboles, la luna, camina con el garrote en lo alto, escucha

fieras, aparece desde la espesura el tigre, el garrote a la cabeza del animal, los ojos encendidos, el pie sobre el cuerpo del animal derrotado, grito a las estrellas, los ojos otra vez, la luna, fin de la secuencia. No, ni en las cavernas, ni en el campo bucólico mencionado, ni en nuestros días de caos cibernético. Porque el paso de la fogata al garrote en nuestra secuencia ya representa el paso de un fragmento de mundo a otro, lo mismo que un abrir y cerrar de ojos, y el paso del cultivo al bosque en nuestro campo bucólico también. ¿Entonces, de qué estamos hablando?

Es posible que los mundos, las vidas y las culturas tengan, al menos tres momentos, como en el modelo aristotélico de la narrativa: un principio, un nudo y un fin. Nacer, ser y morir. Panorama, enlace-nudo y desenlace. Inicio, corazón y final. En fin, la divina trinidad. En la historia se ve claro, una sociedad nace de las cenizas de otra, de la disolución de otra, del vacío que deja esa disolución, cenizas y vacío donde se descubren los valores en torno a los cuales se construye la nueva sociedad, reciclando en torno a ellos elementos de la anterior (y de las anteriores) y creando nuevos elementos en coherencia y como expresión de esos valores que atraen y articulan la totalidad de los elementos o componentes, en el marco de un proceso vivo, de algo que nace, crece y muere, como todo, pues finalmente esa sociedad también decae y se disuelve, muere para dar paso a otra y así sucesivamente, parece, hasta el final de los tiempos, al menos de los tiempos humanos.

Esta parece ser una visión lineal y evolucionista, en cierto modo positivista, pero no, pues este proceso y estos momentos tienen, más bien, una línea curva, próxima al círculo, al ciclo, al concepto de reciclar, al espiral, proceso conectado mejor con los círculos del "eterno retorno" que nos hablara Nietzsche, que con una línea recta, por más zigzags que se le ponga a la línea, que no serían sino variaciones de su ser línea recta. Lo que parece línea recta no es más que la fracción de una línea curva, como una autopista en la tierra redonda, que si continúa termina agarrándose por la cola, conformando un círculo. Así parece ser todo, al menos el todo conocido. La vida es circular.

Entonces lo que tal vez ocurre es que lo fragmentario como expresión de crisis, como problema, está poniendo de manifiesto la ruptura de la unidad adquirida, de un armónico inicial que si dejó de ser armónico, al menos se mantuvo como unidad, pero después, las fuerzas que lo constituyen entraron en una contradicción ya no complementaria sino excluyente, que lo lleva al rompimiento y a entrar en la disolución. Esto es lo que pone en evidencia la fragmentación.

Veamos un poco más despacio con un ejemplo que clarifique nuestra exposición sobre lo armónico, la unidad y la fragmentación: la sociedad moderna occidental, cuyas relaciones hegemónicas cubre el planeta subsumiendo a su naturaleza otras formas de sociedad y otras culturas. Una muestra de lo que puede ocurrir o ha ocurrido con las sociedades y las culturas en general. Veamos. Un poco siguiendo los trazos del materialismo histórico, pero con una visión crítica del mismo e involucrando elementos nuevos

que amplían la visión, podemos situarnos en la antesala de la modernidad occidental para observar imágenes que ilustran lo que deseamos mostrar. El taller metalúrgico con su maestro y sus aprendices, suerte de artesanos que se mueven entre la creación y la producción, entre el trabajo individual, propio del artesano, y el trabajo de grupo que inicia el trabajo en cadena que desarrollará después la producción en línea y en serie del proceso industrial. En el taller se mezcla la educación y el trabajo. El maestro lo es en el sentido educativo, él enseña, pero también es el jefe del trabajo para producir y vender. Así, a la vez, los aprendices son estudiantes que aprenden, pero también trabajadores que producen y tienen un ingreso sobre la base de lo que se vende. El taller es el espacio desde donde nacerá la modernidad, jalonará el comercio y el comercio lo jalonará. El taller se vive como una familia donde el maestro es el padre y los aprendices los hijos, muchas veces literalmente, así que representa un entronque económico, social y cultural. El lugar del trabajo, del afecto y la familia, y de la educación y la creación. Una unidad apretada de comunidad, germen de lo que será la sociedad burguesa, capitalista y moderna. Una unidad, el taller, que podemos llamar un armónico inicial, con sus tensiones propias y naturales, pero convergentes en aquel armónico, que no es una figura congelada y fría, es caliente y viva, es el armónico: el maestro ama a sus aprendices como hijos (ya dijimos que muchas veces lo son literalmente) y los aprendices aman a su maestro como a un padre y lo reconocen como maestro, el que sabe. Las tensiones y contradicciones entre ellos no son excluyentes, son complementarias, constituyen un armónico donde convergen, se complementan y se armonizan sus pensamientos, palabras, sentimientos y obras.

Con el tiempo este armónico inicial, construido en torno a valores como la libertad, la ciencia, el trabajo, el mercado y la razón, valores descubiertos y creados sobre las cenizas y en el vacío dejados por la sociedad medieval occidental en su disolución, fue la base o el germen de esta nueva sociedad de la industria, el comercio, la acumulación, la ciencia y la tecnología que llamamos modernidad, producto del modo de producción generalizado de mercancías con su valor supremo, dios-reina, la Mercancía.

Y es en esta fase o momento, el de la industria y comercio generalizados, el de la economía irreal que comienza a dominar el sistema (el sector financiero), donde las tensiones en el marco del armónico, que sirvieron a su existencia, se convierten en contradicciones irreconciliables, las partes se separan, pasan de ser complementarias y en comunión a ser excluyentes la una de la otra. El maestro se va para la escuela y la universidad, el aprendiz se convierte en asalariado de esa parte que abandona el maestro, la de propietario del taller, ahora industria, y el propietario de aquel medio de producción, que es el poseedor de capital, cada vez se distancia más del proceso de trabajo. La división inicial del trabajo, que es complementaria en la unidad armónica, se transforma en división en clases sociales excluyentes, los intereses de una ya no convergen y comulgan con la otra, se excluyen entre sí. Los valores iniciales que han madurado se relativizan y



comienzan a marchitarse, a podrirse. Por ejemplo, la razón que ilumina frente al oscurantismo medieval, principio de libertad, se vuelve instrumento de manipulación, fuente de separación de la cabeza, el corazón y el sexo, de un modo de vida en serie sometido al consumo, al mercado, a los números de la compra-venta, la ganancia y la acumulación. Los valores iniciales entran en decadencia y empiezan a morir. Ya en nuestros días solo quedan las cáscaras sin fruto de esos valores, las mortajas, ya se van viendo las cenizas y el vacío, es el momento final, el tercer momento, el de la disolución de esa sociedad, cuando la producción llega a las máximas tecnologías del automatismo, la robotización, la cibernética y la computación, y el sector financiero, amo de amos, el irreal, se derrumba.

Así que estamos *ad portas* de una nueva sociedad, que quizá no es la socialista que se ha experimentado, más bien parte de esa modernidad, sino otra u otras que mejor pueden asociarse a la sociedad plural y horizontal, ecológica y pacífica, fruto del crecimiento y apertura de la democracia real y total. Es una aproximación posible, pues la verdad es la incertidumbre, pero pareciera que esos elementos: plural, horizontal, ecología, paz, entre otros, como libertad, están en las cenizas de la modernidad, y palabras como percepción, cosmos, multiculturalidad, otra vez horizontal, dimensión mítica, arte, autoconocimiento, asociación libre y espíritu creador, entre otras, representan apariciones en el vacío abierto por la sociedad moderna que se disuelve. Ya se verá qué es o qué son, y cuáles, los valores para en su torno reunirnos para nuevas sociedades y culturas que están germinando y qué serán, sabrán los nietos de los nietos. Ya se verá qué elementos, y cómo, de la sociedad moderna que muere, se recogen en esta sociedad o sociedades nuevas, por ejemplo sus ciencias y tecnologías, la cibernética y la computación, articuladas por los nuevos valores en descubrimiento, que seguramente reciclarán también elementos de los valores deshechos.

En fin, espero que las imágenes descritas sirvan de algo para tener una idea de lo que necesitamos decir: que las sociedades y culturas son seres vivos que nacen, son y se mueren. Que los valores en torno a los cuales se constituyen representan una cosa u otra dependiendo del momento que viven cuando son observados. Como mencionamos, la razón es una cosa al principio de la modernidad y otra al final. Y lo más importante para nosotros, señalar que estamos viviendo el final, la disolución de la modernidad y entonces en el umbral de una nueva época, en la germinación de una nueva sociedad o sociedades, de unas nuevas culturas que reciclarán de alguna manera lo que hemos sido, para ser de nuevo.

Y este es el tema central (el conflicto macro) para hablar de arte y conflicto, esta transición de una época a otra

◀ Imágenes extraídas del libro: *Letras del acto: Teatro de la locura* de Sergio González León. Acto Latino. Panamericana Formas e impresos. Bogotá, 1998.

que estamos viviendo, de la llamada modernidad a otra época incierta (la incertidumbre fantástica), pues apenas está germinado, estamos en la transición, descubriendo sus posibles formas. Probablemente constituida por sociedades plurales, donde las diversas culturas en curso, que han llegado hasta aquí de una manera u otra, y las culturas por descubrir o crear intercambien unas con otras, horizontalmente, en pie de igualdad, se alimenten unas a otras, como ya está ocurriendo de un modo u otro, sin verdades únicas, desde la libertad y las autonomías, desde el reconocimiento, la comprensión y la solidaridad, como interculturalidad cierta.

Esta es la tendencia, tal vez ilusoria, de lo que vemos como posibilidad, con elementos reconocibles en el contexto histórico y cultural actual como gérmenes de tal posibilidad de sociedades y hacia las cuales estaríamos en transición.

Pero toda tendencia tiene contra-tendencias, y más aún, tendencias divergentes en múltiples sentidos, no solo contra. Los procesos no solo van en un sentido o en contra, sino que las fuerzas que se debaten en su interior refieren sentidos múltiples divergentes y depende de la calidad de esas fuerzas el sentido en que se oriente el proceso.

Así pues, también hay elementos que permiten observar, en el marco de otras miradas, que no vivimos una época de disolución sino de fortalecimiento de la sociedad actual, y de las bases sobre la cual se edificó, y de allí se deriva el sueño de algunos del paraíso de las mercancías y los mercados, de la plenitud de las tecnologías de la automatización y la robotización, donde los cuerpos prácticamente no tienen que moverse y las cabezas brillan resplandecientes como huevos luminosos, repletas de imágenes y datos de ultra-computadora. A esto podría añadirse un aparato de súper-control sostenido en chips que guardaremos cerca del corazón para saber cuándo vamos a robar o a matar, evitarlo, y mantenernos semidormidos consumiendo, llenos de felicidad. Y otras posibilidades, de sistemas grises y ultra-polícivos, de sistemas absorbidos plenamente por la cibernética donde nos hundiremos en pantallas o cápsulas tridimensionales, sustituyendo las carnes y los huesos por la imagen o espectro virtual, y la montaña y el mar por su animación de computador, como ya se observa en reuniones donde cada uno está con su celular o su tableta, qué mejor compañía.

## Virtualidad y arte

Ahora, siendo equilibrados, sí hay que preguntarse por la virtualidad y su sentido, aún sobre sus mejores posibilidades, no necesariamente atrofiantes. Finalmente la aparición de la virtualidad cibernética, con sus múltiples formas de computación, permitió validar la realidad de lo virtual, de la llamada ficción, que hasta el momento era territorio exclusivo del arte y la imaginación, y como tal, considerado irreal. Pero la virtualidad contemporánea aplicada a los números y los negocios, al ser fáctica, demostró su ser concreto y real. Así se reforzó nuestra mirada de que lo que ocurre en el pensamiento y la imaginación o en la dimensión de lo artístico es tan real

como una zanahoria, una tuerca o un tornillo. O mejor, que es tan real la zanahoria que sacamos de la tierra, hervimos en la olla y mascamos con los dientes, como la zanahoria que habita en nuestra mente y convertimos en cohete que se pierde en las estrellas. Las diferencias son de densidad, como el agua que fluye, el agua en vapor o el agua en cubo compacto de hielo. Diferencias de densidad, no de realidad. Es tan realidad mi pensamiento, como mi palabra o como mi obra, seguramente con diferencias de densidad. Es tan real el personaje que camina por la calle como el personaje que camina en un libro, en una novela. Tan real el insulto que pienso como el insulto que digo. El que digo puede tener efectos inmediatamente palpables por la conciencia, como las trompadas en que puede terminar. El que pienso todavía es más difícil observar su repercusión, pero creamos, la tiene. Así mismo, la imaginación o los sentimientos son reales. Es posible que el planeta esté cubierto por una densa capa, que llamaremos transitoriamente psico-afectiva-imaginativa, constituida por todos los pensamientos, imaginaciones, sentimientos y señales inconscientes de todos los seres vivos, tejida, entrelazada o apelmazada, que nos envuelve, y no vista por los ojos usuales, pero allí está y actúa, y tiene una determinación sobre todos nosotros, quizá mayor que la economía. Pero de esto poco se sabe, poco se admite, pero es tan real como lo virtual, que todos admitimos como real, por su demostración fáctica, compro y vendo por su intermedio, que es lo más convincente entre nosotros, pero también veo, escribo y hablo, que también convence, y ya veremos cómo comemos por internet, entre tanto el domicilio, pero ya vendrá la tridimensionalidad, y nos pasaremos de un lado a otro por la pantalla, no solo la comida, sino de cuerpo entero, todo tan real como la tuerca y el tornillo.

Porque lo que era tan etéreo es, tal vez, más denso de lo que pensábamos, por eso es tan importante pasar de la irrealidad de la imaginación a la realidad de la imaginación, pero así mismo, tal vez, lo que parecía tan denso o sólido, como la piedra y el cuerpo, o la zanahoria, la tuerca y el tornillo, es tal vez más etéreo, liviano o gaseoso de lo que pensábamos, y tal vez es cierto que luz somos y en luz nos convertiremos, y que esa piedra y ese cuerpo son espectros de luz, porque la energía y la materia son de lo mismo, por eso se transforma la una en la otra, pero sin cambiar de naturaleza, una más densa que la otra, pero no tan densa como parecía. Y el cuerpo y el espíritu son de lo mismo, igualmente, y ni el espíritu es tan etéreo ni el cuerpo tan denso, él [el cuerpo] que es espectro de luz, de energía, que es una forma [la energía] de lo que llamamos materia, que no es tan densa [la materia] como pensábamos. Todo está más cerca [lo uno de lo otro] y es de lo mismo.

Así, nuestro cuerpo es tan virtual como lo que llamamos virtual y lo virtual es tan real como el cuerpo, eso es lo que estamos comenzando a percibir, a darnos cuenta.

Así pues, la dimensión mítica [esas dimensiones que están allí, ocultas] que nos descubre el arte es tan real como la historia y la geografía, como nuestra zanahoria, nuestra tuerca, nuestro tornillo, o como nuestra piedra y nuestro

cuerpo. Es necesario disolver esa separación entre arte y realidad, entre el arte como irrealidad y la realidad. Todo es real, realidades diversas en distintas densidades, pero en el mismo cosmos, universo y naturaleza, distintas formas de lo mismo, hasta los muertos.

Reiteremos de otra manera, porque sirve, si es que a estas alturas se ha llegado a esta parte de la escritura [los pacientes], esto de la realidad, aplicando la pedagogía de la vaca, las cosas hay que masticarlas al menos cuatro veces, con los cuatro estómagos, para asimilar.

Eso de estar en contacto real, por ejemplo, con alguien, sí que es relativo. Nos parece que cuando está allí a medio metro, en carne y hueso, eso es real y verdadero, pero no cuando lo veo en la imagen del pensamiento o en una fotografía, o lo escucho por el teléfono o lo veo por la pantalla de internet. Lo cierto es que, a veces, qué a veces, casi siempre, cuando estamos a medio metro estamos más lejos que nunca, mirándonos sin vernos, hablando sin escucharnos, hasta dándonos la mano sin sentirnos, mientras que en muchas ocasiones la convocatoria de la mente, esa imagen de la persona allí en la cabeza, suscita una comunión total, ya sea en el amor o en el odio, pero cierta. Lo que no ha sido investigado bien todavía es lo que ocurre en ese otro [el de la imagen] en ese instante o después, y cómo ocurre, pero que ocurre, ocurre. Tal vez siente un viento que lo toca en el momento y le suscita un sentimiento por aquel que invocó su imagen, o más tarde por efecto de tal invocación lo pensó sin saber por qué, no sabemos, pero un universo de sutilezas se mueven por allí en la ampliación del universo de realidad y en la disolución de la frontera entre lo real y lo irreal.

Lo que sí es fundamental es acabar con la vieja idea de ficción como irrealidad, aún como mentira. Si se quiere hablemos, entonces, de realidad artística o de realidad en el arte, pero lo importante es señalar que esa realidad es tan real como la realidad de carne, hueso y cemento. Este es el punto interesante, que la realidad del arte, sus cuerpos y personajes, sus imágenes y paisajes, sus sonidos, su narrativa, sus espacios, tienen la misma eficacia fáctica, práctica, concreta, que la realidad ordinaria. Ese es el cuento que deseamos relatar, que pensamos es significativo, el de que estamos inmersos en una realidad de pensamientos, imaginaciones, pasiones, sentimientos, percepciones, acciones, actos inconscientes, obras, economías y políticas, todo encadenado o tejido en el día a día y en el noche a noche, todo en el mismo universo, relacionándose y determinándose mutuamente, articulado como dimensiones de la misma vida, en diferentes densidades, pero parte de lo mismo, es esto lo que proponemos explorar.

Volvemos al personaje que camina por la calle, tan real como el que camina por la novela, tan real su pensamiento como la calle, ve un perro que olisquea en la caneca de basura, tan real como la mujer que ahora mira en su imaginación. El paisaje en el horizonte, con el sol sobre la montaña, las nubes que trazan sus curvas sobre el fondo azul que se difumina en rosados sobre naranjas, es la tarde, y veo surgir

de los rosados enormes tigres de bengala con enormes colmillos, donde cuelgan faroles de luces verdes, y los tigres vuelan moviendo intermitentemente sus alas doradas como águilas y se cruzan en el cielo con aviones ultrasónicos cuyos pasajeros miran alucinados cómo los tigres los siguen en su viaje a las estrellas, parpadeo y se han ido, quedan la montaña, el sol de la tarde, las nubes sobre rosados azulados y una mujer se queda en mi pensamiento mientras vuelvo a parpadear. Todo real, como la película, como la obra de teatro, como las noticias, como el almuerzo.

Así una aproximación al arte en el conflicto, en el conflicto armado, el conflicto social y político, el conflicto existencial, el conflicto del arte por reivindicar su realidad, el desgarramiento vital en medio de la historia humana, donde como quisiéramos estamos transitando (es nuestra opción de mirada, de tendencia) a una nueva época, saliendo de aquella donde en sus finales, en su disolución, se observa como representación de la contradicción fundamental de tal época, la signada por la contradicción entre arte y mercancía, entre el espíritu y su bizarro, entre el espíritu creador y la "cosa" que vive para ser vendida y comprada con el fin de ganar y acumular. La alternativa para salvarnos de la cosa-diosa que nos aplasta, la mercancía, está en seguir el rastro del arte, de su naturaleza y sentido, ese que la mercancía intenta encarcelar y destruir, seguir su ejemplo para aplicarlo en todas las dimensiones de la vida, para aplicarlo en la creación de nuevas sociedades, imitar su espíritu, trabajar como él, hacer el tornillo como si fuera una escultura. La utopía.

Bogotá, julio de 2016.

## Referencias

Coorper, D. et al. (1969). *La dialéctica de la liberación*. México, Argentina, España: Siglo Veintiuno Editores S.A.

Engels, F. (1952). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjera,.

González, S. (1998). *Teatro de la locura*. Letras del Acto, Ministerio de Cultura-Corporación de Teatro y Cultura Acto Latino.

Herrigel, E. (Bungaku Hakushi). (1972). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Editorial Kier S.A,

Joyce, U. (1981). *Ulises*. Barcelona, España: Editorial Bru-guera (Libro amigo-Lumen).

Laing, R. H. (1981). *Las cosas de la vida*. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.

Nietzsche, F. (1980). *Así hablaba Zaratustra*. México, D.F.: Editorial Época, S.A.

► Imágenes extraídas del libro: *Letras del acto: Teatro de la locura* de Sergio González León. Acto Latino. Panamericana Formas e impresos. Bogotá, 1998.





Proyecto de investigación Estatuas Vivas. Grupo Poiesis XXI. Performance por: Braulio Ruiz Leal.

LE  
OS  
EROS  
Cassa



# VÍCTIMAS DEL ARTE: REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA EN COLOMBIA

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a03

SECCIÓN  
CENTRAL



## Alejandro Gamboa Medina

Universidad de los Andes / [alejandrogamboam@yahoo.com](mailto:alejandrogamboam@yahoo.com)

Artista plástico egresado de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México y Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. Durante años ha sido docente-investigador de varias universidades en el suroccidente colombiano y Bogotá. Su labor como investigador se ha enfocado al arte contemporáneo en Colombia y las relaciones arte/política; específicamente en las articulaciones entre prácticas artísticas, memoria, discurso y poder simbólico. En 2010 ganó el VIII Concurso Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte en Colombia, otorgado por la Alcaldía de Bogotá; y en 2016 ganó el primer premio en los Reconocimientos a la crítica y el ensayo /Premio Nacional de Crítica, otorgado por el Ministerio de Cultura /Universidad de los Andes; concurso en el que ya había obtenido mención de honor en la edición 2015.





## Agradecimientos

Este artículo tiene como punto de partida mi investigación sobre arte, memoria histórica y hegemonía, desarrollada en el marco de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes, Colombia. Agradezco a Gregory Lobo, docente de la Universidad de los Andes, quién dirigió la investigación y a Sonia Vargas, docente de la Universidad Nacional de Colombia, por sus pertinentes comentarios. Estoy especialmente agradecido con la artista Erika Diettes, quien generosamente me compartió su tiempo y sus reflexiones; confío que este artículo sea visto como un reconocimiento a la complejidad de su obra plástica.

## Víctimas del arte: Reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia

Pocos temas son tan delicados y problemáticos de representar como es el de la memoria de la guerra, máxime si tenemos en cuenta que la guerra en Colombia no ha cesado desde hace más de media centuria. Las injusticias y los acontecimientos horrorosos, tan frecuentes en nuestra historia, colocan siempre en un lugar problemático a quién intenta representarlos; cúmulos de testimonios, imágenes y relatos se presentan al artista-investigador como un reto formal, epistémico y ético.

Usando como ejemplo la instalación titulada *Sudarios*, realizada por la artista colombiana Erika Diettes (Cali, 1978), este artículo será una reflexión acerca del actual “boom” de prácticas artísticas que representan la guerra en Colombia y algunos de los peligros que este acarrea. La selección de *Sudarios* como caso analizado es en sí mismo un reconocimiento a la complejidad y multiplicidad de lecturas que esta obra activa: es una obra inquietante que contribuye a la construcción social de nuestra percepción de las víctimas de la guerra. El objetivo aquí no es alabar sus virtudes o arremeter contra sus posibles falencias, es indagar en torno a los dispositivos de visualidad desplegados en esta obra, las representaciones que moviliza y las consecuencias políticas de su perspectiva.

## Entrada

Esta es una obra sobre mujeres que han sido testigos de masacres y de la violencia sobre sus seres queridos. Ellas han tenido que ver cómo matan a sus hijos, sus esposos y madres. *Sudarios* tiene que ver con el Santo Sudario y es una manera de registrar el último suspiro de estas personas (*Vanguardia Liberal*, 2012).

Con estas palabras, citadas en el diario *Vanguardia Liberal*, Erika Diettes presenta su obra *Sudarios*, es una instalación exhibida por primera vez en mayo de 2011 en la Iglesia Museo de Santa Clara, Bogotá. La instalación consta de veinte fotografías en primer plano de mujeres en cuyos

rostros se perciben expresiones de intenso dolor emocional. Según comenta la artista, estas fotografías fueron producidas en medio de encuentros que ella programó con mujeres víctimas de la violencia, quienes eran convocadas para que narraran las situaciones en las que fueron obligadas a presenciar la tortura y asesinato de sus seres queridos. El obturador fue activado en los momentos más doloroso de la narración, cuando la mayor parte de las mujeres cerraban los ojos y transfiguraban su rostro a causa del recuerdo. Estas fotografías en blanco y negro fueron impresas en gran formato (1,34 x 2,28 mt.), sobre sedas que al ser instaladas en el espacio de exhibición se dejan descolgar del techo, dando una evidente sensación de levedad<sup>1</sup>.

*Sudarios* es una de las obras de artistas colombianos contemporáneos que más rotación ha tenido: en poco más de cuatro años (2011 - 2015) ha tenido diez exposiciones internacionales y cuatro nacionales. Ha recibido comentarios favorables de críticos nacionales e internacionales, al tiempo que ha sido ampliamente referenciada en medios de comunicación y eventos académicos. A su alrededor se ha ido construyendo un cuerpo argumental agrupado en dos puntos de vista discernibles: por un lado, los argumentos frecuentes en notas de prensa masiva en los que se la valora como un reflejo de la realidad de la guerra, como testimonio y como interpelación moral frente a la violencia en Colombia. Por otro lado, elaboraciones teóricas, rastreables en ponencias y textos especializados, en las que se analiza la capacidad que tiene esta obra para hacer presente la huella del dolor (Dieguez, 2013; Duarte, 2013). Es decir, planteamientos según los cuales *Sudarios* no se limita a representar imágenes de las víctimas, sino que tienen la capacidad de producir un lugar (simbólico o emocional) donde la experiencia de la violencia de la guerra concurre con la experiencia del espectador; y es precisamente en esta modificación de la experiencia del espectador donde radica su potencial ético-político.

## La fotografía: Huella y referencialidad

Un aspecto insistentemente señalado en los análisis y las notas de prensa que reseñan esta obra es que ella es el resultado de los testimonios de las mujeres que han sido víctimas de la guerra en Colombia; recurrentemente se afirma que estas obras son un “documento” de la realidad de la guerra en Colombia. *Sudarios* solo puede ser entendida (solo adquiere sentido) en la medida en que conocemos y aceptamos el referente de sus imágenes, es decir, en la medida en que asumimos que las mujeres allí fotografiadas no son actrices interpretando un papel, sino mujeres que tuvieron que ser testigos del asesinato de sus seres queridos.

La obra opera mediante la maximización de su referencialidad: al ser fotografías tomadas a víctimas reales de la

1. La serie completa, así como el record de exposiciones, publicaciones y algunas notas de prensa pueden ser consultadas en la página de la artista: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/>

guerra en Colombia, valoramos estas imágenes como un testimonio de lo que “ha sido” (parafraseando a Barthes), como una constatación de la presencia física y dólida de mujeres que estuvieron allí para ser testigos, y, posteriormente, estuvieron allí para ser fotografiadas. Obviamente, dicha forma de valorar las fotografías que componen a *Sudarios* no es sino el eco de una muy difundida tendencia a asumir que existe una relación ontológica entre el referente fotografiado y la imagen producida, es decir, existe una predisposición a atribuirle a la fotografía un estatuto de verdad sustentado en la especificidad de su dispositivo técnico (el cual registra la luz emanada por el referente, fijándolo mediante procesos de naturaleza físico-química). Así visto, la fotografía no es solo una imagen, es una huella del referente fotografiado.

La identificación de la imagen fotográfica como huella indicial es reforzada por el título de la obra: un sudario es aquel lienzo que se coloca sobre el rostro de los difuntos, lienzo que a un mismo tiempo sirve para restituir la dignidad al cuerpo y, dentro de la tradición canónica cristiana, como la impresión de la imagen de cristo sepultado. Así, la imagen de estas mujeres es presentada como una huella incuestionable de su dolor, y como una dignificación en su condición de víctimas.

Sin embargo, también son frecuentes los cuestionamientos a este supuesto carácter indicial y autenticador de la imagen fotográfica: desde diferentes disciplinas y enfoques teóricos se ha argumentado que el dispositivo fotográfico no opera como un llano proceso físico-químico de fijación de imágenes, sino como un dispositivo visual que es producido por (y productor de) determinadas construcciones culturales. Entender la fotografía como un dispositivo visual implica reconocer que su recepción es cultural y está sustentada, en primer lugar, en la ciega confianza respecto la veracidad del dispositivo técnico (Sorlin, 2004); en segundo lugar, en la invisibilización de la agencia del sujeto fotógrafo y del sujeto fotografiado (Barthes, 2004); y en tercer lugar, en un conjunto de convenciones y rituales que buscan la objetivación de determinados roles sociales (Bourdieu, 2003).

Así, si entendemos a las fotografías que conforman a *Sudarios* como dispositivo visual y no simplemente como huella del dolor de las víctimas, es más fácil entender que existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el sentido de esta obra y, por extensión, de la guerra en Colombia. El poder de *Sudarios*, su poder de hacernos ver la guerra, radica en que difícilmente percibimos las mediaciones que la determinan: vemos esta obra como si nos mostrara la realidad de la guerra, las cosas “tal como son”, incuestionables, completas. Sin embargo, esta obra está atravesada por un tamiz de preconcepciones y suposiciones a través del cual pasan las imágenes de las víctimas de una manera en apariencia transparente.

Con esto no quiero afirmar que con *Sudarios* se busque enceguecernos –lo que nos llevaría a afirmar que hay otras obras que nos iluminan–; tampoco quiero señalar

que la perspectiva que nos proponen sea falsa –lo que nos llevaría a afirmar que existe una perspectiva verdadera–. Mi intención es mostrar cómo el punto de vista que propone no es un reflejo de la realidad de guerra, sino una manera de construir la realidad de la guerra a medida que nos la hace ver. En lo que sigue quisiera “hacer visibles” las maneras como esta obra de arte construye su específico dispositivo de visibilidad.

## La puesta en escena: referencialidad sin referencias

Como mencioné en los párrafos anteriores, una de las principales estrategias usadas en *Sudarios* es la maximización de su referencialidad; sin embargo, en la obra se produce un doble juego en el que, a la par de esta maximización, se eliminan las referencias contextuales. La eliminación de las referencias contextuales se hace evidente en la ausencia de nombres propios, localizaciones geográficas, vestimentas o locaciones reconocibles que permitan asociar estas imágenes (el rostro de estas víctimas) a algún hecho concreto de la guerra. Estas fotografías nos enfrentan a la descarnada “realidad” de las personas fotografiadas, pero esta realidad no es entendida como las circunstancias que provocaron o permitieron el hecho violento, sino la realidad de su inconmensurable dolor sublimado en el rostro al momento de narrar su experiencia. Además, no podemos olvidar que la maximización de la referencialidad (el estatuto de “realidad” de estos rostros) se produce mediante una calculada puesta en escena, donde la artista edifica una escenografía (telones, luces, pantallas, cámaras y trípodes), en la que interactúan personas (terapeuta, víctimas y fotógrafa) siguiendo un guion determinado (las víctimas son convocadas para volver a narrar su historia, la terapeuta guía la narración, la fotógrafa “dispara” en los momentos más intensos de la narración). Una vez hechas la tomas, la artista selecciona las imágenes que considere más pertinentes.

Lo anterior no pretende descalificar la calidad de las fotografías ni la idoneidad de la artista, mucho menos poner en duda la veracidad e intensidad de los relatos de las víctimas. Mi intención es señalar que estas fotografías no son el registro directo de la realidad sino un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación –y diferenciación– en el espectador. Lo que vemos no es “la realidad” de las víctimas de la guerra en Colombia, es una específica y planeada versión de la guerra en Colombia movi- lizada por los realizadores de esta exposición.

## El testimonio: Verdad y narración

Las historias de sufrimiento de estas mujeres, y sus rostros, que representan a las víctimas de la violencia en Colombia, alimentan la exposición de la artista y fotógrafa Erika Diettes (Cervera, 2012).

Este fragmento, tomado de un artículo elaborado en 2012 para reseñar a *Sudarios*, sirve como ejemplo

del tipo de afirmaciones que recorren la mayor parte de los comentarios de prensa masiva en torno a esta obra: el hecho de que las personas fotografiadas sean mujeres-testigo de los hechos de violencia, le asigna un valor testimonial irrefutable, y ese valor testimonial es un significativo aporte para el esclarecimiento de la verdad de la guerra en Colombia.

Desde hace algunas décadas el testigo y el testimonio han pasado a ser una figura central para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se reconoce un estatus ético y epistemológico dado que su narración en primera persona (de situaciones de horror vividas en carne propia) es una manera de dar voz pública a la experiencia de sectores generalmente excluidos del relato histórico tradicional. Sin embargo, la equivalencia entre testimonio y verdad puede ser problemática, ya que, como lo señala la crítica cultural Beatriz Sarlo: “los discursos testimoniales, como sea, son discursos, y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable” (2005, p. 62). Hay que tener en cuenta que la memoria de los testigos no es una directa y pura captación del sentido de la experiencia, sino que existen diferentes factores subjetivos y culturales que median entre sujeto, memoria y experiencia (Jelin, 2001). En otras palabras, el hecho de que el testimonio tenga una dimensión verista no elimina la necesidad de analizar las mediaciones presentes en la construcción del recuerdo, máxime si tenemos en cuenta que el testimonio apela a una credibilidad sin prueba que lo exonera de la crítica y la duda.

La “incuestionabilidad” del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas, reproducen los “modos [dominantes] de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas” (Sarlo, 2005, p. 16). En otras palabras, es claro que el simple acto de “reproducir testimonios” no puede ser equiparado mecánicamente como propuesta crítica, progresista o contra-hegemónica; se necesita de cierta elaboración, de cierta distancia crítica para desencadenar el poder disruptivo de la memoria y el testimonio.

De manera equivalente a lo señalado respecto al supuesto carácter indicial de la fotografía, la relativización de los testimonios no busca poner en duda la sinceridad de las víctimas ni el valor documental de lo narrado; es un llamado a complejizarlo e historizarlo, a analizar el contexto y las circunstancias que los rodean, a leerlos no como “la verdad” sino como signos en la lucha por la construcción de sentido.

## Testimonio vaciado

En *Sudarios* no se hacen públicos los testimonios de las víctimas, sus palabras ni sus denuncias, lo único audible

es la grabación de una exhalación emitida por una de las mujeres fotografiadas, exhalación que funciona como una especie de onomatopeya del testimonio. Diettes retoma testimonios de personas que han padecido directamente los rigores de la guerra en Colombia, pero conserva para sí la potestad de resguardar y administrar la historia detrás de cada fotografía: poco a poco, en las oportunidades que la artista define y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de estas mujeres salen a la luz. Así, al despojarlos de cualquier señalamiento directo, se difiere el poder acusatorio de los testimonios. Como Diettes apunta en una nota de prensa realizada en Argentina:

El tema de no nombrarlas [a las mujeres fotografiadas], de no contar sus historias en específico tiene que ver con la idea de que ellas no se representan a sí mismas. Representan su dolor, el dolor del país, el duelo, la pérdida. Trabajo desde el conflicto armado colombiano porque en este lugar me inscribo. Pero el arte va más allá. Considero que el verdadero sentido de mi trabajo es el luto: hablar de la muerte y la desaparición (Celiz, 2012).

Las fotografías de la serie *Sudarios* no se plantean como un intento de reconocer o amplificar la palabra a las víctimas, sino como una alegorización del dolor y el luto. *Sudarios* recurre al testimonio (a la narración de la experiencia de la víctima) como metodología: así como los victimarios creaban un escenario para producir víctimas (como parte de sus acciones violentas), Diettes crea un escenario para re-producir narraciones de las víctimas (como parte de sus acciones plásticas).

## La exhibición: Intertextualidad y lugares comunes

*Sudarios* siempre se exhibe en templos cristianos o antiguos templos convertidos en museos; sus imágenes interactúan tanto con la arquitectura e imagería de estos espacios, como con las asociaciones discursivas que estos acarrearán. Al respecto Diettes argumenta:

[...] el espacio seguro es el templo, donde se sabe que debemos estar en silencio, [...] de esa forma puedes conectarte tanto contigo y con Dios, depende de la creencia individual. El hecho de que esté en un espacio que está destinado para algo sagrado hace que enfrentemos estas imágenes de una manera distinta (Diettes, 2014).

Más allá de una discusión sobre las posibles creencias religiosas de la artista, o intentar aquí un juicio histórico sobre el papel de la iglesia en la guerra en Colombia (lo cual desbordaría este artículo), puede ser productivo revisar las implicaciones de la escogencia de este dispositivo exhibitivo: se busca un tipo de recepción introspectiva y respetuosa, donde los monumentales rostros de estas mujeres, así como su ubicación elevada, interactúan con todo el bagaje iconográfico propio de nuestras raíces hispánico-coloniales. La referencia al mártir católico, cuya corporalidad es sometida y ofrendada para agradecer a Dios, está presente

en buena parte de las disertaciones sobre esta obra [Dieguez, 2013]. Sin embargo, en estas disertaciones parecen obviarse las referencias iconográficas que esta obra tiene con la imaginería cristiana: la mujer doliente, la madre afligida, es motivo frecuente en la iconografía de la iglesia contrarreformada - colonial, especialmente en las representaciones de advocaciones marianas muy populares en España y en la mayoría de sus antiguas colonias, como la Virgen de la Amargura, de la Piedad, de las Angustias, de la Soledad o "la Dolorosa". Así, *Sudarios* se inscribe dentro de una larga tradición cristiana de representar doloridos rostros maternales.

Un hecho obvio y aparentemente fortuito afianza esta relación: todos los retratos que componen *Sudarios* son de mujeres, ningún hombre es mostrado aquí como víctima<sup>2</sup>, como si el dolor fuera potestad de las madresposas<sup>3</sup>. Lo que podría ser visto como una coincidencia visual entre las imágenes de *Sudarios* y las advocaciones marianas (rostros compungidos, miradas perdidas, bocas entreabiertas, lágrimas fluyendo y cuellos contraídos) se relaciona también con el extendido culto latinoamericano a la Virgen María, o Marianismo. El marianismo, como lo señaló Evelyn Stevens (1977) en un estudio pionero sobre el tema, excede el ámbito exclusivamente religioso de devoción a la Virgen María, y se convierte en un concepto sociológico que exalta lo femenino y maternal, la abnegación, la humildad, la pasividad, la tristeza y el sacrificio de las mujeres como valores que asignan un estatuto moral superior a las mujeres. Para Stevens el marianismo es "el culto a la superioridad espiritual femenina, que enseña que las mujeres son semi-divinas, superiores moralmente y más fuertes espiritualmente que los hombres". Así, el marianismo deviene en un estereotipo cultural simétrico al de machismo, que asigna roles fijos y diferenciales a cada género; en el que la condición sufriente de la mujer le imbuye de una autoridad moral incuestionable.

En el caso específico de *Sudarios* el marianismo se entrelaza con la noción de víctima: la condición de mujer sufriente y la condición de víctima se superponen, afianzando las representaciones sociales sobre la inocencia, la superioridad moral y la incuestionabilidad de las víctimas.

2. En una conversación personal con la artista, ella plantea que para esta serie sí tomó registro fotográfico de un hombre, pero que al ver la imagen impresa sintió que no existía el "clik", es decir, la necesaria conexión emocional-visual que sí se producía con los retratos de mujeres.

3. Tomo prestado el término "madresposa" del prestigioso libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, escrito por la investigadora mexicana Marcela Lagarde (2003, México: Universidad Nacional Autónoma de México). El estereotipo de la madresposa organiza y conforma los modos de ser femeninos alrededor de las figuras de la madre, la esposa y la hija, mujeres cuya existencia depende más de la presencia de un varón que de sí mismas.

## Las víctimas: Estereotipo y sujeto

A juzgar por las fotografías de *Sudarios*, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría condenadas a estar eternamente suspendidas en un instante de dolor: estar atadas a su pasado traumático –al dolor de haber sido testigos– es lo que las define, proyectando así una identidad peligrosamente sujetante. Una vez que las víctimas son representadas de manera fija y que se anula la complejidad de la guerra (como fenómeno con orígenes e implicaciones sociales, políticas, históricas, económicas, psicológicas, entre otros) es posible representar, marcar y naturalizar (estereotipar) la guerra, reduciéndola al "sufrimiento de las víctimas". Y una vez se estereotipa la guerra, se invisibiliza nuestro lugar de enunciación: contemplar el horror de la guerra, manifiesto en el sufrimiento de las víctimas, ayuda a estabilizar nuestro lugar como sujetos. Es decir, al rechazar el horror de la guerra nos ratificamos en nuestro carácter civilizado, la guerra no la hacemos nosotros, la guerra es nuestro contrario, la guerra es lo otro, lo meramente bárbaro que hay que rechazar.

## El estereotipo como herramienta política

Los discursos a partir de los cuales se representa a las víctimas tienen un eminente carácter instrumental, pues a partir de ellos se administra la respuesta de la comunidad internacional, se diseñan las políticas de reparación y, en última instancia, se sientan las bases para una paz estable y duradera. A pesar de que abundan los trabajos especializados que reconocen que los conflictos armados y los procesos de victimización son complejos, el "sentido común" sobre las víctimas sigue siendo una imagen estereotipada en la que se "yuxtapone la extrema inocencia de la víctima con la frecuentemente incomprensible violencia y maldad de aquellos quienes son capaces de dañar a los niños y los ancianos" (Bouris, 2007, p. 4) [la traducción es mía]. Esta estabilización y sobre-simplificación en "víctimas ideales" se produce, en buena medida, a partir de un repertorio de descripciones y representaciones artísticas que funcionan como arquetipos de victimización: imágenes de niños hambrientos, de escuelas acibilladas, madresposas sufrientes, campesinos compungidos sosteniendo fotos de familiares ausentes, entre otras.

Las representaciones reduccionistas de las víctimas presuponen y re-producen formas de subjetivación: se asocia a las víctimas con características de inocencia, falta de responsabilidad y superioridad moral, al tiempo que se espera de ellas que actúen de una manera determinada, fijándolas a una identidad que puede negar su agencia. El peligro de fijar la identidad –de estereotiparla– es discutido también por los investigadores de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, quienes reconocen que los trabajos de memoria sobre la violencia contra las mujeres pueden estar fijando, sin proponérselo, nuevos estereotipos.



▲ Composición con imágenes religiosas.

**Imagen superior izquierda:** Nuestra Señora de las Angustias (conocida popularmente como Virgen de los Gitanos). José Rodríguez y Fernández-Andes [1937]. Santuario de Jesús de la Salud y María de las Angustias de la ciudad de Sevilla, España. Imagen tomada de: De Mflito - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23768457>

**Imagen superior derecha:** María Santísima de la Amargura Coronada. Madera policromada, autor desconocido [siglo XVIII] Iglesia de San Juan Bautista, vulgo de "la Palma". Sevilla, España. Imagen tomada de: De José1989 - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25706922>

**Imagen inferior izquierda:** Ntra. Sra. de los Dolores. Madera policromada, autor desconocido, atribuida a Pedro Asensio de la Cerda [1740-1746]. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán y San Carlos, Málaga, España. Imagen tomada de: De Composición de la cofradía cc - composición propia, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10845395>

**Imagen inferior derecha:** Nuestra Señora de las Angustias o Virgen de las Angustias. Madera policromada, autor desconocido [siglo XVI] Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias. Ayamonte, España. Imagen tomada de: De Gpedro - Trabajo propio, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3616638>

Este estereotipo se condensa en la imagen de la víctima pasiva, sin agencia y sin capacidad creativa, ser despojado de acción que por esa misma razón se convierte en un sujeto apolítico y resignado que relata en primer plano los eventos relacionados con la violencia sexual porque son ellos los que le otorgan visibilidad en un formato ya establecido y que, en muchos casos, le permiten acceder a alguna forma de reparación redistributiva (Wills, 2011, p. 57).

Asumir la complejidad de la guerra y las víctimas en Colombia implica entender que esta no es una confrontación entre dos bandos claramente definidos (uno victimizante y otro victimizado, uno represor y otro que lo resiste, uno bueno y otro malo), sino que está caracterizada por la presencia de "zonas grises" (Orozco, 2005) en las que las fronteras entre víctima-victimario, o culpable-inocente son porosas y se intercambian. La noción de "zona gris" es productiva para pensar los retos de la representación de la guerra en Colombia: por un lado, porque evidencia que no existe una división tajante entre víctimas y victimarios; por otro lado, porque hace visible nuestro lugar de enunciación obligándonos a reconocernos como actores dentro del proceso de la guerra y la paz en Colombia. En este marco, cualquier representación de la guerra que anule su complejidad y proponga una visión dicotómica, que invisibilice las zonas grises o distribuya las responsabilidades de manera partidista, que reduzca la representación de las víctimas a madresposas sufrientes o la representación de la guerra a un horror irracional, estaría brindando pocos servicios a la tarea de la construcción de la paz duradera en Colombia.

## El papel del arte: Humanitarismo y disenso

Es significativo como, a pesar de las lecturas contrarias que la misma artista hace de su obra, en medios de comunicación y artículos especializados se representa a *Sudarios* como un "acto político" que "preserva la memoria colectiva". En una interesante ponencia, la filósofa colombiana Ángela María Duarte plantea que la instalación de Diettes nos expone:

(...) a la evidencia de nuestros propios límites y de la imposibilidad de hacer algo más que enjuagar las lágrimas, [a la vez que se constituye en] una ampliación del campo de visión hacia, tal vez, otros sentidos, hacia otras formas de entender el pasado y el nos-otros mismo, hacia una comprensión crítica del contexto colombiano abierta a otras formas de hacer memoria. Flash, interrupción de la mirada colectiva y del 'tacto' que podría entenderse, de la mano de Cathy Caruth, como un 'despertar ético' del espectador (2013, p. 9).

En la argumentación de Duarte se plantea una relación entre tacto, despertar ético y comprensión crítica. Sin embargo, aunque en el uso cotidiano se asocie el potencial político del arte con su capacidad de movilización ética, esta relación no es auto evidente: no existe un principio de

correspondencia entre, por un lado, la manera en que esta obra hace “táctil” el inconmensurable dolor de las víctimas y, por otro lado, la activación de procesos de subjetivación política en el espectador. Conmoverse no es suficiente.

¿Cómo debemos entender este “despertar ético” y su relación con la impotencia (“la imposibilidad de hacer algo más que enjuagar las lágrimas”)? Siguiendo reflexiones planteadas por el filósofo francés Jacques Ranciere (2012), este “despertar ético” no parece ser más que una versión suavizada y agotada de la promesa de emancipación propuesta por las vanguardias políticas, donde el arte, impotente, se vincula con la representación de lo vago y la alegorización del luto y el dolor universales. “De esto precisamente da testimonio el discurso ambiente que consagra el arte a lo irrepresentable y al testimonio sobre el genocidio de ayer, la catástrofe interminable del presente o el trauma inmemorial de la civilización” (2012, p. 120).

Está lógica del “repudio a la guerra” y el “homenaje a las víctimas”, en la que concurren a un mismo tiempo el despertar ético y la impotencia de la emancipación, es una lógica recurrente en el capitalismo tardío globalizado. En la actualidad se presenta el fenómeno de un mercado cultural que ávidamente consume imágenes de horror domesticado. Este fenómeno se manifiesta en un “boom industrializado de la memoria” (Huysen, 2002), en el que se promueve el consumo de una memoria sensacionalista, divulgable, comunicable, que ha perdido su capacidad de establecer conexiones vitales para cuestionar el presente. Así, la sobre-exhibición de imágenes del dolor del otro produce una nueva forma de subjetividad en la que toda identidad es vaciada de contenido y aplanada, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos.

En el caso del arte la situación puede ser aún más compleja, ya que el privilegio ético de las víctimas frecuentemente es transferido a los artistas: como plantea Tzvetan Todorov, quienes participan de este “nuevo culto a la memoria [...] se aseguran unos privilegios en el seno de la sociedad” (2000, p. 53). Es decir, algunos de los artistas que hacen trabajo con víctimas extienden para sí el “beneficio moral” y la “deuda simbólica” (2000, p. 55) que la sociedad reconoce para con las víctimas, acumulando privilegios éticos y epistemológicos que, a la larga, le sirven para acumular poder simbólico dentro del campo del arte.

Estas nociones amnésicas de la identidad, de la memoria y de la ética parecen relacionarse con la noción de humanitarismo propuesta por el antropólogo y sociólogo francés Didier Fassin (2012). Para este autor, el humanitarismo es una forma de asistencia basada en la compasión y la solidaridad, que se despliega como un fundamento ético para la acción en situaciones de catástrofe o guerra. Sin desconocer la generosidad y legitimidad de las intenciones de quienes emprenden estas intervenciones, Fassin cuestiona cómo desde el humanitarismo se despliegan acciones para aliviar el sufrimiento, pero sin preguntarse por las injusticias que provocan dicho sufrimiento. Así, el humanitarismo propone un imaginario de comunión y redención, basado en

la fantasía de una comunidad moral que está por encima de las inequidades de las sociedades contemporáneas. En palabras de Fassin “el humanitarismo tiene esta destacable capacidad: fugaz e ilusoriamente establece puentes entre las contradicciones de nuestro mundo, y hace que la intolerabilidad de sus injusticias sea algo tolerable” (2012, p. XII) [la traducción es mía].

El argumento desarrollado por Fassin es útil para reflexionar sobre el tipo de respuesta que presupone el repudio al “horror de la guerra”. Desde luego que la guerra y todos sus horrores son abominaciones que debemos repudiar; sin embargo, suprimir la complejidad del fenómeno de la guerra [con sus determinaciones económicas, políticas, históricas, ideológicas, entre otras] propicia el despliegue de sentimientos morales que pueden ser fácilmente absorbidos por el poder hegemónico.

## Consenso y arte crítico

En el uso cotidiano, el consenso es presentado como el fin mismo de la política, como un modo de estructuración simbólica de la comunidad, donde todo conflicto puede ser resuelto retomando algunos principios básicos compartidos. Sin embargo, en la práctica política, el consenso ha devenido en una tendencia a evitar deliberadamente los conflictos, pero no porque exista un verdadero acuerdo sobre ellos, sino porque, en la búsqueda del “término medio”, se dejan por fuera disentimientos fundamentales. “Por lo tanto, si bien conservó un sentido favorable de acuerdo general, consenso adquirió los sentidos desfavorables de la evitación insulsa o mezquina de cuestiones o discusiones necesarias” (Williams, 2003[1976], p. 80). El consenso opera como un sentido común que se instala en la vida diaria de las personas, que ancla sus expectativas, sus mapas de significados y sus cálculos de acción alrededor de un conjunto de ideas compartidas. Pero estas ideas compartidas, estos “acuerdos sobre lo básico”, pueden implicar la invisibilización de los conflictos, las jerarquizaciones y las contradicciones sobre las que se constituye la realidad social. Desde esa perspectiva, el consenso es una importante fuerza política e ideológica que actúa en conjunto con la coerción para garantizar la hegemonía, o en otras palabras, el consenso no es el propósito que busca la hegemonía, sino una estrategia con la que intenta mantenerse.

La obra de arte aquí estudiada, a pesar de sus evidentes cualidades formales, del prestigio internacional y el cúmulo de comentarios favorables que las rodean, se ajusta y refuerza al “consenso social” sobre la guerra. Tal vez lo más problemático del consenso construido en torno a, y a partir de, esta obra es que parece operar como un cierre del sentido, estabilizando una noción de lo que significa la guerra y de lo que debemos rechazar de la guerra. Parafraseando lo planteado por Beatriz Sarlo (2005), la memoria es un campo de conflictos entre, por un lado, los que sostienen que la guerra es un capítulo que debe ser cerrado para poder pasar a otra

etapa, y por el otro lado, los que sostenemos que sus sentidos deben quedar siempre abiertos, que deben ser enseñados, difundidos y discutidos.

En este punto se hace explícita la perspectiva que ha guiado este artículo: hay que desconfiar de las simplificaciones, las representaciones estereotipadas y los lugares comunes sobre la guerra en Colombia.

Como contraparte, el disenso y la alteración, contrario al rechazo que generalmente despiertan, se constituyen en la posibilidad de ver cosas que no se podían ver, que no existían en el territorio de lo posible y lo pensable (Ranciere, 2012). La polaridad consenso/disenso es útil para analizar las posibilidades políticas del arte: el arte tiene la posibilidad de mantener abiertos los sentidos, producir disturbios, desfijar las representaciones fijas, insertarse por las fisuras de los discursos hegemónicos y desnaturalizar las estructuras sociales que consideramos naturales. O, por el contrario, puede proponer representaciones consensuales y estereotipadas.

Esta perspectiva tiene fuertes implicaciones para entender el lugar del arte crítico respecto a la guerra en Colombia: no es crítico el arte que “denuncia” la explotación (como si los explotados necesitaran que se les explicara su explotación) o el arte que “habla por las víctimas” (enmudeciéndolas al negar su agencia); sobre todo, no parecen ser críticas aquellas obras pensadas como un consensual “homenaje a las víctimas” o como “restauración y sanación” de las fisuras del lazo social. Coincido con lo que plantea la culturalista chilena Nelly Richard, cuando señala que el papel crítico del arte no reside en la obra misma, sino que:

[...] los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relaciones en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (Richard, s.f.).

En otras palabras, lo crítico del arte no radica en una substancia, una temática o una estrategia de exhibición, sino en las maneras como la obra resiste a la red de discursos hegemónicos en que se desenvuelve. Así, si lo crítico es una condición relacional y contingente, es necesario un marco analítico que permita entender los lugares que el arte asume respecto a las construcciones hegemónicas de lo real. Y es precisamente este carácter relacional y contingente lo que nos obliga a complejizar nuestros análisis de las obras de arte: las obras se transforman, constantemente adquieren nuevos significados, cambian su lugar respecto a lo “oficialmente consensuado”. Una misma obra de arte puede cuestionar algunos consensos sociales al mismo tiempo que refuerza otros: las víctimas fotografiadas en *Sudarios* nos interpelan, pero son arrebatadas de su contexto, estereotipadas e inhabilitado el potencial disruptivo de sus testimonios.

Sin duda alguna, el “poder” del arte es limitado: la posibilidad de una política radicalizada inevitablemente radica en la capacidad de articular diferentes experiencias de lucha colectiva, tarea que no se puede endosar a los artistas. Pero esta precisión no busca subestimar el potencial crítico del arte, al contrario, es una invitación a reconocernos: son necesarias prácticas artísticas que rompan el consenso de la guerra, que se enfrenten a la fijación de los sentidos y pugnen por mantener la memoria como un ámbito productor de nuevos significados. Ese será nuestro mejor aporte para una paz duradera en Colombia.

## Referencias

- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida: Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (2003[1968]). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bouris, E. (2007). *Complex political victims*. Bloomfield, CT: Kumarian press.
- Celiz, J. (2012, agosto 3). El arte de mirar despacio. *Página/12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7416-2012-08-03.html>
- Cervera, A. (2012, octubre 25). Erika Diettes expone su obra en el templo de Manrique Central. *ADN Medellín*. Recuperado de <http://diarioadn.co/medell%C3%ADn/mi-ciudad/erika-diettes-expone-su-obra-en-templo-de-manrique-central-1.29973>
- Dieguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/escénicas.
- Diettes, E. (2014). Oremos por los que no han perdido la esperanza. *El Catolicismo: Oficina arquidiocesana de comunicaciones*. Recuperado de <http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo—>.html
- Duarte, A.M. (2013). *Los “silencios del dolor”: una lectura del aspecto táctil de “Sudarios” de Erika Diettes*. Recuperado de [http://erikadiettes.com/links/esp/resennas/sudarios/LosSilenciosDelDolor\\_ADuarte.pdf](http://erikadiettes.com/links/esp/resennas/sudarios/LosSilenciosDelDolor_ADuarte.pdf)
- Fassin, D. (2012). *Humanitarian reason: a moral history of the present*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- Orozco, I. (2005). *Sobre los límites de la conciencia humanitaria: dilemas de la paz y la justicia en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes – Temis.

Ranciere, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.

Richard, N. (s.f.). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. E-misférica. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

Sarlo. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Stevens, E. (1977). Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica. En A. Pestatello (comp.) *Hembra y macho en Latinoamérica* (pp. 121-134). México: Editorial Diana.

Todorov, T. (2000[1995]). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Vanguardia Liberal. (2012, junio 30). "Sudarios" se roba las miradas de los visitantes al Festival de Cine de Barichara. Recuperado de <http://www.vanguardia.com/entretenimiento/cine/noticias/163384-sudarios-se-roba-las-miradas-de-los-visitantes-al-festival-de-c>

Williams, R. (2003 [1976]). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Wills, M. E. (2011). *La memoria histórica en perspectiva de género. Conceptos y herramientas*. Bogotá: Grupo de Memoria Histórica-CNRR.

► Cortesía del Museo de Antioquia al autor, del artículo: "Inauguración de la exposición "Sudarios", en la iglesia El Señor de las Misericordias. Artista Érika Diettes: "Sudarios", 20 imágenes de rostros de mujeres víctimas de la violencia en Colombia. 25 de octubre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/8126105770/in/album-72157631753013713/>









Sin título. Fotografía: Santiago Olaya, 2014.

# CONVERSACIÓN SOBRE EL VACÍO Y EL CUERPO DESDE EL ÚTERO COMO DISPOSITIVO METAFÓRICO

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a04



## Marcela Cadena Sandoval

Universidad Autónoma del Estado de México / [cadena.marcela@gmail.com](mailto:cadena.marcela@gmail.com)

Arquitecta de profesión y maestra en Estudios Visuales, dedicada a la producción en artes desde 2003; se ha hecho la misma pregunta de distintas maneras durante los últimos años “¿Qué puede un cuerpo?” Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Colombia, México, Ecuador, Inglaterra, Suecia, Italia y España, y ha sido docente en varias instituciones de educación superior en Colombia y México. Actualmente se dedica a la performance, así como a la investigación sobre la relación cuerpo y arte, cuerpo y escritura, y las estrategias de producción-investigación en artes. Se desempeña como docente de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.

## Anel Mendoza Prieto

Universidad Autónoma del Estado de México / [anelesanel@gmail.com](mailto:anelesanel@gmail.com)

Artista Visual, Maestra en Estudios Visuales. Le interesa la dimensión artística como forma de vida y como consigna de libertad. Ha sabido sortear las trampas del sistema y aún es pobre. Ha dictado ponencias y participado en exposiciones artísticas colectivas en distintas universidades y circuitos culturales en México, Colombia y España. Sus principales temas de interés son el problema de la forma, el papel de la técnica en el arte, la razón poética, la forma del cuerpo y la forma de la madre en la cultura mexicana. En 2015 fue becaria de una estancia de investigación durante su posgrado en la Universidad de Granada, donde colaboró en un proyecto artístico colectivo con la Universidad de la Sorbona. Desde hace 7 años se dedica a la docencia, al dibujo, al grabado, a la investigación y a su propia historia.





## Método

El método llevado a cabo consiste en una conversación escritural entre las investigadoras. Considerando que ambas provenimos de una formación en artes, hemos desarrollado este artículo bajo la idea de que la escritura en investigación sobre arte y estudios visuales también puede ser susceptible de basarse en principios que funcionan para el arte acción y la performance. A saber: en la performance, el sujeto del enunciado se expone a la interacción, sin dramaturgia, irradia la necesidad de un interlocutor en tiempo y espacio, reitera la presencia del cuerpo como soporte discursivo. El texto como guión general de la acción, como estructura móvil que es susceptible de transformaciones cada vez que la performance se lleva a cabo. Improvisar, dice Bachelard (2014), es unirse al mundo o confundirse con él.

Así también, en la escritura de este artículo hemos sido expuestas la una frente a la otra, demandando, desde lo real afectivo, esa interacción, esa respuesta.

**Contrapunteo:** 4. m. *Cuba y Ven.* Acción y efecto de contrapuntear (ll cantar versos improvisados).

El método de investigación en el caso del presente artículo, es una red de conceptos, entretrejida a partir de la condición efímera de una conversación, donde se muestra lo aleatorio de los discursos; es decir, que con este método queremos dar fuerza a lo provisional del contrapunteo, en oposición al tipo de discurso que pretenda estar cercado con miras a ser permanente.

Debemos este método a la forma en la que inicia *Mil mesetas*, cuya construcción está argumentada en la introducción (Deleuze, Guattari, 2002, p. 9) como un texto escrito a dúo –un dúo de muchos, “utilizando lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano”<sup>1</sup>– el método de este artículo también emerge de la necesidad de cuestionar la idea de un *Yo autor*, para hacer más amplia la noción de autoría hacia un territorio discursivo más fértil, el territorio de la subjetividad en devenir, territorio discursivo opuesto a la concepción unificada de un *yo que dice*, intercambiada por un *esto que ocurre entre decires*, o mejor, por lo que nace desde la interacción molecular de no saberes y contradicciones puestas en la danza infinita del desacuerdo.

Cabe decir con respecto al método que este artículo es exactamente concebido como una articulación, es decir, como el resultado de una coyuntura cuyo fundamento estructural es la flexibilidad. Las articulaciones del cuerpo son las uniones de dos huesos. Para decirlo con una metáfora:

1. *El anti-edipo* lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible (Deleuze, Guattari, 2002, p. 9).

una posición teórica, tanto como una simple afirmación empírica son tan firmes o tan frágiles como huesos del cuerpo, lo que les posibilita el movimiento y los hace ser parte de un todo, es su posibilidad de articulación.

En este sentido, cuando decimos que este artículo es una articulación, tratamos de ampliar los límites de la comprensión misma entre dos sujetos. Abundando una vez más en la metáfora de los huesos: partimos de los delicados cartílagos que pueden unir los huesos de dos organismos diferentes, de dos cuerpos teóricos distintos, produciendo así un monstruo de extremidades flexibles, capaz de moverse, capaz también de funcionar en un todo transdisciplinario como lo es el campo de los estudios visuales.

La base de esta articulación no es estrictamente la búsqueda de comprensión como un absoluto incluso posible, sino jugar con toda posible *incomprensión* que se encuentra implícita en el deseo de comprender, lo impensado en lo pensado. Tomando en cuenta que lo que ocurre en la forma clásica de un diálogo consiste en dejar salir un radio discursivo desde el centro de una idea hasta su periferia. En el rango de la incomprensión, si imaginamos que es circular, por más que los radios del círculo se acerquen uno al otro, su distancia estará salvada por una fracción infinitesimal de incomprensión.

Finalmente, el método de trabajo se basa en una relación entre dos sujetos, y se presenta a manera de discusión. El método es, a la vez una muestra de dos monólogos puestos en oposición, uno frente al otro, a veces indiferentes entre sí, cada uno con su línea discursiva, pero que por momentos mantienen una confrontación, un diálogo. Sin dejar de ser dos líneas discursivas independientes que, en su autonomía, se sostienen como tramas, con fuerza propia, con sus ficciones y sus mitos fundacionales, con sus respuestas autónomas; y que, sin embargo, se ven cada una atravesada por el discurso de la otra, filtradas ambas por la línea que las enfrenta, como un juego de espejos. Puede decirse que gracias a este método, en donde se yergue lo que se oculta frente a lo que se muestra, fue que logramos poner en cuestión los temas que ocupan la discusión.

## Conversación sobre el vacío y el cuerpo desde el útero como dispositivo metafórico

El cuerpo es tomado aquí como un gran ojo cuya percepción es vasta y entrañable. En el cuerpo del ojo hay vistas de distintas naturalezas. Vista vertical de la vulva, por ejemplo, vista del gran párpado horizontal que es la piel misma, inmenso párpado de visión cutánea, sexual. La pupila es un inmenso pozo de negrura luminosa, un agujero uterino del que emerge todo oxímoron. En una idea del cuerpo como ojo, es decir, como un órgano que recibe lo real que gravita, lo real que duele, la visión se vuelve una pregunta sobre lo tangible, sobre lo que tiene pesantez material, sobre lo que incide y moldea nuestro contacto

con el mundo, anchamente, orgánicamente. Nueve tiempos ocurren en esta puesta en discurso del cuerpo.

### **El dolor o el “miembro fantasma”**

¿Alguna vez te conté mi parto? Yo me he dado cuenta de que al narrar el parto uno experimenta una morbosidad gozosa, querida, tú me entiendes. Las contracciones comenzaron un martes. El dolor parecía ser un cólico que cada hora brotaba en el cuerpo, iniciando en las caderas y expandiéndose hacia los lados, duraba unos segundos y se calmaba. No es posible localizar ese dolor en una zona particular del cuerpo. Es como si el cuerpo mismo, todo, se volviera un órgano doliente. ¿Tú recuerdas el cólico menstrual? El dolor de la sangre que sale: “Los hebreos pensaban que la sangre es la vida. Debemos descomponer la síntesis, descomponer la vida en nosotros, morir, volver a ser agua” (Weil, 2003, p. 16). Transformados de sangre en sangre, vamos penetrando en el dolor como el que penetra en la vida. Dolor que abre la vida. Vida a chorros, a torrentes, dolor de salir, de entrar.

Cuando tú hablas, y cuando las mujeres me hablan de su parto, siento que entro en el campo de lo siniestro, eso conocido/familiar que de repente se hace extraño, pero también eso familiar/extraño que parece de repente conocido, me hablas con naturalidad de “algo” que *debería* saber, pero que, de todas las maneras posibles, me es ajeno. Dices “¿Tú recuerdas el cólico menstrual?”, intentando aproximarme a ese episodio de alumbramiento, con algo que no tiene ninguna importancia para mí, una contracción de muerte no es una contracción de vida, me recuerda lo que no hay, es el pequeño precio que hay que pagar por evadir la condición femenina de la maternidad, mi pequeña y secreta celebración de soledad. No será un reflejo del cuerpo al recordar una contracción; no ocurrirá como si de un miembro fantasma se tratara, como un dolor de algo que estuvo y ya no está más. Cólico como recordatorio del vacío, del desecho.

En el hospital me dieron una pauta para volver: la pauta del dolor. Me explicaron que las contracciones deben estar separadas por intervalos de cinco minutos y deben ser intensas (insuportables). Qué precisión para medir una sensación, pensé. No hay otra condición del dolor que la de ser inaprensible, inconmensurable. Y es que precisamente, lo único que se podría medir son los intervalos entre su aparición y su desaparición, si acaso se puede describir su intensidad haciendo uso de metáforas y analogías. Pero nada más. Ese dolor me hizo recordar súbitamente ciertas escenas de porno anal. Quizá lo que más llama mi atención del porno anal es la dimensión del dolor, la pregunta por el dolor físico y la capacidad anímica para soportarlo, deseirlo o escapar de él.

Por el hecho de que vida y muerte están abocadas apasionadamente a la depresión del vacío, no se revelan más las relaciones subordinadas del esclavo al señor, sino que vida y vacío se confunden y se mezclan

como amantes en los movimientos convulsivos del final (Bataille, 1997, p. 33).

Vida y vacío mezclados, puestos en un lugar central: una mujer. Esa convulsión del final es, a la vez, la convulsión del principio. En el parto se tocan reiteradamente la vida y el vacío como amantes en el momento de la copulación. Para hacer coincidir esto con la propuesta de Bataille, la cópula y el parto pueden proponerse como estrategias mecánicas que hacen girar el mundo. En la concepción

▼ Fotografía: Víctor Borrego, 2015.



de Bataille<sup>2</sup> son dos movimientos, la cópula, que es un movimiento de penetración y el movimiento rotativo, giratorio. Esta combinación mecánica orgánica me interesa

2. “Los dos movimientos principales son el movimiento rotativo y el movimiento sexual, cuya combinación se expresa mediante una locomotora compuesta de ruedas y de pistones. Estos dos movimientos se transforman uno en otro recíprocamente. De este modo constatamos que la tierra al girar hace copular a los animales y a los hombres, [como lo que resulta es también la causa de lo que provoca] que los animales y los hombres hacen girar a la tierra copulando” (Bataille, 1997, p. 16).

para re-concebir los linderos del cuerpo en su motricidad visual, o, en un decir distinto, re-concebir los aspectos corpóreos de la visión.

### ***El grito o los votos de silencio***

Una vez en el hospital, las enfermeras sugirieron de forma contundente que procurara no gritar, argumentando que el grito le hace daño al bebé. Es quizá la primera vez que enfrenté la consigna real y la máxima desgracia de ser madre: evitar el dolor de otro, de eso que no soy yo aunque salga de mí. Al contarte esto querida, intento acercarme a precisar ese instante del parto como una experiencia del cuerpo en expulsión de sí mismo. Tiemblo de solo recordarlo ¿lo puedes creer? Esa pesantez que exige ser cuerpo, quizá tan evidente en el momento de parir,



o debo decir, más animal, más real; indescriptiblemente terrorífica, animalidad incontrolable, esa animalidad en la que la muerte no tiene signo. Corporalidad en la que ciertos verbos se agolpan en un mismo instante, y son verbos sin retórica, verbos en los que el lenguaje palidece, se oblitera: penetrar, estirar, distender, contraer, contener, expulsar, salir, escurrir, mojar, doler.

El cuerpo y la teoría me parecen irremediabilmente lejanos. Creo que la experiencia será la que supere la teoría, cuantas cosas dice el cuerpo que yo no puedo siquiera traducir en lenguaje para escribir, para plantear una hipótesis

esperando encontrar alguna afirmación que me permita entender la corporalidad. El cuerpo como cuerpo-carne está más allá del lenguaje, en esa dimensión que Jacques Lacan llamó de lo "real", en la "cualidad" de Charles Peirce, inaprehensible, buscamos una teoría para entenderlo, pero esta teoría que apliquemos solo alcanzará limitarlo, en un intento por definirlo, por detenerlo, por retenerlo para hacerlo objeto de estudio.

El silencio exigido por esas mujeres es ilógico. Una exigencia adulta, contractual. El cuerpo es un cuerpo niño, en el sentido más amplio. Clarice Lispector describe la desnudez de los monos en un cuento, mientras mira los animales en un zoo. Desnudez insoportable. El mono la mira y ella no puede sostener esa mirada. Si la boca grita es el cuerpo el que grita. El niño es un misterio. El animal. "En el centro del mundo, hay un árbol junto al cual nada produce eco, junto al cual, nada de lo que es perfectamente recto produce sombra" (Weil, 2003, p. 19) ¿Guardar el grito donde el niño no lo escuche? Si sale de mí más naturalmente el grito que el niño. El grito permite salir de mí. Yo no puedo salir de mí. Él no soy yo. Yo nazco con el grito. Y en un grito copula la muerte que escapa del útero, luminosa y oscura, eco del mundo. Al mismo tiempo salen del cuerpo expulsados el grito, el niño, la placenta caliente y un hedor inconcebible. Las perras lamen a las crías para retirarles los restos de placenta.

Y el niño penetra en el mundo, el niño, al nacer, copula con el mundo. El parto es una expulsión por ambos extremos, por ambas cavidades, útero y boca. Pero quiero comparar ese instante con una muerte. Una especie de muerte. En el cine de Gaspar Noe la mujer embarazada es un objeto de angustia<sup>3</sup>. En el filme *Enter the void* esa angustia palpita de extremo a extremo, de un sueño a un recuerdo, de un recuerdo a un dolor, de un dolor a un órgano doliente, de ahí a un vacío.

Sin embargo, esta revelación del "yo que muere" no se produce cada vez que la simple muerte se revela a la angustia. Supone la perfección imperativa y la soberanía del ser en el momento en que este es proyectado en el tiempo irreal de la muerte (Bataille, 1997, p. 31).

Callar las palabras, como voto de silencio ante la presencia del cuerpo propio, del otro, ante la sensación de no reconocerse, en la deliciosa angustia del extrañamiento. El grito por supuesto sale más fácil, reivindica la existencia y ante eso no hay palabras, ni alumbramientos, ante la abrumadora presencia.

Artaud agobiado ante su cuerpo enfermo, entiende que el lenguaje impuesto como la dimensión simbólica que hace posible el juego del entendimiento entre unos y otros no es suficiente para hablar de su propia presencia corpórea, se deslinda del lenguaje del otro, para hablar en su propio lenguaje, el que emite su cuerpo, ese que no le

3. Entrevista a Gaspar Noe, en el Festival Sitges, 2009. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FNvh7WNFmQk>

puede ser arrebatado y que no puede ser localizado en algún lugar del cuerpo, es cuerpo en tanto dimensión real.

*to feta*  
*a to tafura*  
*ta fotura*  
*e fai ton trumeau*

*ton feta*  
*e festa praline*  
*to butine*  
*y peed las palabras*

*ta rumi*  
*to kumi*  
*torchati sibiche<sup>4</sup>*

cuando Artaud escribe-dibuja, canta sus *glosolalias*, sus 'sílabas inventadas'. Su mano, su cuerpo todo (siempre dibujaba y escribía de pie), su voz y aliento, son elementos indisolubles de la única y esencial música de la poesía real producida para ser *vista, oída, sufrida, vivida* (Cuevas, s.f.).

### Los dientes o el súcubo

Si una muela se cae, se rompe, se desprende de la boca, siempre faltará, es decir quedará un hueco. (La muerte no es un hueco, la muerte es un lleno total, una negrura del ojo con los párpados cerrados. Uno hace el esfuerzo de imaginar esa negrura total con los párpados cerrados y cuesta, porque la luz se interpone, la bruma vital del ojo se hace visible, ahuecando ese lleno total, recortándolo para dejar pasar la luz). Podremos colocar un implante para la muela, un sustituto. Pero ese sustituto ocupará un espacio siempre habitado por su inquilino singular. Así, en la analogía diente-niño, a partir del parto, paroxismo de la vida y la muerte, el hijo me deja vacía.

¿Tú recuerdas una felación, querida? Los dientes deben esconderse en el movimiento de la boca, desde la base del pene hasta la punta. La boca se disfraza de vagina, es el fetiche de la vagina. Pero los dientes están ahí, amenazando. Apretamos la mandíbula cuando tenemos rabia. Apretamos la mandíbula para masticar lo duro. Apretamos la mandíbula para enfrentarnos al dolor. Los dientes son frontera, arma o herramienta. Son una fuerza: "Frontera de los besos serán mañana, cuando en la dentadura sientas un arma. Sientas un fuego correr dientes abajo buscando el centro" (Hernández, 1999, p. 135). A mi hija se le van a caer dos dientes de leche, y algo en su cara, en su expresión ha cambiado notablemente. *El inconsciente confunde diente y niño*. Dice Groddeck "El diente es el hijo de la boca, la boca es el útero donde se desarrolla, así como el feto se desarrolla en el útero materno" (Groddeck, 1981, p. 54). De esta idea la vagina tiene una característica en común con la boca: posibilidad de apretar,

de contraer, de triturar, de expulsar. Anoche tuve un sueño, anoche soñé que volvía a entrar en la bulimia, me escondía para vomitar, pero no podía, me metía el dedo hasta la garganta (textura parecida a la mucosa de la vagina) solo podía sentir partículas como de arroz en la garganta. No vomitaba, pero en los intentos mi padre me descubría, yo veía su silueta por la ventana del baño (el baño del sueño era un lugar oscuro) y no me decía nada.

El mito de la vagina dentada justifica el paso de la cultura matriarcal a la patriarcal en la cosmovisión suramericana. No recuerdo bien pero, ella siempre daba a luz, ella dio a luz la humanidad, pero esa vagina estaba dentada, hay una relación con el maíz, porque la emborrachan con chicha y como está borracha se queda dormida, entonces llegan los primos y aprovechan que está dormida para partirle los dientes de la vagina<sup>5</sup>.

Piøwachuwø, Um al Duwayce, Lamia, Teimú, Mujer demiurgo, Dama-Vulva, Tlaltecuhli, Wolunkaa; mujeres, diosas, espectros, súcubos de vagina dentada, con un cuerpo armado que evita la cópula, por lo tanto la concepción.

### El útero o el vientre

-Arrodíllate ¿Cómo te llamas?  
-Ildegarde  
-No, te llamas Sexo. ¿Cómo te llamas?  
-Sexo  
-No, te llamas Útero. ¿Cómo te llamas?  
-Útero  
-No, ahora tu nombre es sólo el nombre de la divinidad.  
Ya no eres tú misma.  
Eres la puerta, el terreno, la corola, la cama de la divinidad.  
*Giulietta de los espíritus.*  
Federico Fellini, 1965.

### Menstruation at forty

I was thinking of a son.  
The womb is not a clock  
nor a bell tolling,  
but in the eleventh month of its life  
I feel the November  
of the body as well as of the calendar.  
In two days it will be my birthday  
and as always the earth is done with its harvest.

This time I hunt for dead,  
the night I want.  
Well then  
-speak of it!  
It was in the womb all along.

Anne Sexton (2013, p. 249).

4. Glosolalia de Antonin Artaud.

5. Dicho por Lía Guerrero en una conversación el 23 de enero de 2014, Granada, España.



La traducción al español del término *womb* en este poema da pie para el despliegue de la diferencia entre útero y vientre, el primero en referencia al organismo, el segundo relativo al cuerpo. *Womb* es un sonido profundo, casi aspirado, un vientre (ven - entre) la posición de la boca para su pronunciación es redonda, *womb*, los labios se tocan para decir la “b” del final, casi apenas como un parpadeo (“b”) En el libro *womb* ha sido traducido como “seno” (Sexton, 2013, p. 249). Cierra los ojos para pronunciarla: *womb*. Largo y hondo sonido.

### ***El ojo o el vacío***

Ojalá se me pegara el ombligo a la espalda. Ojalá se me borrara el vientre. Ojalá el vacío desapareciera para no llenarse nunca. En mi vientre hay un agujero, hay un espacio imposible, abstracto. En mi vientre hay una dificultad, una No Matriz.

En mi vientre hay un silencio. Si la matriz (no matriz) da forma a lo que contiene, ¿cuál es la forma de mi vacío contenido? ¿Es apropiado hablar de un vacío contenido? De ser así mi vacío tendrá una forma ¿triangular?, como un grifo, que apunta hacia abajo, que chorrea lo que de vida se niega. ¿Es correcto, es apropiado hablar de *mi* vacío? O yo soy suya.

▲ Fotografía: Lia Guerrero, 2015.

Respecto del vacío que me posee o el vacío que yo poseo, querida, no son distintos que el de esa hora peligrosa de la tarde (Lispector, s.f.) en la que uno se encuentra sola, desolada, buscando una ficción o una teoría que justifique la existencia de su vientre. *Womb*. Sabes bien lo que te digo, mujer, esa hora en la que busco un hilo que reúna mi vientre con las cosas del mundo.

Pero yo te pregunto, mujer: ¿No es el vientre un ojo poderoso, un ojo ávido, un ojo intranquilo cuya pupila se dilata más de una vez al mes? Si el vientre es un enorme ojo lo es porque produce realidad. Pero su condición de productor no es virtual o lumínica sino carnal y extensa. El vientre es un enorme ojo miope que produce realidad y adivina, teoriza, especula, genera ficción.

Otra cualidad común entre vientre y ojo: son territorios sin espacio, lugares sin geografía. A diferencia de lo que nos dicen en nuestras clases de anatomía, el vientre no tiene una localización fisiológica específica, sino que está localizado casi abajo del ombligo y hacia adentro, pero también en la boca, entre los dientes –como cuando masticas tus bocadillos maternos, tus diminutos hijos de plástico– y en la glándula pineal, arriba de la cabeza y en la pupila.

Vientre y ojo no tienen geografía corporal pero sí función orgánica. Es esta condición orgánica del vientre (y la del ojo) una territorialidad espacialmente *deslocalizada*, que se activa en el tiempo. La Coyolxauhqui, mujer que odiaba a su madre –cosa bastante natural– fue desmembrada por su hermano, descuartizada, dividida, arrojada su cabeza al cielo, mujer dividida en fragmentos, pero cuyos órganos están representados reunidos en un círculo: la luna [¿te suena familiar?], mi madre me decía: siempre andas en la luna m'ija.

Mi madre me cantaba de niña un ritornelo que me sigue como mis ojos a la luna:

Voltea, voltea rueda de fortuna  
en tu canastilla que parece cuna.  
Súbeme muy alto, llévame a que vea  
cómo luce y brilla el lucero blanco.

Parece que ruedas forjando caminos,  
y al fin nunca llegas hasta tu destino,  
rueda de fortuna, que alegras la feria  
súbeme a la luna, bájame a la tierra.

Ritornelo, canción para salir del miedo, teorizado ficcionalmente por Deleuze y Guattari<sup>6</sup>, ¿lo recuerdas querida?, esa idea de que el agenciamiento territorial no solo es espacial sino a su vez temporal, como el canto del pájaro macho: territorio efímero, sonoro. Del círculo sonoro al cutáneo, del cutáneo al visual. Redondez que regresa. Y ahora me pregunto por el ojo, por la miopía, por eso recurro a una nota que tomé hace días de Groddeck (1999), quien explica algunos métodos de trabajo con personas con trastornos de la visión, haciendo alusión a la teoría de Bates sobre el “esfuerzo y la imaginación”, cito:

El paciente debe aprender a ver un plano negro con los ojos cerrados y descansar así el ojo. Bates considera normal que se vea negro con los ojos cerrados y trata de restablecer esta norma con la ayuda de la fantasía del paciente, que debe imaginarse el negro hasta que logre verlo.

¿Tú crees que la pantalla negra imaginada es mía porque yo la creo, o yo soy de ella porque ella me produce a mí? Yo soy una masa borrosa, informe, sin contornos, pero no vacía. Tú preguntas querida: “¿Es correcto, es apropiado hablar de *mi* vacío?”, y yo te respondo con la visión de la pupila en el espejo: un abismo que me llama, contra el que lucho y ante el cual me doblego, entregándome a su poder. El vacío me traga absolutamente. El vacío me posee a mí, me mancha.

6. “A menudo, se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial. El canto de los pájaros: El pájaro que canta marca así su territorio. (...) El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario” (Deleuze, Guattari, 2002, p. 319).

Mientras que el cuerpo es todo ojo, la luz lo atraviesa del nadir al cenit, de abajo hacia arriba, de la tierra al cielo, la luz no está *delante de* el ojo sino en un constante *a través de* el ojo, que es el cuerpo. Pero el hijo dificulta el paso de la luz como una puerta, el hijo es frontera, lo mismo que el diente.

Porque el cuerpo rebasa al ojo. Aún con toda su grandilocuencia, la visión es una de las dimensiones que el cuerpo sabotea. Por eso me interesa el párpado cerrado, porque oblitera la salida del ojo y lo devuelve a su dimensión corporal. El párpado es el sistema que posibilita la producción de un vacío que me hace acceder a esa pantalla negra imaginada, que no es ausencia de luz. Aquí me detengo y te pregunto: ¿puede el cuerpo tener un vacío? No lo sé. ¿No crees que “vacío corporal” es una proposición contradictoria?

¿Es contradictorio sentir que cargas un vacío en tu interior? Me interesa lo que de contradictorio tiene la afirmación que te propongo “Estoy llena de falta” y para albergar esa falta tendría que existir una suerte de espacio posible. Un espacio sin coordenadas definidas, que no puedo asegurarte que esté entre el hígado y el páncreas, en los pulmones, o en un óvulo muerto que es expulsado por la vagina. La falta se alberga en el vientre, en la idea de vientre y se siente allí, por ahí, pero no sé exactamente en dónde. Reafirmo que estoy llena de falta, no de vacío.

En el centro del ojo hay un vacío que me posee en la medida en que puedo construirlo. Si antes dije que el útero es un ojo enorme, ahora, con esta pantalla negra que es a la vez cuerpo vacío, digo: el ojo es un útero vacío. El vacío no puede estar a la intemperie. ¿Un vientre vacío o un vientre al vacío? “Ojalá se me pegara el ombligo a la espalda. Ojalá se me borrara el vientre. Ojalá el vacío desapareciera para no llenarse nunca.” Y así tener un vientre al vacío, en donde la ausencia no exista, no esa ausencia que presupone un dolor, porque de hecho no habría espacio ni siquiera para la falta.

De niña tenía por costumbre, en esas tardes de vacaciones y domingos, leer algunas páginas del diccionario para encontrar palabras que al no conocer antes, no me importaba su significado hasta que las leía por primera vez. Cuando me aburrí del *Pequeño Larousse Ilustrado* de pasta roja, pasé a la *Enciclopedia Salvat*, y de ahí a la *Enciclopedia de Historia* del Círculo de Lectores y aunque no las revisaba en orden alfabético como el *Autodidacta* de *La Nausea* de Sartre, y permitía que un poco de suerte dirigiera mi conocimiento, lo que quedaba manifiesto, era el resto de enciclopedia que no alcanzaría a leer.

Aún hoy, aunque ya no hace parte de mis *hobbies* dominicales, reviso el diccionario RAE en línea, un impulso (será) de desconfianza respecto a lo que creo que son las palabras y lo que en verdad las palabras (parece que) son.

**vacío, a.**  
(Del lat. *vacīvus*).

QUIERE

**2. adj. Dicho de una hembra: Que no puede tener cría.**

Pero mientras buscaba el significado de la palabra vacío no dejaba de pensar en los aproximados tres minutos de oscuridad que anteceden a la secuencia inicial de *2001: A Space Odyssey*, de Kubrick, tres minutos eternos, que parecen un error, una falla, 180 segundos, unos más unos menos, en los que algo falta; hasta que la alineación Luna, Tierra y Sol y la composición *Así hablo Zarathustra* de Strauss nos sacan de la incertidumbre.

Vientre obscuro, 30 años ya, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 años eternos, que parecen un *error*, una *falla*, 310 óvulos, unos más unos menos *desperdiciados*, en los que algo *falta*.

### **El cuello o las coordenadas 0,0,0**

Ahora, mujer, me hiciste recordar mi cuerpo. Una importante condición somática del útero es que tiene un cuello, el cuello del útero conecta la vagina con el útero. Yo no alcanzo a tocarme el útero con los dedos, es casi tan abstracto como tratar de imaginar mis intestinos. Sabemos de su existencia gracias al dolor, pero no lo podemos tocar. Dentro y oscuro, intangible e invisible.

Como si solo pudiéramos tocar lo que gusta ser tocado, la vagina como acceso a lo profundo del cuerpo, el cuello del útero como frontera para no reconocernos como organismos, cuerpo sin órganos.

El cuerpo es el cuerpo  
Está solo  
Y no necesita de órganos  
El cuerpo no es jamás un organismo  
Los organismos son los enemigos del cuerpo  
(Artaud, citado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, 2002, p. 33).

La luz es una acción por contacto, dice Merleau-Ponty, cuando alude a la *Dióptrica de Descartes* (2013, p. 33) desarrolla el tema de la luz y la visión: “tal como la acción de las cosas sobre el bastón del ciego”. Hay un atrevimiento en esa idea de las cosas actuando sobre el bastón del ciego, esa inversión activa sobre lo que ve tocando, pues no es la visión una posibilidad de puenteo del mundo al pensamiento, sino una extensión de las cosas en su manera de grabarse, de incidir en el cuerpo: “el alma piensa según el cuerpo, no según ella misma” (Descartes, 2013, p. 33).

De acuerdo con esta línea de sugerencias fenomenológicas querida, la visión está apoyada, sostenida por incidencias corporales, por los indicios que el cuerpo ancla en su doble capacidad, la de tocar y tocarse. Como los dedos dentro de la propia vagina (¿es la vagina la que se traga los dedos?), como la lengua acariciando una úlcera de la propia boca (¿es la úlcera la que molesta a la lengua?). El cuerpo es universo penetrable, mucosa pletórica de escarificaciones y penetraciones. Pero el útero no lo puedo tocar. Mis hijos conocen mi útero y yo no. Todo eso que se expulsa en el parto, esa masa coloidal, caliente y hedionda.

Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, aureolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú. (*Corpus*, Jean-Luc, 2003).

Así es, mujer, la imagen del cuerpo como la clave de la perplejidad humana convoca, desde su visceralidad, a lo divino. El cuerpo no es sino el órgano en bruto, con sus conexiones y su función respecto del cosmos, respecto de lo indefinido. Consistencia de tierra húmeda, salada, ferrosa, el vientre es vulnerable por los ecos de lo que nunca se vulnera, de lo que es invulnerable al tiempo, inmaculado por poder alguno. Demoníaco y sublime. Simone Weil dice: “Deseo sensual y belleza. Necesidad de quebrar la impureza interior contra la pureza. Pero lo mediocre en nosotros se defiende para preservar su vida, y tiene necesidad de manchar la pureza. Adquirir poder sobre él es manchar. Poseer es manchar” (2003, p. 16) Inmaculada: con un vacío colocado en el centro de la tierra, que evoca el lugar donde no hay nada. En el centro del círculo que está a la vez en todas partes. Ella hunde sus manos. Ella vuelve a ser flujo. Ella no es.

### **El pene o el otro**

“At night, alone, I marry the bed”<sup>7</sup>

¿Recuerdas esa fascinación por un pene erecto y esa curiosidad, esa duda, cuando eras niña? ¿Recuerdas haber intentado mear de pie? ¿Son los dedos pequeños penes? Las palabras no penetran. Son penetradas. Son una masa. Tentación de penetrar, de hundir los dedos. Toda ella es penetrable, más allá de sí misma y del lenguaje. Los dedos penetran en las coyunturas que llegan al final del lenguaje, en el borde del sinsentido.

### **El ombligo o la madre de Alain**

“Alain medita sobre el ombligo”  
(Kundera, 2014).

Tuve un sueño hace años, era casi una niña, aún lo recuerdo estremecida: estaba yo desnuda, mirando mi cuerpo, la piel alrededor de mi ombligo, mis piernas, no tenía vello púbico. Metí el dedo en el ombligo, y parecía una masa blanda. Pude meter toda la mano, más profundamente. Todo el brazo estaba dentro de mí hasta el codo, como en una masa de pan cruda. No había dolor, más bien curiosidad infantil. Al sacar el brazo estaba bañado en sangre.

“¿Y no has pensado en casarte, en tener hijos?  
¿Para cuándo los niños?”  
“Los hijos son una bendición de Dios”  
“Los hijos son la razón de ser del matrimonio”

7. De noche, sola, me despojo con la cama (Sexton, 2013).

“La mayor realización de una mujer es ser madre”  
“Que triste no tener quien te cuide cuando seas viejo”  
“El tiempo pasa, cuando seas vieja me darás la razón”  
“una sola no es nadie”<sup>8</sup>.

“Todos los hijos vienen con un pan bajo el brazo”

La primera vez que se sintió atraído por el misterio del ombligo fue cuando vio a su madre por última vez.

[...] Ha olvidado lo que se dijeron, aunque retiene en su memoria, grabado con precisión, un instante, un instante concreto: sentada en su silla, ella miró intensamente el ombligo de su hijo (Alain). Él aún siente esa mirada en su vientre. Una mirada difícil de comprender; le parecía que expresaba una inexplicable mezcla de compasión y desprecio; [...]. Nunca más volvió a verla (Kundera, 2014).

## **Ecografía o el cuerpo más allá de lo visible**

*Nine – Nein* a oídos poco entrenados, o mal intencionados *nine* (9) en inglés y *nein* (no) en alemán suenan prácticamente igual. Como si la fonética de dos palabras en dos idiomas diferentes me dijera algo, un mensaje que subyace, pero que puedo entender con absoluta claridad: *Nueve-No*.

Desde la creencia de la vagina dentada, esa que no permite el goce masculino, el coito y por lo tanto no sería posible la procreación. Desde el símil de labios bucales y labios vaginales. Aberturas receptoras, que engullen, aberturas que vomitan y excretan. Realizo la acción de masticar por nueve minutos a un pequeño bebé plástico, en un acto de negación a la fertilidad, al contenedor-mujer, a ceder, a la entrega. El registro de la acción se realiza en un consultorio de gineco-obstetricia a través de una ecografía bucal externa.

*Nueve* minutos de reafirmación del *No*. Es el nueve de la espera deformante. El nueve se abre paso. En una de mis notas, ayer, escribía para ti: “abrir paso, acción del esfínter, en la que se combinan la fuerza torrencial de la luz y la fuerza corporal del esfínter”. Nueve: una cabeza, dos pezones, una vagina, una boca, un ano, dos pupilas, un cuello. El tres multiplicado por tres. El triángulo invertido del útero. Nueve no.

## **Conclusiones**

Este texto rescata la epístola y el diálogo como métodos para la construcción de teoría del arte y de la imagen.

El diálogo confesional constituye el soporte expresivo artístico de este ejercicio de investigación.

Los contenidos expuestos en esta relación escritural tienen distintas naturalezas, de manera tal que el artículo es

una trama de conceptos y sentires que se conectan para formular un discurso híbrido, apuntando hacia la teoría de la imagen como campo disciplinar en el que pueden atravesarse distintas fuentes teóricas y distintos modos de aproximación de un objeto de estudio.

Concluimos que la maternidad y no maternidad del cuerpo, desde el útero como concepto detonante, no tiene una sola salida.

Esta propuesta abre nueve posibles lugares para continuar discursando las preguntas sobre el cuerpo, y su relación expresiva o artística con respecto al vacío como concepto que pone en reunión lo somático con lo anímico.

Cada uno de los nueve apartados constituye una propuesta de divergencia conceptual sobre el tema del cuerpo.

Cada uno de los nueve temas abordados es una vertiente inconclusa de la discusión sobre la maternidad y la no maternidad, desde el arte como base expresiva y como campo teórico.

Está presente la dimensión del silencio en este diálogo. Como en cualquier conversación siempre hay uno que calla más que el otro. Estos silencios, zonas de vacío, elipsis epistolares han hecho que, en ciertos momentos, el texto se vuelva la exposición de dos monólogos.

## **Referencias**

Bachelard, G. (2014). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bataille, G. (1997). *El ojo pineal. Precedido de El ano solar y Sacrificios*. España: Pre-textos.

Cuevas, J. (s.f.). *Frenesí de lo visible, glosolalia/ cuerpo-sin-órganos: Artaud*. Recuperado de: <http://www.psicomundo.com/mexico/artefacto/glosolalias.htm>

Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.

Fellini, F. (1965). *Giulietta degli spiriti*. (Película). Italia, Francia, Alemania. Rizzoli Film. Francoriz Production. Federiz. Eichberg-Film GMBH. [DVD].

Greenaway, P. (1989). *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. (Película). Reino Unido, Francia. [DVD].

Groddeck, G. (1999). *La vista, el mundo del ojo y ver sin ojos*. España: Gráficas La Paz.

Hernández, M. (1999). *Las nanas de la cebolla*. (Poesía). Barcelona: Plaza & Janés Editores.

► Fotografía: Lia Guerrero, 2015.

8. Opiniones de personas cercanas, familiares, amigos.

Jean-Luc, N. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

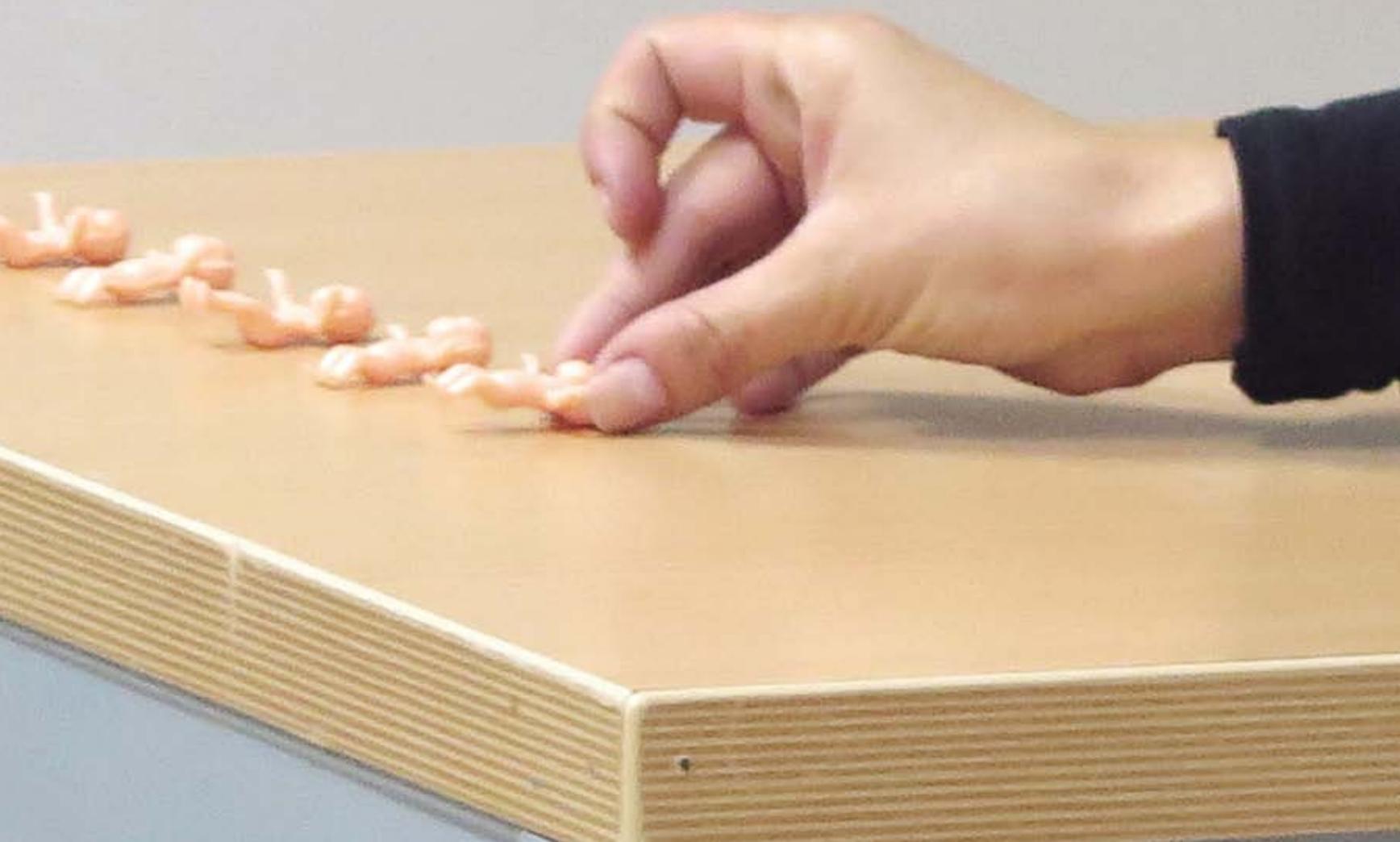
Kundera, M. (2014). *El mito de la insignificancia*. México: Tusquets Editores.

Lispector, C. (s.f.). *Amor. Cuentos*. Ciudad seva.

Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta.

Sexton, A. (2013). *Poesía completa*. España: Linteo.

Weil, S. (2003). *El conocimiento sobrenatural*. Madrid: Editorial Trotta.





Libertad de vientres. Fotografía: John Byron Montaña Adarve, 2016.



# EXPLORACIÓN ESCÉNICA DE LA OBRA LA TOTURA DE E. BUENAVENTURA. EQUIPO BUAP, MÉXICO

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a05



## Isabel Cristina Flores

**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / [crisfloresh@hotmail.com](mailto:crisfloresh@hotmail.com)**

Docente-investigadora adscrita a la Facultad de Artes, BUAP, México Líneas de investigación: Principios metodológicos sobre pedagogía del arte en la formación artística y Estudio de procesos de creación artística y práctica escénica. Grupo de investigación "Arte, teoría y practica". Doctora en Dirección Escénica de Arte Dramático, Academia Rusa de Arte Teatral (GITIS), alumna de María Knébel. Docente fundadora de la Licenciatura en Arte Dramático, Facultad de Artes, BUAP, Perfil PRODEP, miembro del Padrón de investigadores de la BUAP, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), directora de la Compañía Universitaria de Teatro, vicepresidenta para Latinoamérica de la AITU/IUTA, miembro fundador de la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria (Red-CITU). Directora, gestora de proyectos pedagógicos, investigadora de teatro, 3 libros y múltiples artículos publicados en revistas nacionales e internacionales. Proyectos de investigación en marcha: "Lenguaje de silencios o continuidad de la acción"; Foro Internacional de Teatro Universitario FITU XII, Tema: "Los fundamentos de la dirección escénica en la actualidad".

## Diana Sánchez Alarcón

**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / [teatredians@gmail.com](mailto:teatredians@gmail.com)**

Egresada de la Licenciatura en Arte Dramático, terminal Dirección Escénica, Facultad de Artes, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Becaria VIEP en el Proyecto "Delta 6 y el Método de Creación Colectiva". Directora de "Diez mil cosas" de A. Kalawski, *Y como se pudrió: Blancanieves* de A. Liddell y otras.





## I Parte

### **Encuentro anual en el teatro**

Como cada año, comenzamos los preparativos del Encuentro de la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria (RED CITU), organización académica que reúne a la comunidad estudiantil y docente de once universidades latinoamericanas en una exploración teatral única, realizar un proceso inédito de exploración escénica, sobre temas de interés académico común. En el año 2015 se celebró el Delta 6 a la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia; el evento estuvo planificado del 19 al 27 de septiembre. Cada equipo de las once universidades participantes tuvo una gran tarea que cumplir, indagar sobre la propuesta académica establecida por la universidad sede, en esta ocasión determinada como, el montaje de la obra *La Tortura*, de Enrique Buenaventura, observando los principios del Método de creación colectiva, legado del maestro Enrique Buenaventura al teatro universal.

Como parte de la planificación del evento en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, cada año iniciamos el proceso con la presentación del proyecto a la Dirección de la Escuela de Artes, para contar con el soporte económico y dar inicio a la recopilación de materiales, requerimientos del encuentro, investigación sobre el tema por tratar e integración del equipo que estará a cargo de la realización del proyecto.

El encuentro anual de la Red CITU (en la modalidad Delta) es esperado con mucho interés y entusiasmo por la comunidad estudiantil de la Licenciatura en Arte Dramático, Escuela de Artes de la BUAP. Los estudiantes preguntan, se informan, se preparan, ensayan para ser los elegidos en la audición, a la cual se convoca de manera abierta a toda la comunidad estudiantil de los últimos dos años de la carrera.

### **Imaginario y significantes de la primera lectura**

Sentados frente al texto de *La Tortura*, obra integrante de *Los papeles del infierno*, de E. Buenaventura; Karla, Jesús, Pedro, Dora, Cristina, equipo de trabajo para el Delta 6; en un ritual inicial “de buenos augurios” nos proponemos iniciar con pie derecho esta aventura teatral.

Desde los primeros textos de consulta y los primeros parlamentos de “el torturador y su esposa”, la sonoridad y el ambiente inquietante de ojos nos ubican en el universo de Buenaventura, en Colombia, en una historia que nos habla de Latinoamérica entre los años 60-70-80, diezmada por las dictaduras, la represión, la violencia, por ojos y oídos invasores, persecuciones, desapariciones, en donde sorprendentemente reconocemos también muchas similitudes con nuestro México de antes y de hoy.

De asombro en asombro, de parlamento en parlamento, nos hemos visto retratados, reflejados, cuestionados en

nuestra dignidad y humanidad. Estupefactos, reconocemos que, *la cadena de tortura*, personal, familiar, ideológica, social y política; sigue atormentando la mente y el espíritu de los latinoamericanos. Los eslabones del miedo no se han roto, por esto, nos dispusimos a conversar y reflexionar sobre este doloroso tema, en voz alta.

Pasando de la sorpresa al coraje, del coraje a la protesta, de la protesta a la impotencia, surgen muchas preguntas, ¿por qué?, ¿por qué el hombre contra el hombre?, ¿por qué se repiten los mismos cánones?, ¿en qué medida ha cambiado la situación de la mujer?, ¿dónde se encuentran las raíces de la violencia?, ¿qué podemos hacer para despertar las conciencias sobre estos problemas endémicos de nuestras sociedades? Entre todos estos cuestionamientos tropezamos con la devaluada dignidad de la figura del torturador y el torturado, ¿quizá la representación teatral pueda aportar algo útil?, colocarnos como si nos viéramos reflejados en un espejo... la lectura nos invita a una reflexión inmediata, nuestros interiores se encuentran conmovidos, todos queremos hablar, vienen a la mente recuerdos, imágenes, relatos, experiencias, lecturas, vídeos, cine, noticias, una tras otra, como en un documental avejentado en color sepia...

El torturador, policía al servicio de un poder, que tortura hasta la muerte a supuestos enemigos políticos del régimen por un sueldo, es poseído por la misma violencia de la que participa y asesina a su mujer. Daguerrotipo social, político, ideológico que impacta la conciencia, los sentidos y el alma. La lectura nos evoca imágenes ofensivas en nuestros sentidos, grotescas, discordantes, sangrientas... nos transmite una percepción sonora de peligro, pérdida de equilibrio y oscuridad de una realidad tristemente humillante, que esta ahí, aquí, allá, por doquier, junto a nosotros, que nos puede sorprender en cualquier lugar y momento.

### **La resonancia vital del tema**

El tema del torturador y la víctima marca una época tenebrosa en las entrañas de nuestra Latinoamérica, dictaduras, represión, violencia, muerte, miedo. Tiempos que han dejado una huella imborrable en nuestra historia, marcando el cuerpo, el alma y la conciencia de generaciones completas... sin embargo, la Tortura nos persigue y reaparece en el camuflaje de las “democracias actuales”.

Comenzamos el trabajo en equipo, en el camino surgieron cuestionamientos múltiples sobre los significantes de *La Tortura*, en nuestro imaginario no podemos comprender ¿por qué nos empeñamos en continuar la línea del torturador y el torturado?, la mente como una maquinilla relaciona imágenes, sucesos y contextos, sobre todo, es motivo de debate nuestra posición en el teatro de hoy, el México torturado por la miseria, el olvido, la marginación, la violencia, el narcotráfico, el peregrinaje por el “Sueño Americano”. Atentos al gran circo de la política de Estado (sin demeritar al circo como arte), la tendenciosa invasión de la televisión en nuestras casas, los medios de comunicación torturando el pensamiento y los sentidos.

Primeros comentarios: medimos un tiempo, sentir y pensar, marcado por el antes y después de *La Tortura*, juntamos hombro con hombro y decidimos marchar juntos en colectivo para construir "nuestra tortura". Avanzamos en el proceso, cada día de ensayo revisamos lo hecho y no hecho, nuestra relación se transforma en complicidad cercana. Identificados por el mórbido interés que genera el tema. Fijamos metas, planteamos objetivos, queremos visualizar el mundo más allá de "la tortura". Penetrar en las profundidades del oscuro mundo del torturador y el torturado, ver y escuchar esa relación, armarnos de las herramientas del "Método de creación colectiva", para descubrir de manera poética el conflicto. A la vez, nos encontramos en una contradicción, no queremos ver los sucesos de manera directa, ¡lastiman! Nos proponemos comprender los ejes del análisis del método y llevarlo a la práctica, buscando la metáfora escénica, encontramos en los marcos de la historia que tenemos que contar. Estas son las primeras coordenadas...

El primer encuentro con la historia desató en nosotros una relación de amor y odio con los personajes. Esta dualidad concentró al grupo en el conflicto de la obra y nos dio fortaleza para seguir adelante. Al mismo tiempo, consultábamos muchos materiales investigaciones, vídeos, memoria fotográfica de acontecimientos políticos, muchas lecturas, Chile, Argentina, Uruguay, El Salvador, México, entre otros. Develar, examinar y revalorar la historia nos concedió un panorama de imágenes de un gran circo, la conciencia de los interminables testimonios de hechos ofensivos de la dignidad humana, degradantes hasta las últimas consecuencias, ¡fue aterrador!

Observación: el encuentro con la tortura nos transforma, ya no somos los mismos del comienzo, en esta relación de atracción y negación recordamos los versos de Neruda "nosotros los de entonces ya no somos los mismos".

### **Conclusiones de esta primera etapa investigativa**

Lo trágico: el reconocimiento de una herencia histórica y genética oculta, que se manifiesta y se niega a desaparecer, sobrevive y retoña en las complejas relaciones humanas de la cotidianidad actual.

Lo afortunado: renacer, limpiarnos de la tortura y comenzar el trabajo con un ritual de purificación a través de la representación de la tortura misma.

### **Estructura de análisis del Método de creación colectiva**

#### **Primera fase - Punto de partida**

La primera, la décima, la centésima, lectura de *La Tortura* extiende el significado de la historia a través de nuestras entrañas, el torrente sanguíneo, nuestra experiencia, la visión del mundo, los contextos histórico, social y político nos identifican, nos comprometen con la búsqueda de nuevos lenguajes con el México torturado.

Resuenan en nuestra mente las expresiones clave: "Cuantos pares de medias gastas al día", "La carne está dura", "Por qué no confiesa", "Todo ojos", "Ni una palabra"... hechos que hablan de la historia de un torturador y su mujer, este se gana el derecho a la vida torturando y matando. Evocación de recuerdos, memorias emotivas, momentos vividos, imágenes cercanas; propias o ajenas; el poder, la fuerza, la riqueza, la pobreza, el atropello de tus derechos, el sentido de la libertad. La tortura establece un mecanismo de dominio, de uno sobre otro, el poder sobre otro, hacerlo hablar, maniatado, impotente, encerrado, solo. Colmados de estos pensamientos casi estamos a punto de salir a escena, no nos gusta estar demasiado tiempo sentados, ¡análisis largos no! queremos comprender en el hacer.

La tortuosa resonancia del tema nos lleva a similitudes, coincidencias, lo que se asemejaba a un daguerrotipo lejano en el tiempo, es un cuadro posmoderno de nuestra actualidad. El choque de los mundos individuales y el macro mundo que nos dicta, nos determina formas de ser, pensar y hacer, decidimos retar nuestra verdad y sinceridad en la escena, en la acción misma. Establecimos como deducción metodológica colectiva, como regla, el proceso de comprender en la acción, accionar con verdad, no fingir, no engañar. Consensuar, marchar juntos a la exploración escénica, buscando ir a la esencia de los conflictos individuales y sociales, construir la fábula, determinar las fuerzas en pugna, el palpitar de los hechos, al impacto de los sucesos. La motivación general, cumplir las tareas juntos, todos estamos experimentando en carne propia las propuestas.

#### **La analogía**

Casi inmediatamente surgió la idea, la imagen, el gran circo del mundo moderno, espectáculo político de gran atracción a la humillación, a la violencia, la drogadicción, la soledad, la tortura. ¿Nuestro interrogante por resolver, cómo llegar a un público bombardeado por la información mediatizada y la violencia con una obra sobre un tema violento?, salimos a escena a probar, a explorar...

#### **La fábula**

"Juan, un policía que trabaja como torturador, un día fallido en el trabajo, después de que el torturado no confeso nada, llega a su casa donde vive con su mujer de lindas piernas.

En la mesa está servido un trozo de carne, que no le entra el cuchillo, al mismo tiempo, frente a él su mujer se esta poniendo un par de medias. Ella reprocha el hecho de no ser tratada como una digna esposa, mientras él justifica el puerco trabajo que hace con el argumento de que gana dinero para sostener sus gustos y necesidades.

Mientras su mujer canta, él invadido y atormentado por los ojos de los que no apartan la mirada, surgen los celos acusando a su mujer de acostarse con el jefe. Ante la impotencia de controlar al torturado a pesar de la fuerza, comienza a desvariar confundiendo la mirada de su mujer con la del torturado, a tal grado que la asesina sacándole los ojos. Después del asesinato sus compañeros de oficio, llegan y comentan lo sucedido en el lugar de los hechos".

## Moraleja: “violencia genera violencia”

Sátira y crítica social que nos remitió a Esopo, La Fontaine, Iriarte, Lizardi, Samaniego, a la alegoría, la metáfora, la hipérbole. Parecía sencillo, parece la llave para entrar a la historia, la concatenación nos aleja y nos acerca a los hechos. Al organizar los hechos, nos ubica en el tiempo, espacio y planos de la historia, las causas y efectos nos ayudan a hilvanar la cadena de hechos, las líneas de acción, desde la perspectiva de la fábula, llamó nuestra atención sobre todo los planteamientos del conflicto y el plano oculto. Encontramos tres planos de vida, todos presentes: el presente-presente, el pleito con su mujer. el presente-supuesto, la persecución de los ojos. el presente-pasado, la suma de todos los torturados.

Conclusión: todo es presente, no existe el pasado y mucho menos el futuro.

## Fuerzas en pugna

Cautivante elemento de análisis, contraposición y síntesis, nos conduce al límite de la historia, al material social. Reafirma la idea de la violencia envolvente, ilumina nuestro decir y nos sugiere pautas de cómo decirlo. En esta etapa de nuestra exploración y búsqueda al conjuntar lo particular y lo general surgió la idea del circo, como símbolo de la teatralidad circundante y una expresión teatral auténtica al remitirnos a la carpa espacio que ha enmarcado, determinado y alimentado la concepción estética de nuestra propuesta.

Motivación general o super-tarea: Exponer la tortura del poder (o poderes en conflicto) en un mundo fabricado en la ilusión del sueño americano.

La tortura presente en un tiempo donde se considera inexistente. En nuestro México no existe la tortura y, ¡sí existe! Exponer la tortura como un tema permanente y actual, y que sin embargo se oculta o se niega su existencia.

## Segunda fase - Cómo fuimos llegando

Para nosotros el recorrido práctico por los recovecos de la historia es muy cercano, puesto que nuestra propuesta de escuela es el análisis en la acción.

## Improvisación

La primera improvisación fue trabajar sobre la base, las propuestas realizadas por los equipos que se presentaron a la audición, principalmente aquellos que mostraron una visión original de la tortura, que se alejaban de lo tradicional, la sonoridad de la historia, nuestra heroína envuelta en plástico transparente de supermercado, todo servido en el centro de un trapecio, en la percepción de que todo pende de un hilo. Esto llevó a que los actores cuestionaran su propia propuesta y que la reafirmaran o que la desecharan.

La improvisación es un elemento muy cercano a nosotros, siempre analizar en la acción es nuestro credo, no preconcebido, no determinar sino probarlo en la acción, en este caso buscamos, a través de las sensaciones físicas, establecer códigos que nos transmitieran la sensación de la tortura.

## Analogía

En primera instancia lo situamos en un conflicto de pareja, la cotidianidad matrimonial en la que ninguno se escucha ni puede decir al otro lo que realmente le sucede.

Él percibe traición, ella percibe peligro.  
Él le reprocha, ella lo quiere reconquistar.

A pesar de que los elementos iban conformando los personajes no encontrábamos cómo no ser reiterativos con la violencia, así que la misma cadena de improvisaciones nos sugirieron que no podía haber golpes, ni gritos ... Así que el espectáculo nos llevó a recrudescer la acción por lo que situarlo en un espectáculo circense donde la expectación es llevada al límite nos llevaba al referente de “choque” que puede presentar un hecho real descarnado e inhumano en un espectáculo televisivo; cómo este acto vuelve doblemente ofensivo el suceso. De la misma manera cómo los elementos relacionados pudieron crear el ambiente de locura que viven los personajes.

Llegar a esta analogía no fue fácil ni convincente para todos los participantes, sino mediante el recurso de pruebas-error-acierto.



El mayor encuentro con la teatralidad circundante convertida en mercado-tecnia, nos llevó al circo, metáfora que nos mostró por un lado, la eficacia de espectáculo para entretener y a la vez develar al espectador aquel espectáculo terrorífico en el que nos encontramos viviendo mediatizados por el poder y los medios.

## Estímulos

Los estímulos fueron diversos y siempre en función de modificar la forma de “hacer” de provocar en los actores distintas reacciones a partir de cómo iban modificando la relación con el otro, en primera instancia, sensaciones físicas análogas que fueron ayudando a entender la figura de un torturador y un torturado (su mujer), de tal suerte que jugamos con aspectos de percepción (auditiva, visual, olfativa); motores, espaciales y de tiempo como:

- La percepción de la presencia del otro
- Acercarse y separarse del otro
- Tratar de controlar al otro
- Se tocan, se huelen se rechazan
- Son observados todo el tiempo
- El espacio reducido, frío, húmedo, apesada, siempre hay luz eléctrica
- La música es constante
- Los ojos abiertos de los muertos están presentes todo el tiempo

- Tienen la necesidad de huir
- El dolor es constante
- Confinamiento al máximo de las acciones
- Peso del medio al pesado, tiempo de lo indulgente a urgente, espacio indirecto.
- El desequilibrio que nos plantea el trapecio y la necesidad de ambos por estar en él.
- El control que quieren establecer desde el trapecio

Complementado con imágenes de textos, documentales y películas y anécdotas directas e indirectas relatadas en los ensayos.

### Los núcleos

El miedo, el olor, la sangre, la carne, los golpes, los gritos, las medias, cuchillos, ojos, muerte, la enajenación.

### Las partes y acciones

- Un día distinto, el torturado no habló
- El conflicto entre el verdugo y su mujer
- La locura
- Sacarle los ojos
- Los detectives

### Unidades mayores y menores de conflicto

- El torturado no habló, núcleos: día distinto, disgusto, reclamo, tortura, puta, muerte.
  - Medias, núcleos: regalo, flores, piernas, conquista, recuperar.
  - La carne esta dura, núcleos: piernas, retener, jefe, trabajo duro.
  - Jefe, núcleos: canción, confiesa, cuchillo, tortura, uñas, ojos, fuego en los pies, ni una palabra.
  - Puta, núcleos: oficio, celos, lujos.
  - Locura, núcleos: ojos, tortura, víctima, muerte.
- Segunda escena
- Sacarle los ojos, núcleos: oficio torturador, policías, violencia, circo.

Para nosotros hay una identificación en esta parte de análisis del conflicto y nos funcionó de esta manera, pues entendemos que la finalidad es desatar el conflicto.

Encuentros que se manifestaron, se guardaron, se transformaron, crecieron, se desarrollaron, se integraron y se totalizaron en nuestra idea inicial de representación, conformando el espectáculo circense presentado ante ustedes. Finalmente, nuestra propuesta se construyó en colectivo, con libertad y sinceridad, intentando llegar a un proceso inédito, de descubrir de manera sugerente lo oculto, si cumplimos con los principios del método, ustedes lo dirán, el espectáculo presentado es nuestro discurso colectivo y la única prueba del trabajo realizado.

## II Parte

### **Obra creadora de Enrique Buenaventura TEC de Cali**

Al hablar acerca del Teatro Experimental de Cali y del método de creación colectiva, necesariamente nos remontamos a uno de los teatristas más importantes, no solo de Latinoamérica sino del mundo, pionero en una nueva forma de creación, sustentada en investigación y aplicación colectiva; siempre viendo en pro de su gente, ciudad, país. Hablamos de Enrique Buenaventura.

[Nació, vivió y murió en Cali (1924-2003). Desde muy joven y hasta sus últimos años escribió poemas, cuentos, crónicas y se dedicó en forma autodidacta al dibujo y la pintura. La gran mayoría de su obra sigue inédita.

Dramaturgo individual y una compleja personalidad múltiple; lo más fácil es verlo como un equipo de artistas que incluye un teórico brillante, un gran director de escena, un actor muy notable, un maestro de alcance mundial, un dibujante con gracia, un percusionista incansable, un organizador y varios utileros, tramoysta, diseñadores, todos dentro de un cuerpo robusto con una cara socarrona y luminosa.

Viajero del continente y del mundo, marinero y actor, con ambas profesiones vivió en Brasil, en Argentina; actuó en compañías importantes, de las de repertorio tradicional. Se hizo un oficio sólido, volvió a Colombia con todo lo que un hombre de escena podía saber en esa prolongación del XIX que fue nuestro siglo hasta los años cincuenta.

Si, Enrique es legendario. No lo escribieron ni García Márquez no José Eustasio Rivera, se escribió a sí mismo, es su propia obra maestra. Transformador de realidades a través de su capacidad para escribir, dirigir y enseñar el teatro. Fundador del Teatro Experimental de Cali, director del mismo, organizador. Maestro de actores y autores y directores, autor de la más sólida teoría del teatro de creación colectiva. En mesas redondas y conferencias le encantaba lanzar la manzana de la discordia, provocar en torno horas y horas de oratoria arrebatada, con él metiendo su cuña para que brote alguna luz.

Enrique, durante los años sesenta, fue maestro de la escuela del Teatro de las Naciones, en París. Sus escritos han formado practicantes profesionales y minuciosos, más allá de lo que él mismo supone. Ejemplo: estamos en Perú, en una de esas colonias marginadas, Villa Libertad, a las orillas de Lima, en un arenal. Uno de esos lugares que ha pintado José María Arguedas con tanta precisión y dolor. La villa celebra su aniversario y comisionó a los muchachos de su grupo de teatro a hacer la crónica del acontecimiento. Ellos cumplen: vemos algo que va de lo alegórico al sainete realista, al manifiesto político y a la denuncia, para resumirse en un final solemne y ritual, muy conmovedor, Un gran trabajo, un grupo admirable...

que dedica la función a su maestro, Buenaventura, el cual ni idea tenía de que ellos existían: sus papeles teóricos, su obra, su trabajo han configurado la vida de estos muchachos. Y otro tanto va a confesar Yuyachkani, la gran compañía de Lima. Y otro tanto deberían confesar en buena parte del movimiento chicano: la obra de Buenaventura ha permeado el teatro de América Latina, el individual y el colectivo. Buenaventura usa la historia para fines artísticos y visiones contemporáneas y alcanza metas depuradas y ejemplares (Carballido, 1990).

El “Nuevo Teatro Colombiano”, cuyo inicio se sitúa en la segunda mitad del siglo XX, significa el nacimiento del primer movimiento teatral con nombre propio, en donde es posible estudiar, en conjunto, al grupo de individuos que lo componen. Este nuevo teatro se fundamenta en una intención plenamente social, abarcando, en sus obras, el contexto y la problemática de entonces, y siendo un teatro, en la mayoría de los casos, autodidacta. Esta tendencia será también “universal”, adhiriéndose a las corrientes del teatro mundial contemporáneo (Vargas, Reyes, 1985, pp. 44-51), siendo, pues, de primigenia importancia su labor como dramaturgo, director y maestro ([http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique\\_Buenaventura](http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Buenaventura)).

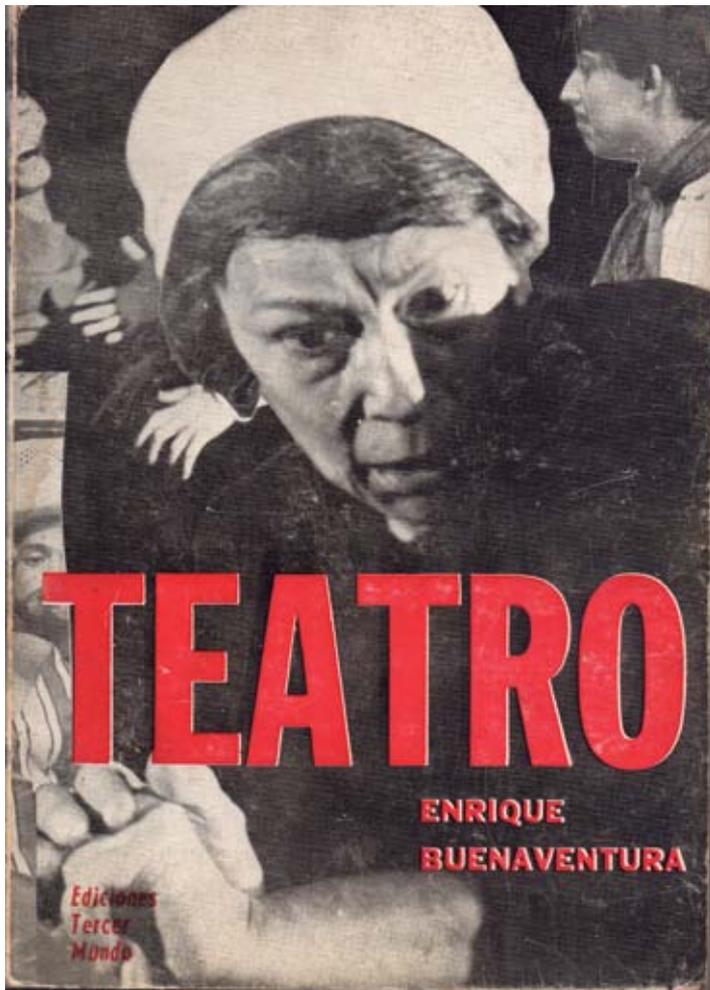
Las obras de Buenaventura ponen en entredicho el proyecto de la modernidad aliado con el capitalismo, con sus ideales de progreso y crecimiento material que generan, más adelante, el modelo neoliberal y sus consecuencias devastadoras en el ámbito social. Sus personajes marginales, por un lado, muestran el costo social del esquema que ha aumentado la brecha entre ricos y pobres; paradójicamente, campesinos y obreros no consumen el menú que sus manos producen y, poco a poco, se convierten en mendigos. Sus personajes de las elites, por otro lado, revelan la deshumanización que produce la concentración del poder que facilita la explotación del otro, la corrupción que destruye el contrato social y la descomposición que corroe las bases de la comunidad (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).

### **Cronología carrera de Buenaventura y Teatro Experimental de Cali - TEC**

- Nace en 1924 en Cali, Colombia Enrique Buenaventura, uno de los protagonistas de la cultura colombiana del siglo XX; durante casi cinco décadas desarrolló una importante labor en el Teatro Experimental de Cali, su rol como dramaturgo, director y maestro tuvo un gran impacto en la creación y en el desarrollo del teatro nacional. Sus obras se nutrieron del rico patrimonio cultural multiétnico del continente, pero también reflejan la tradición clásica, los aportes teóricos y las prácticas de dramaturgia del teatro occidental. Las diversas fuentes de su teatro van desde el teatro medieval, la cultura popular, las tradiciones indígenas y afrocolombianas hasta las propuestas teóricas más renovadoras de las ciencias sociales. El autor, consciente del mestizaje étnico y cultural que atraviesa la sociedad colombiana

en su triple origen, lo hizo objeto de estudio y lo transformó en material artístico. Así, con las tradiciones precolombinas, las de origen africano y las europeas, Buenaventura tejió un rico corpus que fue recogiendo en sus obras dramáticas, en sus poemas y en sus ensayos. Su labor fue la de un humanista contemporáneo, pues consideró la cultura y el arte un bien común; nunca se aisló de sus raíces sino que entabló un diálogo dinámico que enriqueció lo propio y lo situó en el aquí y el ahora; así, el maestro iluminó los procesos ideológicos y los conflictos sociales que han afectado a los colombianos y al ser humano moderno (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).

- Enrique Buenaventura cursó secundaria en el Colegio Santa Librada de Cali hasta 1940; después, estudió Artes Plásticas antes de trasladarse a Bogotá donde ingresó a la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Fue director por varios años de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali ([http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique\\_Buenaventura](http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Buenaventura)).
- En 1945 comenzó un peregrinaje que lo llevó al Chocó y al mundo cultural de origen africano; luego continuó su viaje por Venezuela, el Caribe, Brasil, Argentina y Chile donde entró en contacto con los movimientos del Teatro Independiente, con las manifestaciones de lo popular y con la historia del continente. Estas vivencias, más tarde, serán la fuente de varias obras como su conocida trilogía del *Caribe o La trampa* (1967), donde trabaja el tema del dictador (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).
- El Teatro Experimental de Cali, fundado por el Maestro Enrique Buenaventura en 1955 como Teatro Escuela de Cali, un legado que merece ser compartido, puesto en análisis, estudio y puesta en escena (Documento guía Delta 6).
- 1955 - 1956. Montaje de *Las convulsiones* de Vargas Tejada con música de Luis Bacalov. Con Octavio Marulanda, quien dirige la escuela del Instituto Popular de Cultura, se inicia una etapa de trabajo de las dos escuelas que llega hasta el año 1959.
- Es importante aclarar que Buenaventura y el TEC compartieron sus experiencias y sus logros con otros autores y grupos colombianos y latinoamericanos, en un intercambio de métodos, teorías y prácticas teatrales durante festivales, giras y seminarios (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).
- 1957. *Petición de mano* de Antón Chejov. *Casamiento a la fuerza* de Molière, por la Escuela Departamental de Teatro. Fundación del Centro Colombiano del Instituto Internacional de Teatro de la Unesco. *Misterio de la adoración de los Reyes Magos*, autor Enrique Buenaventura (de ahora en adelante se señalará con \* las obras escritas por él). Participa Luis Carlos Espinoza dirigiendo la Coral Palestrina.
- 1958. *Tío conejo zapatero*\* música de Luis Antonio Escobar, diseño de vestuario Enrique Grau y



▲ Una de las primeras ediciones de las obras escénicas de Enrique Buenaventura.

coreografía Giovanni Brinati. *Tres pantomimas\**, *Las habladoras\**, *A la diestra de Dios Padre\**, *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare con la participación de la Escuela de Danza y la Coral Palestrina.

- 1959. *El canto del cisne* y *El oso* de Anton Chejov. *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov. *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún, dirigida por Pedro Martínez, *Pluf el Fantasma* de C. Machado, *El que recibe las bofetadas* de Andreiev. *Larga cena de navidad* de Wilder, *El monumento\** escenografía de David Manzur, música de Santiago Velasco Llanos. *Edipo rey* de Sófocles, música de Roberto Pineda Duque, ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional, escenografía de Enrique Grau, máscaras de Julio Abril, coreografía de Brinati. Esta obra se presenta en las gradas del Capitolio Nacional. Temporadas en Cali, Manizales, Medellín, Cartagena y Bogotá.
- 1960. *A la diestra de Dios Padre\** 2ª versión con escenografía de Hernando Tejada, diseños de Lucy Tejada; máscara de H. Pontón; música de Luis Carlos Espinoza. *La zorra y las uvas* de Figueredo. *La loca de Chailot* de Jean Giraudoux. El TEC participa en la sexta temporada del Teatro de las Naciones en París



▲ Edición de "Los papeles del infierno" de Enrique Buenaventura, donde se encuentra la obra "La tortura". (Siglo XXI editores).

y Buenaventura se queda allí seis meses, trabaja en la ORTF (radio televisión francesa) y se vincula ampliamente con el medio teatral.

- 1961. Regresa E.B de Francia, donde gana premio como autor de la obra *La tragedia del rey Christophe\** traducción de Jacqueline Vidal y dirige *La discreta enamorada* de Lope de Vega, escenografía de Antonio Roda, música de Luis Carlos Figueroa, guitarra de Alfonso Valdiri, piano de Rafael Puyana, escenario giratorio de Cornelio Buenaventura.
- 1962. De once espectáculos presentados seis son de Buenaventura, más una versión en español realizada con Jacqueline Vidal del *Enfermo imaginario* de Molière. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. *A la diestra de Dios Padre*, 3ª versión. Con estas obras se realizan giras en la zona petrolera de Barrancabermeja, Pereira, Manizales, Armenia, Calarcá, Ibagué, Bogotá y Bucaramanga.
- 1963. *Ha llegado un inspector* de Presley y *Arsénico y encaje* de Kesserling dirigidas por Pedro Martínez y Enrique Buenaventura. *Réquiem por el padre de las casas\** escrita y puesta en escena por Buenaventura.

- 1964. *La celestina* de Fernando Rojas, música de Alfonso Valdiri, puesta en escena de Enrique Buenaventura, *La fierecilla domada* de Shakespeare, traducción de Enrique Buenaventura, dirección de Pedro Martínez.
- 1965. *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, dirige Pedro Martínez. *Edipo rey* de Sófocles, 2ª versión, traducción y dirección de Enrique Buenaventura.
- 1966. *Ubu rey*, de Alfred Jarry, dirigida por Helios Fernández, escenografía de Pedro Alcántara, música de Alvaro Ramírez Sierra, traducción de Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal. Es un primer experimento en la vía de la creación colectiva. *Las sirvientas* de Jean Genet, dirección de Edilberto Gómez y Jacqueline Vidal, escenografía de Pedro Alcántara.
- 1967. *La trampa*\* dirigida por Santiago García. Esta obra es censurada, se le quita al TEC la subvención oficial pese a que, ese mismo año, gana cuatro premios en el Festival Nacional. Los actores del elenco junto con Buenaventura buscan una sede independiente al ser expulsados de Bellas Artes
- El autor difundió su metodología de trabajo en cursos y conferencias; este sistema fortaleció el movimiento colombiano y latinoamericano al dar criterios que guiaron la dramaturgia del Nuevo Teatro. Otros ejemplos son los siguientes: su estrecha colaboración con Santiago García y el grupo La Candelaria con quienes compartió espacios, ideas y puestas en escena; con Carlos José Reyes, con quien también trabajó en el montaje colectivo de su obra *Soldados* (1968), considerada un clásico del movimiento conocido como Nuevo Teatro Colombiano (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).
- 1968. *Los papeles del infierno*\*, *Soldados* de Carlos José Reyes, puesta en escena de Enrique Buenaventura **El metro** de Leroi Jones, puesta en escena de Danilo Tenorio.
- Su obra es, entonces, un lúcido instrumento de análisis de los sucesos inmediatos. Con sus dramas participó en los debates políticos e ideológicos que ocuparon el interés del momento, pues construyó metáforas que desenmascararon las intrigas y tejemanejes del establecimiento. Así, en *Los papeles del infierno* (1968) analizó la irrupción de la violencia que invadió la esfera pública y la privada, a la vez que diagnosticó su devastador efecto en la sociedad colombiana (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).
- 1969. *El Fantoche de Lusitania* de Peter Weiss, traducción de Enrique Buenaventura, dirección de Helios Fernández y Jacqueline Vidal. Se inicia una etapa de sistematización de la creación colectiva. *Seis horas de la vida de Frank Kulak*\* puesta en escena de Enrique Buenaventura. Con premios otorgados a miembros del grupo se logra comprar una casa vieja en la calle 7# 8-63 donde se inicia la construcción de la sede del TEC como grupo independiente. Se estrena en la sala provisional *Los siete pecados capitales* y *La importancia de estar de acuerdo* de Bertolt Brecht.
- 1970. *El convertible rojo*\* puesta en escena por Jacqueline Vidal en la vía de lo que más adelante se llamará *Método de creación colectiva. Soldados* 2ª. versión.
- 1971. *Soldados* 3ª y 4ª versión donde hasta el nuevo texto literario es producto de la creación colectiva, el TEC participa en el VIII Festival de Teatro de Nancy y Jean Louis Barrault pone a su disposición el Teatro Récamier, donde se realiza una temporada. Pedro Nel Rey, filma un cortometraje sobre las obras presentadas en Francia (*El fantoche de Lusitania, Soldados* y *La orgía*).
- 1972. Con *La denuncia* se practica la escritura y el montaje colectivo de un texto dramático. Se empieza a construir la sala definitiva del Tec en su nueva sede. Primer festival de teatro latinoamericano, realizado en Quito donde se confronta el método de creación del Tec con otros grupos participantes. En Colombia se lleva a cabo una serie de encuentros sobre el método en Pasto, Ibagué, Cali, Buenaventura, Palmira, Buga, Tuluá y Pereira.
- 1973. Primera muestra de la Corporación Colombiana de Teatro realizada en Bogotá con la participación de 20 grupos. Los pintores Pedro Alcántara, Humberto Giangrandi, Antonio Roda, Nirma Zárate, Lorenzo Homar, José Rosa, María Paz Jaramillo y Simón Gouverneur donaron grabados con los cuales se realizó una rifa que financió parte muy importante de la construcción definitiva de la sala. Con *Soldados, Los papeles del infierno* y *El fantoche de Lusitania*, el grupo viaja a la Primera muestra mundial de teatro experimental de San Juan de Puerto Rico. Posteriormente participa, en Caracas (Venezuela) en la Primera confrontación internacional de teatro y tanto en Puerto Rico como en Caracas las experiencias con el Método de creación colectiva son analizadas a fondo con los actores y directores participantes. Ya en Cali, el TEC abre su sala definitiva con una temporada de final de año en la que además de presentar al grupo La Comuna de Portugal y al grupo Teatro da Cidade de Brasil se presenta *La denuncia*.
- 1974. Con *Soldados, La denuncia*\*, *Los papeles del infierno*\* y *El fantoche de Lusitania*, en los meses de marzo y abril se lleva a cabo una temporada en la sede del grupo. Nacen, en el TEC dos grupos de títeres: El Titiritec con las obras *La Sopa de Piedras*\* y *La hija del jornalero que casó con un jilguero*\* y La Edad de Oro con *Marracachufe*. En el mes de junio el grupo participa en el V Festival de Teatro Chicano y Primer Festival Latinoamericano en México, luego realiza una gira por Centroamérica con talleres sobre creación colectiva y presentación del repertorio.
- En 1975 el autor fundó en Cali el Taller de Teatro (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).
- 1975. Estreno en Bogotá, en la Plaza de Bolívar, de la obra *A la diestra de Dios Padre*\* [cuarta versión]. Se inicia el estudio para una nueva pieza sobre la base del texto de Peter Weiss *El canto del fantoche lusitano*.

- 1976. Invitado al IV Festival de Teatro Universitario de L'Aquila (Italia) el grupo presenta la obra *Soldados*, luego realiza una gira por Francia.
- 1977. Gira en Europa (Francia, Polonia y España) y participación en el Festival de Artes Tradicionales de Rennes, así como en la temporada del Teatro de Las Naciones en París con las obras *Soldados*, *La denuncia\**, *Los papeles del infierno\**, *Vida y muerte del fantoche de Lusitania* y *La orgía\**. Enrique Buenaventura es nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad del Valle.
- 1978. Invitado al VI Festival Cervantino en Guanajuato (México) el grupo realiza una gira por seis estados mexicanos. En México es invitado a participar en el Festival de la Oposición. Se inicia el montaje de la obra *Historia de una bala de plata*.
- 1979. Estreno de la obra *Historia de una bala de Plata\** Asiste al Primer Taller del Nuevo Teatro organizado por la CCT - Corporación Colombiana de Teatro. En diciembre participa en la IV Muestra de Teatro Regional de Occidente en Cali.
- En 1980 creó la Escuela de Teatro donde se han entrenado actores, actrices, y directores; de allí también surgieron grupos que han diversificado las propuestas escénicas, como La Máscara, cuyas obras se centran en el mundo de la mujer (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112)
- 1980. Con la obra *Historia de una bala de plata\** el TEC es galardonado por la Casa de la Américas de Cuba. Talleres sobre la Creación Colectiva dictados por Enrique Buenaventura en La Habana, San Francisco, España y Nueva York.
- 1981. Temporada del TEC en Ecuador, invitado por la Asociación de Actores Ecuatorianos. En el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, se presenta la exposición retrospectiva 25 años del TEC.
- 1982. Participación en V Festival Internacional de Caracas, en el VII Festival Mundial de Teatro Amateur, celebrado en Mónaco y en el V Festival Nacional del Nuevo Teatro en Bogotá. Se inicia el montaje de la obra *Opera bufa*.
- 1983. Seminarios sobre teatro en la sala del TEC, temporada estudiantil, se graba con la Televisora Nacional en el programa de la filarmónica Nacional un espacio denominado La música en el teatro. Gira con la obra *Opera bufa\** en Sevilla, Pereira, Manizales y Bucaramanga.
- 1984. Montaje de la obra *La gran farsa de las equivocaciones\** y gira nacional con esta obra.
- 1985. Montaje de la obra *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*, creación colectiva inspirada en una recopilación de cuentos africanos de tradición oral hecha por el poeta surrealista Blaise Cendrars, escrita y puesta en escena por Helios Fernández y Nicolás Buenaventura Vidal. *A la diestra de Dios Padre\** 5ª versión. Gira nacional con esta obra. Se le otorga el Calima de Oro a Enrique Buenaventura.
- 1986 - 1987. Montaje de la obra *El encierro\**. El TEC es invitado a Argentina por el Teatro General San Martín de Buenos Aires. Temporada de un mes con cuatro obras: *A la diestra de Dios Padre\** (V versión), *Opera bufa\**, *El Encierro\** y *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*. Es invitado al Festival Iberoamericano de Cádiz, España y realiza giras por las Provincias de Córdoba, Andalucía y Sevilla.
- 1988. *Escuela para viajeros\** dirigida por Enrique Buenaventura, participa en el I Festival Iberoamericano de Bogotá y en el Festival Nacional de Teatro organizado por la CCT y la Alcaldía de Bogotá.
- 1989. Montaje de la obra *La estación\** Se estrena en el Teatro Municipal de Cali. Se realizan en Palmira, Buga, Tuluá y Buenaventura una gira y talleres de creación teatral auspiciados por Las Naciones Unidas, dirigidos por Enrique Buenaventura, Jacqueline Vidal y Gilberto Ramírez. Temporada en el Teatro Colón de Bogotá.
- 1990. *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad* 2ª y 3ª Versión. Participación en el II Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá. Se inicia el estudio de la obra *Proyecto piloto\**.
- 1991. Estreno de *Proyecto piloto\** en la sede del TEC y en el Teatro Municipal.
- 1992. Con el colectivo de actores Jacqueline Vidal pone en escena la obra *Crónica\** escrita por Enrique Buenaventura en 1986 y ganadora en el concurso Internacional de Dramaturgia del V Centenario organizado por los chicanos del Centro Cultural de Guadalupe en San Antonio (Texas). Participación en el III Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá con *Proyecto piloto\**.
- 1993. El TEC inicia una etapa de formación y creación de un nuevo repertorio centrado sobre un tema muy característico de la obra teatral y literaria de Enrique Buenaventura: los navegantes del caribe. El grupo es invitado a Portugal al Festival de Teatro de Porto.
- 1994. Creación de *El nudo corridizo\** con una primera versión: *El lunar en la frente\**.
- 1995. El TEC celebra sus 40 años con la presentación de *Crónica\** en el primer Congreso de la Cultura del Caribe, en Maracaibo (Venezuela). Se estrena la obra *El dragón de los mares\**, segunda parte de *El nudocorrido\**.
- 1996. Montaje de la obra *El guinnaru\** creación colectiva inspirada en la recopilación de una serie de cuentos africanos de tradición oral del poeta Blaise Cendrars: Antología negra.
- 1997 - 1998. *A la diestra de Dios Padre\** 5ª versión. El TEC realiza una serie de giras nacionales con el repertorio y temporadas en su sede en Cali. Presentaciones de *Crónica\** en el festival de agosto mes de las artes en Quito (Ecuador).
- 1999. Montaje de la obra *La Isla de todos los santos\** creación colectiva, dramaturgia de Enrique

Buenaventura y Jacqueline Vidal, música de Pierre Rigaud y Juan Carlos Maya, escenografía José Campo.

- 2000. Estreno de la obra *La Isla de todos los santos\** sobre la independencia de Haití. Es su obra número 82 y Jacqueline Vidal la traduce al francés. Presentaciones en el Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá.
- 2001. Montaje de la obra infantil *Barba Azul\** versión libre. Se inician el montaje de la obra *Preguntas inútiles\** creación colectiva y el estudio de los textos de la obra *La huella\**.
- 2002. Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal viajan a Plessis-lès-Tours en Francia a dictar un taller sobre la creación colectiva invitados por la compañía José Manuel Cano. Estreno de *Preguntas inútiles\** durante el homenaje al Teatro Experimental de Cali y a Enrique Buenaventura realizado por el Centro Cultural de Comfandi en Cali. En Agüimes (Gran Canaria, España) el XI Festival del Sur - Encuentro de Tres Continentes hace un homenaje a Enrique Buenaventura y le entrega el Cuchillo Canario.
- 2003. Estreno en el Teatro Municipal de Cali de *La huella\** dirigida por Jorge Herrera. El TEC es invitado a participar al XII Festival del Sur - Encuentro de Tres Continentes en Agüimes (Gran Canaria, España) con la obra *Preguntas inútiles\** que luego se presenta en Madrid. Enrique Buenaventura muere el 31 de Diciembre, sus cenizas son sembradas por su hijo, su esposa y los integrantes del TEC bajo el árbol de mango que vive en el patio del Teatro Experimental de Cali.
- 2004. Temporada en la sede con el repertorio *Crónica\**, *El lunar en la frente\**, *Guinnaru\** y *La huella\**. El Teatro Experimental de Cali se convierte en Fundación TEC-Enrique Buenaventura. El grupo inicia una serie de recitales de poemas y encara el estudio de los textos de *Los dientes de la guerra\** ganadora de la beca de creación otorgada por el Ministerio de Cultura. La obra poética de Enrique empieza a ser editada por la Universidad de Antioquia.
- 2005. Estreno de la obra *Los dientes de la guerra\** creación colectiva puesta en escena por Jacqueline Vidal. Los 50 años de vida del TEC, se orientan hacia la creación del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura -CITEB.
- 2006. Temporada con las cinco obras de repertorio. En el Teatro Municipal de Cali se realiza el lanzamiento del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura con la presentación de *El lunar en la frente\**. Se inicia el trabajo de investigación de la pieza teatral *Coyba... ¿lejos?*
- 2007. Empiezan los trabajos de reconstrucción de la sede del TEC - CITEB. Viéndose en la imposibilidad de presentarse en su sala el grupo de teatro organiza una larga temporada en los municipios del departamento y en otros espacios de la ciudad.
- 2008. Avanza la construcción del CITEB y sigue el proceso de recopilación, restauración, archivo

y divulgación de los manuscritos de Enrique Buenaventura. En la sala del TEC aún sin terminar, falta la gradería, se realizan talleres sobre *La partitura del actor* explorando los textos teóricos del dramaturgo y el método de creación colectiva Jaramillo, y Osorio, 2004, 107-112).

La obra poética de Enrique Buenaventura es menos conocida, pero no por ello menos importante; acompaña su trabajo como dramaturgo y revela una reflexión continua sobre el ser humano enfrentado consigo mismo, sus instintos, su dimensión histórica y su vocación artística (Jaramillo y Osorio, 2004, pp. 107-112).

## Información extra: Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria RED-CITU

### Delta 6

Del 19 al 27 de septiembre de 2013

Medellín, Colombia

Exploración escénica de la obra *La Tortura* de E. Buenaventura

Metodología, Principios de la Creación Colectiva  
TEC de Cali, Colombia

### Equipo de trabajo:

Karla Muñoz de Cote  
Jesús Rojas Salomón  
Pedro Sánchez Juárez

### Equipo pedagógico:

Dra. Isabel Cristina Flores  
Mtra. Dora María Aldama Romano

### Autoras del artículo:

Dra. Isabel Cristina Flores  
Licenciada Diana Sánchez Alarcón

## Referencias

Alegria, C., y Flakell, D. J. (1984). *Para romper el silencio (Resistencia y lucha en las cárceles salvadoreñas)*. Editorial ERA.

Buenaventura, E. (1990). *Los papeles del infierno y otros textos*. Siglo XXI.

Buenaventura, E. (s.f.). *TEC de Cali. El Método de Creación Colectiva*.

Carballido, E. (1990). *Los papeles del infierno y otros textos. Enrique Buenaventura*. México: Editorial Siglo XXI.

Fuentes, A. (2012). *Necro-política (violencia y excepción en América Latina)*. Editorial BUAP.

Jaramillo, M. M., y Osorio, B. (febrero, 2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, 17, 107-112. Temas Varios.

Martínez, A. G. (1980). *Las cárceles clandestinas*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Suárez, L. (2006). *Un siglo de terror en América Latina. (Crónica de crímenes de EE. UU. contra la humanidad)*. Editorial Ocean Sur.

Vargas, M. (2000). *La fiesta del Chivo*. Editorial Alfaguara.

Vargas, M., Reyes, C., Antei, G., y Monsalve, J. (1985). *El teatro colombiano*, [pp. 44-51]. Bogotá: Alba Editorial.

## Direcciones electrónicas

Comisión Interamericana de los Derechos Humanos. <http://www.cidh.org/countryrep/ElSalvador78sp/cap3.htm>

Diario Digital Contra Punto. [s.f.]. *La tortura en El Salvador*. <http://contrapunto.com.sv/ddhh/tortura-psicologica-durante-guerra-genero-peores-secuelas-dice-cdhes>

<http://memoriaguerrillera.blogspot.mx/2008/11/una-operacin-de-contrainteligencia.html?m=1>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique\\_Buenaventura](http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Buenaventura) Consultada en noviembre de 2014.

Página oficial <http://www.enriquebuenaventura.org/cronologia.php> Consultada en noviembre de 2014.

## Cine

Bechis, M. (1999). *Garage olimpo*. Argentina-italiana.

Costa-Gavras, (1972). *Estado de Sitio*. Italia.

Escalante, A. (2013). *Heli*. México.

History Chanel. Documental de Tortura.

Hultberg, U., Faringer, A. (2007). *El clavel negro*. Suecia

Naranjo, G. (2011). *Miss Bala*. México.

► Los cristales de día en los 60003: El Teatro Al Aire Libre "Los Cristales" de Cali, en los años sesenta, donde el TEC presentase sus primeros espectáculos populares (Archivo personal Fanny Mikey).





# RELATO DE VIDA Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE UN ARTISTA VISUAL, HIJO DE EX PRESIDIARIO POLÍTICO DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR CHILENA<sup>1</sup>

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a06

SECCIÓN  
CENTRAL



## Samuel Toro Contreras

Universidad de Valparaíso Chile / [samueltoro@gmail.com](mailto:samueltoro@gmail.com).

Estudiante del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la Universidad de Valparaíso de Chile.

<sup>1</sup> Esta investigación contó con financiamiento del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11140137, titulado "El trauma psicosocial en la construcción de narrativas intergeneracionales: hijos y nietos de mujeres y hombres víctimas de violencia política militar chilena", cuya investigadora responsable es Ximena Faúndez, profesora del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso de Chile.





El proyecto de inserción a la investigación, titulado “Relato de vida y análisis de obra de un artista visual, hijo de ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena”, es la primera etapa de una investigación mayor sobre artistas hijas(os) o nietas(os) de víctimas de violencia política durante la dictadura cívico-militar chilena. Esta investigación plantea que la transmisión inter y transgeneracional de la memoria asociada a la violencia política se vería reflejada en el relato y la obra de los artistas hijos de víctimas directas.

Este artículo se centra en el estudio del caso de la vida y obra del artista chileno Mario Navarro, hijo de preso político de la dictadura. Antes de presentar el análisis particular de este artista y su obra, se realizará una breve revisión del tema de la memoria y del concepto de trauma psicosocial.

## Memoria

Antes de la segunda mitad del siglo XX el tema de la memoria no se investigaba, o no era tratado como un campo importante en la psicología, debido a la influencia que tenía, hasta entonces, el conductismo. Pasada la segunda mitad del siglo, y hasta el día de hoy, el tema comienza a tomar un interés creciente, con un aumento en los tipos de estudios y metodologías. En los temas de la memoria que compete a este artículo abarcaremos el concepto desde lo social y colectivo como conformadores posibles de definiciones. Si aceptamos que la memoria (vinculada a experiencias, recuerdos, olvidos, entre otros) no es un fenómeno individual, sino que se genera o existe a partir de las relaciones con la alteridad, en este caso, con el contexto de los grupos en que se ha desarrollado el sujeto y, por ende, con los contextos sociales en los cuales habita, podríamos entender que la memoria “existe” en el presente del individuo vinculado a su contexto de habitabilidad. Halbwachs es uno de los autores que defiende esta postura social de la memoria a partir de los recuerdos, según él:

...nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos (1968).

Uno de los aspectos que se plantea en el estudio de Amado (2003), titulado “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, sobre la relación del parentesco y el Estado en el contexto contemporáneo, es el debate

sobre la valoración de distintos signos y escenas que construyen la dimensión pública de la memoria, aquellas prácticas suelen ser consideradas, por un lado, como una suerte de límite en la elaboración de un horizonte político común “para la elaboración intelectual, moral y política de [ese] pasado.

En este sentido, el concepto de memoria vinculada a la identificación (indirecta) con el pasado será un antecedente

relevante para interpretar la transmisión inter y transgeneracional de artistas hijos y nietos de víctimas de tortura en la dictadura militar chilena. El arte como mecanismo de reparación (Klein, 1994) es uno de los aspectos por considerar en esta investigación, no solo para procedimientos como el arte terapia, sino ensayándolo como transmisión (consciente e inconsciente) a una y dos generaciones posteriores. Según la teoría psicoanalítica (Freud, 1905) el inconsciente y la infancia del individuo serían innegables en la influencia del futuro y, de alguna forma, quedaría impregnado en la obra de arte.

Cornejo, Reyes, Cruz, Villarroel, Vivanco, Cáceres y Rocha (2013) plantean que la memoria se constituye en y desde relaciones sociales, lo que implicaría la formación de identidades, vínculos con otros y la producción de diversos órdenes sociales. Es decir, en este sentido, la memoria nace de un principio social y no de uno individual.

Bowlby (1993) planteó el concepto de “separación afectiva”, el cual, si bien concentra el estudio entre la separación materna de la hija/o, esta se puede llevar a la afectividad general que se produce en los vínculos parentales, sobre todo cuando la separación es abrupta y trae consecuencias en el devenir del infante y las decisiones que tomará como adulto<sup>2</sup>.

Jelin menciona que el hecho de abordar las memorias, necesariamente, refiere a “recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2002). Parte importante de esta investigación nace a partir del abordaje de las relaciones del arte y la herencia intergeneracional a través de la memoria. En este sentido, los huecos y fracturas que menciona Jelin son esos lugares de intersección donde los procesos subjetivo-creativos del arte emergen, donde “encuentran” símbolos no separados del contexto social, donde se enmarca una relación artística, pero que logran la multiplicidad de interpretaciones a partir, o gracias a las entradas en las fracturas de “aquello social”.

En este punto es necesario mencionar que parte de las interpretaciones de las obras de arte no se centran (principalmente) en los análisis formales de estas, sino en la integración del método cualitativo a través del relato de vida del artista y, a partir de esto, se ensaya una construcción de memorias, emociones, huecos, fracturas, por medio del ejercicio artístico de extrapolar estos posibles síntomas a la obra material (a través del discurso) que podemos, finalmente, percibir como terceros. La memoria, en este sentido, como articulador (en los vacíos, los recuerdos conscientes, la reconfiguración simbólica entre otros) de la identidad se nos presentaría como proceso que se configura en interrelaciones sociales, por lo tanto en contextos culturales no aislados.

2. En el caso del artículo sería la elección del arte y las temáticas ligadas a lo político a partir de la relación con el padre.

## Trauma

El concepto de trauma tiene diversidad de posiciones y estudios. En principio (como convención generalizada) si hablamos de trauma nos referimos a síntomas psicológicos o fisiológicos, que afectan a un individuo o a una comunidad, los cuales fueron causados por experiencias de un pasado cercano o lejano y que, principalmente, devienen de situaciones dolorosas que no pueden ser canalizadas en el momento en que suceden o acontecimientos particulares. En muchas ocasiones el trauma no es percibido conscientemente por el sujeto que lo padece. Cuando el trauma es producido por el contexto social y sus consecuencias se mantienen se puede hablar de trauma psicosocial. Martín-Baró menciona:

a) que la herida que afecta a las personas ha sido producida socialmente, es decir, que sus raíces no se encuentran en el individuo, sino en su sociedad, y b) que su misma naturaleza se alimenta y mantiene en la relación entre el individuo y la sociedad, a través de diversas mediaciones institucionales, grupales e incluso individuales. Lo cual tiene obvias e importantes consecuencias a la hora de determinar qué debe hacerse para superar estos traumas (1988).

En este contexto, el tema del trauma heredado puede darnos pistas acerca de las relaciones existentes entre lo social/cultural y lo individual. Continuando con Martín-Baró (1988) él menciona que “La herida o afectación dependerá de la peculiar vivencia de cada individuo...”<sup>3</sup>.

Martín-Baró (1984), analizando los estudios de Fraser en el conflicto de Irlanda del Norte (1977), indica que “los niños que padecían algún problema de salud mental, era característico que uno de sus padres se encontrara ausente o muy perturbado emocionalmente”. Los investigadores de este estudio también dieron cuenta de que el apoyo de la familia no era suficiente, sino que era imprescindible el “apoyo de toda la sociedad”. Entonces es claro (por lo menos en lo intergeneracional) la influencia directa del estado psicológico y social en que se encuentren las madres y padres en la transmisión del trauma.

Según Zurbano (2007) en autores como Klein y Winnicott podemos encontrar teorías que relacionan trauma psicosocial con el trauma “individual”. Para Klein (1937) el arte “es actuar por medio de los instintos de vida, es un acto de amor y una práctica de reparación para el artista”, lo cual, a partir de lo que plantea Freud, sobre lo que quedaría en la obra de arte desde la experiencia del trauma, Klein lo analiza como un medio reparatorio, lo cual podría verse como un sentido terapéutico. Zurbano agrega que “el arte tiene

la capacidad de exteriorizar lo oculto, considerándose que el hecho de exteriorizar lo reprimido o lo traumático tiene un carácter terapéutico si se pone de manifiesto. Se valora que es mejor exteriorizar de modo aceptable lo que nos inquieta a que permanezca dentro de nosotros”. Continúa mencionando que, “según Freud (1914), si analizamos los temas de las obras de un artista, sus características formales, las sensaciones que nos provoca y tenemos datos de la vida del autor, el psicoanálisis puede desenmascarar el fundamento del conflicto psíquico del artista, lo traumático, lo oculto en su infancia y sus relaciones familiares” (Zurbano, 2007). Winnicott dice que “la práctica artística da un espacio de transición en la persona que la practica, es un espacio de transición que se aleja de la realidad y pertenece a la ilusión, a la fantasía” (1971), lo cual nos muestra la posición de deslinde con respecto a la posibilidad de relacionarse con el trauma directamente enfocado en lo real y llevarlo a una sublimación de un campo imaginario. En la presente investigación cualitativa se podrá ver que esta doble situación de lo real con lo imaginado que plantea Winnicott no se encuentra separado en la obra del estudio de caso, sino por el contrario, “dialogan” permanentemente. Las influencias de la memoria social y colectiva en lo que concierne a los procesos creativos de las artes serían relevantes en cuanto depositarios de sistemas metodológicos de emociones y del inconsciente de manera estética. Esto es parte de la herencia cualitativa de la “historia de la sensibilidad”. En este sentido, el arte podría darnos cuenta de lo que Agamben menciona como “irrepresentable” (1999/2000).

En Chile no se ha investigado en torno a la creación de artistas, que a su vez sean hijas/os y nietas/os de víctimas de violencia (física y psicológica) en la dictadura cívico-militar.

A partir del proyecto “El trauma psicosocial en la construcción de narrativas intergeneracionales: hijos y nietos de mujeres y hombres víctimas de violencia política militar chilena” de Ximena Faúndez, se plantea el aporte de una investigación, integrada al campo de las artes, que permita dar cuenta de la influencia en la transmisión intergeneracional en las obras plásticas de hijos de víctimas de tortura de Estado. El caso de estudio es la experiencia del artista Mario Navarro. En esta investigación se produjeron datos de tipo cualitativo a partir de “relatos de vida” y se realizó una reflexión crítica de imágenes de dos obras del artista. La elección de Navarro, a parte del hecho de ser un artista de relevancia, es por las características generacionales en que vivió y las relaciones temáticas que abarcan gran parte de sus trabajos, los cuales se desarrollan a partir de la realidad chilena posterior al golpe militar y también por los proyectos realizados en el proceso de transición a la democracia.

El uso de los datos de tipo cualitativo se debe, fundamentalmente, a que se busca la comprensión de un hecho social. La investigación permite conjugar “estudios” de obras de arte y relatos de vida del participante, en un proceso abierto y flexible. El “relato de vida” es la narración oral que un individuo realiza de su vida, en la cual se

3. Se puede profundizar más sobre el trauma psicosocial asociado a la experiencia individual y colectiva, producto de la tortura (en el caso de las víctimas directas) en los estudios de traumatización de Becker y Castillo (1990).

puede, según Goldrich y Gersan (1987-2000) realizar una aproximación rápida y general de los patrones familiares que inciden en el sujeto. Se optó por este método para experimentar relaciones entre el discurso de los procesos de trabajos de arte vinculados a la historia de vida de Navarro. Mason menciona que:

Estas distintas tradiciones intelectuales y disciplinarias, estos diversos presupuestos filosóficos, con sus métodos y prácticas, estas diversas concepciones acerca de la realidad y acerca de cómo conocerla y de cuánto de ella puede ser conocido determina que no pueda afirmarse ni que haya una sola forma legítima de hacer investigación cualitativa ni una única posición o cosmovisión que la sustente (1996).

De acuerdo con esto la pertinencia de la investigación cualitativa se nos presenta en la medida del intento interpretativo de “los fenómenos en los términos del significado que las personas les otorgan” (Vasilachis de Gialdino, 2007). El análisis o interpretación a partir de obras de arte se integra en la relación abierta, modificable, y a veces indeterminable con los significados subjetivos que un proceso creativo puede conllevar.

Como se mencionaba antes el estudio tiene un diseño exploratorio-comprensivo de caso único. Esto se debe a que no existen estudios asociados a la transmisión transgeneracional del trauma y su influencia en artistas visuales chilenos. El sentido de finalidad comprensiva del proyecto es por la necesidad de generar teoría con respecto a la transmisión de la memoria y su influencia en la creación de obras de arte.

La elección de “caso único” se debe y se basa en dos aspectos: el primero, general y, el segundo, como aplicación académica. El primer aspecto se explica por las etapas del proyecto de investigación, en este caso es el método acotado de exponer resultados con base en el diseño exploratorio. Lo acotado del tiempo de investigación requiere que la selección sea particularizada, pues el objeto de estudio presenta suficientes cualidades para plantearlo como primera presentación de caso vinculado a la investigación cualitativa con la técnica del relato de vida y, a partir de esto, se hace la relación con el arte a través de la interpretación del diálogo de nuestro “entrevistado”.

El segundo aspecto, experimental, de “caso único” se elige por las características del relato del artista entrevistado, a partir del cual es posible identificar cualidades significantes de un proceso de vida particular que es análogo a posiciones y respuestas que podemos observar en distintos escenarios del país, con respecto a la influencia intergeneracional del trauma en la obra de artistas de segunda generación. Al ser un estudio de caso poco conocido, resultaría “relevante en sí mismo” (Neiman y Quaranta, 2006). “Este último tipo reproduce la ‘lógica’ del experimento y pone a prueba a partir de un caso que por sus condiciones resulta apropiado para evaluar la adecuación de una teoría establecida” (Neiman y Quaranta, 2006). La elección de “un

caso” también se basa en el intento de no generalización, en el sentido de las aplicaciones universalistas, las cuales podrían mostrarnos indicios de diversidad de casos diferenciados. Sin embargo, esta investigación cualitativa no es tomada para una generalización, sino como ejercicio específico por estudiar. Según Roussos “los estudios de caso único son especialmente útiles al momento de proporcionar una contra-evidencia de las nociones que, hasta el momento, son consideradas universalmente aplicables” (2007).

En este artículo se seleccionaron dos obras de muchas que se conversaron con el artista. Esta selección fue hecha por dos criterios generales: el primero, titulado *The New Ideal Line (Opala)* (2002), nos muestra relaciones personales de elección subjetiva como artista, combinadas con símbolos vinculados a temáticas del período dictatorial y postdictatorial. La segunda, titulada *por la vida... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* (2012), nos relata lecturas claras de lo inconcluso del período de la Unidad Popular (meses antes del golpe militar), y la relación de esto con el padre como parte de la articulación formal de esta exposición truncada<sup>4</sup>.

Los relatos de vida se llevaron a cabo en dos sesiones: la primera parte consistió en la entrevista con método cualitativo con el relato de vida. Se usó una pregunta directriz:

- Primera pregunta: *Cuéntame tu historia de vida como artista hijo de un ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena*. En la segunda parte, utilizando el mismo método, se invita a una continuación del relato y una invitación de relato de obra: *Ahora te pido que me presentes la o las obras sobre tu experiencia como hijo de un ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena que consideres están más presentes dentro de lo conversado*. Es necesario mencionar, brevemente, que se utilizaron las consideraciones éticas correspondientes al proyecto (de la psicóloga Ximena Faúndez especificado en el primer pie de página de este artículo) al cual se insertó esta investigación.

## Análisis

Con base en la “estrategia de producción de datos”, Mario Navarro, en el primer encuentro relata su experiencia como hijo y la posible influencia de ello en su elección profesional como artista. En este sentido, intenta aclarar que el tema de la influencia no era el principal motor de sus obras, sino que “nacían” de la experiencia con el padre como motivo conceptual y aclaración histórica más que el desplazamiento de la experiencia personal en el resultado de obra. En la segunda sesión recalca lo que él denomina “la precisión histórica” por sobre la subjetividad de él como individuo y su experiencia de hijo, cuestión paradójica según él mismo, pues el trabajo con las artes contiene un porcentaje muy elevado de subjetividad.

4. Esta exposición es un tipo de homenaje conmemorativo a una exposición que se iba a realizar el mismo año que se ejecutó el golpe militar, pero que no se llevó a cabo por ser desmantelada en septiembre de 1973 por las fuerzas militares del país.

A través de una pauta de análisis desarrollada por Faúndez (2013) se ordenaron los relatos en párrafos para dilucidar aspectos interpretativos:

Una de las preguntas del análisis fue ¿cómo se presenta el narrador? Recalco que su intento no es vinculatorio en la relación con la intimidad familiar. La elección de una reparación de un posible trauma no es tomada directamente:

...pero, pero no es algo que conversemos tampoco, porque es un tema (*pausa*) que por ejemplo luego de... lo que nuestro padre nos contó yo creo que no lo debemos haber vuelto a conversar de una manera así tan seria, lo hemos conversado en el sentido de poder e... saber más datos de parte de mi papá o de mi mamá, pero... no desde el punto de vista como de lo afectivo.

Eh... ni de las repercusiones. Lo que si nosotros sabemos o entendemos que para él es súper incómodo siempre hablar de esto e... (Navarro, Encuentro 1 [E1], 199-201).

Con respecto al relato del intento de precisión histórica por sobre la subjetividad personal:

No... yo no he hecho obras sobre eso, porque, a mí no, realmente no me interesa como ventilar, eh... la cosa más íntima o el sufrimiento más personal, sino que me interesa como la generalidad de la historia pa' precisamente darle precisión (Navarro, E1, 42).

A la vez podría interpretarse algún tipo de ambivalencia en la relación con la influencia creativa:

Entonces para, creo que pa' él y para nosotros es más o menos equivalente eh... eh... la tristeza que representa estar preso cinco meses y la tristeza que representa haber visto destruido todo su proyecto de vida (Navarro, E1, 138).

Luego se refuerza en la segunda sesión:

Claro, pero yo lo que hago cuando tengo que hablar en público sobre mis trabajos, ahí explico todo lo que sea necesario explicar y si es necesario para que la obra se entienda de verdad, voy a hablar de mi biografía porque sí es parte de la forma en que desarrollo mis obras... (Navarro, Encuentro 2 [E2], 167).

Como se mencionaba antes, la relación ambivalente de la posición del artista se da en variadas ocasiones de los encuentros, siendo el segundo el más esclarecedor al hablar directamente de las obras. Esta ambivalencia no debe ser tomada, necesariamente, como una contradicción en el relato del artista, pues el *como se recuerda* siempre tendría variables de acuerdo con el presente en que se relata, además de los entramados subjetivos que se combinan en la conjunción de memorias sociales. A esto se le suma que los entramados "conviven" con la subjetividad particular del artista en la elección de las obras realizadas, las cuales, a

pesar del trabajo de objetividad por parte de Navarro, nos dan signos, a raíz de su posición estética, de la influencia del período infantil y adolescente vivido en plena dictadura cívico militar. Estos signos determinados por el "período histórico" se combinan, necesariamente, con los recuerdos familiares vinculados, principalmente, con el padre, lo que repercute y se articula, temática y compositivamente, en obras que dan cuenta de ese período histórico social y de sus relaciones con lo privado.

En la primera posición de distancia con su situación familiar y la posible pulsión de esclarecimiento histórico nos relata el trabajo que realizó en la galería Gabriela Mistral en Santiago y en la XXVII Bienal de Sao Paulo, titulada *The New Ideal Line (Opala)* (2002). La técnica es carboncillo sin fijar, lana, motor eléctrico, pintura y texto autoadhesivo sobre placas de aluminio, dimensiones variables. Esta obra es descrita por el autor con elementos iconográficos relacionados con representaciones simbólicas del período dictatorial y el proceso de cambio a través del ejemplo o la imagen de un tipo particular de automóvil vinculado a su fabricación histórica:

A fines de los años sesenta se empezaron a fabricar estos autos en Brasil, porque ellos querían revitalizar la industria automotriz y reemplazar los autos norteamericanos grandes por autos un poco más chicos pero igual de potentes, entonces hicieron este auto Opala que fue una franquicia de un auto Opel alemán, entonces se hizo este auto, se fabricó en Brasil con mucho éxito y a mediados de los años setenta se empezó a exportar a diferentes países latinoamericanos, entre ellos Chile, y en Chile llegó con el mismo sentido, de ser un auto de reemplazo de estos grandes autos americanos, pero rápidamente por las características del auto fue incorporado como auto oficial de los carabineros y de la policía de investigaciones, y también es un auto que aparece en muchos de los relatos de secuestros o desapariciones de personas en Chile y en otras dictaduras de Latinoamérica, entonces ese es como el punto más álgido del auto en cuanto como a su desarrollo simbólico, y luego pasa a estabilizarse como auto de carabineros aquí en Chile, por ejemplo (Navarro, E2, 66-67).

...Entonces para mí el auto es como una analogía de cómo funcionó la dictadura en Chile, o cómo fue el poder de Pinochet, o la imagen de Pinochet; primero como una especie de súper héroe para un lote de gente, después un tirano omnipotente, después empieza a decaer su poder en el primer periodo de la transición y luego termina siendo como un delincuente (Navarro, E2, 68).

La técnica utilizada en esta obra nos puede servir de forma significativa. El dibujo del paisaje con los automóviles está hecho a carboncillo sobre el muro de la galería, el cual con el paso del tiempo [la duración de la exposición] fue borrándose al ser tocado por el público y la imagen haciéndose más difusa. Esta situación nos plantea dos cuestiones: por un lado, la relación del artista con el simbolismo del paso histórico y su borradura, es

decir, su proceso de *desaclaración* de un momento y su transformación; lo desaparecido, lo borrado por cierta complicidad general. Por otro lado la vinculación con su propio proceso biográfico, el cual invita a la participación de borrar su recuerdo en el sentido del aspecto íntimo personal que pueda caber en la elección del tema y las técnicas de la obra en cuestión. La representación del automóvil sería el símbolo de lo desaparecido y borrado, tanto en su proceso plástico expuesto de borrosidad (a través del paso del tiempo de la exposición), como de la representación del aparato como contenedor móvil que desplaza una posición presencial hacia una posición sin posición: los cuerpos desaparecidos. En este punto tendrían sentido las reflexiones de Déotte en las que el testimonio de quienes no pueden testimoniar quedaría impregnado y acontecido en quienes lo representan y quienes “fabrican” un nuevo acontecimiento a partir del acontecimiento borrado o desaparecido por los testigos sin cuerpo:



▲ Figura 1. The New Ideal Line (Opala). Fotografía Constanza Valderrama ©.



▲ Figura 2. The New Ideal Line (Opala). Fotografía Constanza Valderrama ©.

...desde la Segunda Guerra Mundial, se ha constituido una comunidad de la sensibilidad alrededor de un cierto tipo de afecto ligado a la desaparición. Somos parte de ella. Esta comunidad cosmopolítica se ve afectada (y esto es lo que comparten sus miembros: *un afecto*) debido a un cierto silencio que posee una tonalidad particular. Esta comunidad, sus obras de arte, están ligadas a un determinado silencio... [Déotte, 2000].

El segundo ejemplo, tomado como “posición de distancia” y vinculación con su historia de vida, es la obra *Por la vida ... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* (2012), la cual es un homenaje a la exposición que se realizaría el 11 de septiembre de 1973, y que fue truncada por el golpe de Estado en la misma fecha programada para su apertura. La exposición original estaba pensada como propaganda que llamaba a los chilenos a impedir la guerra civil. Esta se había planificado realizar en el frontis de la Casa Central de la Universidad Técnica del Estado (UTE). La exposición de homenaje de Navarro consistió en 18 reproducciones de 38,5 x 55 cm, basados en un único original encontrado. El equipo de realizadores fue el mismo equipo de diseñadores que había trabajado en los afiches originales antes del golpe militar, entre ellos se encontraba Mario Navarro, padre. La exposición fue emplazada en la sala del Museo de la Memoria en Santiago de Chile.



▲ Figura 3. Periódico de la época [1973]. Fotografía: Francisca García ©.



▲ Figura 4. Parte de los afiches originales encontrados. Fotografía: Francisca García ©.

El interés de esta obra en esta investigación es parte importante en la relación subjetiva que elabora el artista Navarro, pues aquí se puede apreciar las dos lecturas que él plantea en sus relatos: la desvinculación íntima de su historia de vida con el agregado del intento de “aclaración histórica”, y la vinculación del proceso y resultado del trabajo con la relación impulsora de su experiencia de vida a través del relato no contado del padre, pero manifiesto en su trabajo en el período pre-dictatorial con la puesta en evidencia en la participación performativa del padre.

En el sentido primero, él, desvinculado de su historia íntima y ligado al intento “objetivo” de aclaración histórica, menciona:

...esta obra, si bien no tiene que ver directamente con mi historia familiar, tiene que ver con ese contexto político, y creo yo que muchas de las obras que hice de alguna manera lo que hacían era como eludir mi tema familiar y abordarlo desde el contexto más general, como desde historias que fueran más conocidas en general por las personas (Navarro, E2, 47).

...desde el punto de vista pedagógico a mí me parece como poco ético en el sentido de que encuentro que no es necesario dar ejemplos con la propia biografía para explicar algún contenido, algún problema, o sea a mí no me interesa ser tan autorreferente, tampoco en mi práctica pedagógica y... (Navarro, E2, 165).

Desde una perspectiva que vincula lo que él denomina “la precisión histórica” se encuentra o cruza la relación e influencia de su historia personal:

...y el hecho histórico está íntimamente conectado con la experiencia histórica de nuestro padre, entonces de ahí es como se construye una especie de cadena que... que es la que articula el relato finalmente (*sonido ambiente de lápiz rayando un papel*) eh... claro, es más o menos así el asunto (Navarro, E1, 256).

No porque lo hayamos hablado y lo hayamos discutido, sino porque lo entendemos no más así como afectivamente y... (pausa) de esa misma manera entendemos que por ejemplo a mi mamá no le podemos exigir mucho de que nos hable qué tanto ella sufrió respecto al asunto, porque siempre es algo que ella también se ha guardado, entonces nosotros entendemos que eso es parte de su, de su intimidad (Navarro, E1, 234-236).

En estos relatos, referidos a la segunda obra, volvemos a apreciar la vinculación estética/política del artista intentando desligarse de la relación indirecta con el contexto familiar. Si bien la lectura de la exposición en el Museo de la Memoria es un homenaje, su proceder está basado, explícitamente, en la experiencia del padre en los acontecimientos truncados de una celebración política por una fuerza militar. Las elecciones temáticas de Navarro se dirigen, desde su intencionalidad de precisión histórica, directamente a episodios vinculados con su familia. Es una elección ambivalente de acuerdo con sus intenciones, pero manifiesta en los resultados. Volvemos a la relación no separada de lo público y lo privado, donde la memoria se configuraría de saberes y emociones, recuerdos y olvidos, donde los huecos y las fracturas (Jelin, 2002) serían el soporte crítico (en el sentido de crisis) a partir de los cuales el desarrollo subjetivante sería crucial al momento de reflexionar con lo estético. El sentido inaugural del artista en el trabajo conmemorativo estaría más ligado a su “herencia” en los procesos transmitibles. Al respecto Hassoun menciona que:

...no existe lo inaugural, como lo demuestra Lacan, sino en la conjunción de aquello que insiste con aquello que se presenta como nuevo: esta hipótesis excluye lo original, el principio en el orden de la subjetividad y en el de lo social. De este modo, todo acto fundador supone la existencia de la transmisión aunque esta sea evanescente en el orden de la subjetividad humana (1994).

En este sentido el homenaje *Por la vida ... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* nos presenta dos tipos generales de transmisión: una desde una experiencia sociocultural nacional, y la otra desde la influencia emotiva intergeneracional.

## Conclusiones

La investigación de “caso único” del artista Mario Navarro nos plantea la reflexión en torno a la elección de vida como artista, que a la vez es artista-hijo, quien elaboraría parte del trauma a través de la producción de obra. La transmisión del trauma (indirecto) determinaría la elección



# por la vida ...Siempre!

La exposición inconclusa  
de la Universidad Técnica del Estado

Museo de la Memoria  
y los Derechos Humanos  
Santiago, Chile junio / septiembre 2011

▲▲ **Figura 7.** Exposición del artista montada en el Museo de la Memoria en Santiago de Chile. Fotografía: Francisca García ©.

▲ **Figura 5.** Proceso de trabajo de la exposición con diseñadores originales, incluyendo a Mario Navarro, padre. Fotografía: Francisca García ©.

◀ **Figura 6.** Afiche promocional del artista. Fotografía: Francisca García ©.



subjetiva en lo que puede verse plasmado en las obras escogidas. Recordemos que Freud (1914) y Klein (1937) anticipan dos de estas conclusiones particulares: el primero con lo que, inevitablemente, queda plasmado en la obra a través de la transmisión, y la segunda con el aspecto reparatorio que vincularía, particularmente, la obra *Por la vida ... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado*, la cual, a pesar del intento cuidadoso y reflexivo, por parte del artista, y la objetividad (histórica) y el cuidado respetuoso por la intimidad de la experiencia del y con el padre, nos muestra vinculaciones importantes entre la elección "obra" y la relación familiar.

Un aspecto relevante es la elección de vida del artista y la elección temática de su obra, la cual estaría relacionada con su historia de infancia (Bowlby 1993).

En otra perspectiva, lo que plantea Winnicott (1971) estaría en un punto intermedio con la elección del artista: por una parte no trabaja desligándose de la realidad como plantea Winnicott, sino que produce intentos de "precisión histórica" pero, por otra parte, a partir de la subjetividad del trabajo artístico podríamos atrevernos a especular sobre una desvinculación de la realidad cuando desplaza su historia de vida íntima a un terreno del intento de objetivación. En este sentido, la desvinculación con la realidad es inversa, es decir, no se desliga de la realidad objetiva para entrar en fantasmagorías individuales, sino que, a partir de hechos y relatos que influenciarían su subjetividad, tanto en la elección de vida como artista como en la elección de las obras expuestas, se desligaría de estas experiencias de lo íntimo subjetivo para llevarlo al intento (complejo) de lo práctico objetivo. Es decir, su deslinde estético subjetivo es, paradójicamente, la búsqueda de objetividad y precisión, el cual, o es un tipo de enfrentamiento con el contexto dictatorial chileno, o una doble salida de la realidad íntima familiar para resguardar recuerdos vinculados a la memoria y el trauma a través del trabajo de obras plásticas de intento objetivante. Sin embargo, las dos posiciones complejas se interrelacionan para formar un cuerpo afectado según lo que mencionaba más arriba, con respecto a la influencia histórica en sus procesos públicos de arte y la privacidad conjugadora, a partir de la cual se "eligen" parte de los resguardos que nunca podrán objetivarse completamente, dada la elección de uno de los oficios menos objetivos y exactos que existen. En los relatos analizados podemos encontrar que la ilocución mantiene (en gran parte de los dos relatos concomitantes) un tira y afloje tal vez dialéctico con respecto a su perlocución, la cual se transduce en trabajo artístico visual.

Otro aspecto por concluir es el lugar del arte como estrategia de elaboración "útil" para un contexto social más amplio. Si aceptamos que la relación con el trauma (en este caso) es una relación con el contexto social que lo inscribe, la respuesta teórica se nos presenta como trauma psicosocial (Martin-Baró, 1988), el cual se desarrolla en las obras de Navarro como principio reparatorio, no solo de su propia subjetividad individual, sino como relación social y política, donde, a través del intento de objetivación sumado a la subjetivación ineludible

de sus procesos y resultados, dialogarían con el contexto social que mantiene la relación con el trauma y que a la vez, también, lo vive en su conjunto ineludible.

Los dos últimos aspectos complejos mencionados: el enfrentamiento con lo dictatorial o su "doble salida de la realidad íntima" y la relación ineludible con el trauma (con sus conjugaciones privadas y públicas integradas) son situaciones, que al ponerlas en metodologías de procesos de trabajos artísticos, no debiesen extrañar a investigadores de arte, pues lo desvelado y oculto han sido parte constituyente de la historia de los artistas occidentales. Las referencias cruzadas y paradójicas han alimentado la constitución de obras en la irrepresentabilidad de la realidad y la presentación de la multiplicidad de subjetividades que, necesariamente, se inscriben en los contextos de alteridad a los cuales correspondan. El *otro*, en este caso traumático, convive con *el mismo*. Esto último tampoco debiese extrañar a los investigadores de psicología social o clínica, pues son "manifestaciones" pulsionales constantes, a pesar de no poder comprenderlas ni sistematizarlas científicamente (las artes) son parte del análisis ineludible del sujeto. La constitución interdisciplinaria del proyecto muestra la conjunción de dos campos reflexivos que nos aportan al extrañamiento entre las experiencias y opciones de un artista como caso, donde los dispositivos culturales (sociedad, familia, arte) se explican integradamente.

En el término de este artículo es importante destacar el proceso interdisciplinario de la investigación. Las principales disciplinas convergentes son la psicología y el arte (existen más relaciones disciplinares en esta investigación, pero las dos mencionadas son las sostenedoras del trabajo). En el caso de la primera disciplina, esta se toma a partir de la mencionada inserción al proyecto cualitativo, para luego ponerla en posición de diálogo con respecto a las reflexiones en arte. La tradición de ensayos sobre arte vinculado a sus procesos históricos no se ha trabajado –hasta ahora– desde los ejercicios de investigación cualitativa, usando técnicas de producción de datos a partir de "relatos de vida" con diseño exploratorio-comprensivo de caso único. Este artículo indaga en la relación directa con el objeto de estudio donde la investigación no se encuentra separada científicamente del mencionado objeto, sino, por el contrario, la vinculación y reflexión practicadas se encuentran, deliberadamente, en una doble subjetividad: la del artista investigado y la del investigador. En este sentido, la contra-transferencia es parte constitutiva del proceso y análisis experimentado y experimentado.

## Referencias

Aceves, J. (1999). *Un enfoque metodológico de las historias de vida*. Corporación de Estudios Sociales y Educación. Recuperado de: <http://www.sitiosur.cl/publicacionescatalogodetalle.php?PID=3252&doc=N&lib=N&rev=N&art=Y&doc1=N&vid=N&autor=&coleccion=&tipo=ALL&nunico=15000029#descargar>

- Amado, A. (enero-marzo, 2003). Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria. *Revista Iberoamericana*, LXIX(202), 137-153.
- Becker, D., y Castillo, M. (1990). *Procesos de traumatización extrema y posibilidades de reparación*. Santiago: ILAS.
- Bowlby, J. (1993). *La separación afectiva*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cornejo, M. (2006). *El enfoque biográfico: trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas*. Recuperado de: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22282006000100008](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282006000100008)
- Cornejo, M., Reyes, M., Cruz, M., Villarroel, N., Vivanco, A., Cáceres, E., y Rocha C. (2013). *Historias de la dictadura militar chilena desde voces generacionales*. Recuperado de: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22282013000200005](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282013000200005)
- Déotte, J. L. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Díaz, F. (2006). *El duelo y la memoria, en la primera y segunda generación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Faúndez, X. (2012). *Nietos de ex presos políticos de la dictadura militar: Transmisión transgeneracional y apropiación de la historia de prisión política y tortura*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Fontaine, A. (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. París: Editorial PUF.
- Hassoun, J. (1994). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Hirsch, M. (2002). *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Londres: Universidad de Harvard.
- Hofmann, W. (1992). *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Edición 62.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Jelin, E. (2011). *Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión*. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36420/36921>
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia Editora de Libros.
- Klein, M. (1994). *Amor, culpa y reparación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Legrand, M. (1999). *La contra-transferencia del investigador en los relatos de vida*. Recuperado de: <http://www.sitiosur.cl/publicacionescatalogodetalle.php?PID=3254&doc=N&lib=N&rev=N&art=Y&doc1=N&vid=N&autor=&coleccion=&tipo=ALL&nunico=15000029>
- Lira, E., y Castillo, M. (1991). *Psicología de la amenaza política y del miedo*. Santiago: Chile América, CESOC.
- Lira, E. (1990). Psicología del miedo y conducta colectiva en Chile. En *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*, (24). San Salvador, El Salvador: UCA Editores.
- Martín-Baró, I. (abril-junio, 1988). La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador. *Revista de Psicología de El Salvador*, 28, 123-141. Recuperado de: <http://www.psicosocial.net/grupo-accion-comunitaria/centro-de-documentacion-gac/fundamentos-y-teoria-de-una-psicologia-liberadora/psicologia-y-violencia-politica/222-la-violencia-politica-y-la-guerra-como-causas-del-trauma-psicosocial-en-el-salvador/file>
- Mason, J. (1996). *Qualitative Researching*. London: SAGE Publications Ltd. Recuperado de: [https://books.google.cl/books?id=gW5su96QHLOC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cl/books?id=gW5su96QHLOC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Munsterberg, M. (2009). *Writing about art*. Recuperado de: <http://writingaboutart.org/index.html>
- Oyarzun, P. (1999). *Arte en Chile de veinte, treinta años. Arte, visualidad e historia*. Santiago: Editorial Blanca Montaña.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Roussos, A. (2007). El diseño de caso único en investigación en psicología clínica. Un vínculo entre la investigación y la práctica clínica. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, vol. XVI. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281921790006>
- Vasilachis de Gialdino, I. (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Zurbano, A. (2007). *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. País Vasco: Editorial de la Universidad del País Vasco.





Banco de Ukariib, 2007. Fotomontaje: Martín Alonso Roa.

# EL MAPALÉ DE SONIA OSORIO. TODOS SOMOS UNO, FELICES Y COPULANDO<sup>1</sup>

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a07

SECCIÓN  
CENTRAL



## María Teresa García

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / [mtgarcias@unal.edu.co](mailto:mtgarcias@unal.edu.co)

Docente de danza, bailarina, y coreógrafa. Doctora en Antropología Social de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Docencia Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional, especialista en Gerencia y Gestión Cultural de la Universidad del Rosario y filósofa de la Universidad de los Andes. Profesora asociada de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fue partícipe del diseño del proyecto curricular Arte Danzario, de la Maestría en Estudios Artísticos y en la actualidad hace parte del equipo que está diseñando el Doctorado en Artes de la misma Universidad. En 2005, fue galardonada como “Maestra ilustre” con el Premio Compartir al Maestro, por su trabajo innovador en la docencia en danza en la escuela. Su tesis doctoral se titula: “La fémina, la danza como experiencia de Nación”. Integrante del Grupo de Investigación Conflicto Social y Violencia del Centro de Estudios Sociales CES de la Universidad Nacional de Colombia y de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, Performatividades y Sensibilidades de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital.

<sup>1</sup> Este artículo hace parte de los avances de mi investigación en el doctorado en Antropología que adelanto en la Universidad Nacional de Colombia, en torno a la conflictiva relación entre cuerpo, nación, fémina y danza en Colombia. Se elaboró a partir del análisis de las estrategias estéticas y de la estructura del movimiento, entrevistas, revisión documental y análisis por comparación y contraste. Para ver el video “El mapalé de Sonia Osorio”, consultar <http://www.youtube.com/watch?v=M6NoGFzZE-A>





En el llamado “último video del Mono Jojoy”<sup>2</sup>, Noticias UNO, el 22 de septiembre de 2012 muestra al guerrillero y miembro del Comité Central de las FARC días antes de ser abatido por las fuerzas militares de Colombia. En el video él y su compañera “alias Chili” están bailando. Él, como le sucede a no pocos hombres de poder en Colombia<sup>3</sup>, bailaba como un “tronco”; esto es, mal. Descoordinado, incómodo, más expectante de la mujer que tiene delante que de integrarse y seguir o crear un ritmo. En cuanto a la mujer, a semejanza de una riña de gallos, es exhortada a bailar por el grupo de guerrilleras y guerrilleros que integran un ruedo alrededor de ellos, diciéndole –“caleña, dele, dele”–, lo que confirma una vez más la regionalización de tipos de movimiento y erotismos configurados en el cuerpo de la mujer (Wade, 2002). Pero también, al baile como desafío, exhibición y lidia. Ante el apremio, la “caleña” o “Chili” como después nos lo aclara el presentador de la noticia, despliega violentos contoneos con ondulaciones, primero, de forma vertical, que compromete fundamentalmente sus senos abundantes, provocando gritos e hilaridad en el ruedo, para luego, pasar a mover frenéticamente las caderas en la horizontal, ofreciendo las nalgas hacia “su comandante” en una explícita alusión sexual, –más gritos y más risas–. Él, por su parte despliega una suerte de bambuco saltarín que contrasta grotescamente con su pareja, pero no nos sorprende, pues estamos acostumbrados a vincular el movimiento de la denominada “Chili” con mujeres, y si son hombres, con *negros* o mulatos, ya que si hay algo racializado, enclasadado y signado por estereotipos de género y región es el baile del mapalé. Exige destreza, energía, fuerza, habilidad, acrobacia, juventud, además de romper con el estereotipo del hombre occidental, civilizado, blanco, “viril”, educado, correcto, que toma decisiones, es exitoso, esto es: de “una sola pieza”, ¿un tronco? No obstante, su incapacidad de acompañarse con el otro no le quita seriedad, ni apostura, ni siquiera la “potencia sexual” a su figura. El tipo de destreza en danza de la “Chili”, desde el exitoso proceso de costeñización del país (Wade, 2002) pareciera estar reservada para las mujeres, los hombres *negros* y mulatos (Botero, 2012) y los bailarines profesionales, que gracias precisamente a la movilidad de sus torsos y caderas, tienden a ser señalados como homosexuales.

La “Chili”, a juzgar por su rostro, no parece que hubiera tenido chance de negarse a exhibir su “potencia sexual” en público para solaz de “su comandante”, único hombre con quien bailó como nos lo confirma el periodista de Noticias UNO. De la mano de la costeñización del país, hemos venido asistiendo a un contagio progresivo del movimiento inherente y propio de mujeres y comunidades afro, a toda suerte de celebraciones y escenarios impregnándolas de libertad sexual, expresión, sensualidad, erotismo y alegría (Wade, 2002).



▲ Cortesía: Archivo fotográfico Ballet Nacional de Colombia.

El mapalé<sup>4</sup> de Sonia Osorio, es sin duda la metáfora de la cópula como evento catártico gozoso y colectivo. La orgía. El movimiento se manifiesta en frenéticas ondulaciones a partir del impulso pélvico que potencia la posición abierta de las piernas, el arrastre y apoyo percutido de los pies. El cuerpo se expande en el movimiento, configura a su paso un espacio difuso. Es una constante aliteración, cargada de sobreactuación emotiva y gestualidad exagerada, que se logra a través de la aceleración del ritmo y que complementa movimientos bruscos o inesperados. El énfasis está puesto en lo pendular, sinuoso, repetitivo y acelerado.

En contraste, el movimiento del ballet que hace parte del proceso civilizatorio en Occidente (Elías, 2009), (Franko, 2005), (Shilling, 2003), privilegia el control de la pulsión erótica para su sublimación a través del dominio de la energía en aras del diseño del hombre cortesano como paradigma de lo civilizado, quien es capaz de la contención de sus emociones y de realizar acciones y establecer relaciones estratégicas. Dicho movimiento solo es posible tras exigentes procesos de selección y largos años de formación.

En contraposición, el movimiento del mapalé aquí estudiado, está asociado con exclusividad a las comunidades afro, fundamentadas en lo natural, salvaje, primitivo, comunitario, erótico, espontáneo. Allí la energía se expulsa y se diluyen las fronteras del individuo en el grupo. El rol protagónico del mapalé en el Ballet de Colombia ha sido siempre reservado a las “estrellas negras” –la mayoría caleñas y de sectores populares– porque “lo llevan en la sangre”, no lo aprendieron en escuela, son bailarinas “naturales”, como lo expresan los bailarines entrevistados. Es evidente la carga de racialización en dichos comentarios, pero también la regionalización, generización y enclasmiento (Wade, 2003).

2. Para ver el video de Noticias Uno consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=4qYGeximL1o>.

3. Véase por ejemplo al expresidente Uribe bailando: <http://www.youtube.com/watch?v=JybxKpMxR3Y>.

4. Para el análisis me basé en la estructura cualitativa del movimiento propuesta por Sheet-Johnstone (1996) y el análisis de las estrategias estéticas de Katya Mandoki (2006).

## Un viaje por Colombia

El repertorio del espectáculo ofrecido por el Ballet de Colombia a lo largo de más de 60 años ha sido relativamente estable. Se buscaba reunir

Las manifestaciones más auténticas de nuestro folclor [...] a través de las distintas danzas se muestran ritos, leyendas y estampas del rico mosaico que constituye la geografía musical colombiana (Ballet de Colombia, 1984).

Dentro del mágico recorrido por las regiones de Colombia, el Ballet presenta la Leyenda de “El Dorado”, La Chichamaya, el Pasillo Voliao, el Currulao, el Pasillo Elegante, el Joropo Llanero, el Abozao, el San Juanero, el Mapalé, la Cumbia de Colombia, la Guaneña, el Bullerengue, El Carnaval de Barranquilla, el Bambuco Fiestero y el Mercado Campesino, para finalizar”<sup>5</sup>.

Tras muchos años de realizar el mismo programa, Sonia Osorio, sagaz creadora y empresaria, organiza el espectáculo con filigrana. De tal manera que mientras la mayor carga de trabajo protagónico lo llevan las bailarinas “blancas o mulatas” de “escuela” en gran parte de las coreografías donde el capital simbólico (Bourdieu, 2012) fundamental es el ballet: Leyenda de “El Dorado”, La Chichamaya, el Pasillo Voliao, el Pasillo Elegante, el Joropo Llanero, el San Juanero, la Cumbia de Colombia, la Guaneña, el Bambuco Fiestero y el Mercado Campesino, el protagonismo se lo roba el mapalé, lúcidamente programado al cierre del primer acto, en una muestra donde se configura al país por regiones y a partir de sus bailes. De paso, se disponen razas, géneros, sexos y clases, en términos de la atracción y el filtrado heterosexual, amor romántico entre hombre y mujer, que supone la familia desde donde se configuran las naciones (Curiel, 2013), (Gayle, 1986). El mapalé marca el climax en medio del espectáculo, la antiestructura de la estructura (Turner, 1988).

El patrón de movimiento compartido por mujeres y hombres crea un flujo frenético colectivo muy dinámico, que se mueve con gran ligereza por oleadas abarcando todo el escenario. Actúa en catacresis<sup>6</sup> (Mandoki, 2006) con el espectador al copular, para expresar el deseo de ser copulado, para lo que resulta tremendamente efectivo el persistente privilegio al punto de vista del espectador. Ese tipo de movimiento provoca rápidamente ese éxtasis o estado de consciencia alterada que es escenario de la *communitas* de que nos habla Turner, en el que se diluyen los individuos en el colectivo en un estado de liminalidad, como bien lo registra la imagen que capta el *ekstasis* del grupo. Turner nos habla de:

5. <http://www.cromos.com.co/eventos/articulo-142330-ballet-de-colombia-homenaje-a-sonia-osorio>. Consultado 22/07/2012.

6. Trasladar un acto de un objeto a otro. Por ejemplo: acariciar para expresar el deseo de ser acariciado.

homogeneidad, igualdad, anonimato, ausencia de propiedad, [...] reducción de todos a idénticos niveles de estatus, indumentaria uniforme (a veces para ambos sexos), continencia sexual (o su antítesis, comunidad sexual ya que la continencia como la comunidad sexual liquidan el matrimonio y la familia, que legitiman el estatus estructural) (1988, p. 118).

La representación de esa comunidad sexual de la que nos habla Turner se juega en el escenario con el movimiento en masa de ese cuerpo colectivo, desde una proxemia muy estrecha entre los bailarines. Prima el contacto, o en su defecto el movimiento, bien sea individual o colectivo, que penetra, atraviesa, carga o funde. Los avances lineales individuales o colectivos sobre el cuerpo objeto de la cópula, que bien puede ser el individuo, el grupo o el espectador, constituyen el patrón del movimiento. Ello redundante en la concepción de la composición que juega entre los destakes individuales y el movimiento de grupo, donde como es usual en la danza folklórica, no hay caracterizaciones de individuos sino floreos personales sobre lo arquetípico común.

El mapalé ha sido por largos años el número estrella de la maestra Sonia Osorio. Marbel Benavides, importante bailarina colombiana e integrante por cinco años del ballet, relata cómo Roman Polanski el afamado director de cine, pidió en Varsovia en 1983 que le repitieran la pieza coreográfica para él solo. Tenía la intención de incluirlo en una próxima película, lo cual nunca se concretó. Marbel también da cuenta de cómo en 1984 en Jordania, donde estaba prohibida la desnudez de las mujeres, los espectadores en la segunda función exigieron que no se les eximiera del mapalé, y a pesar de lo programado y publicado, tuvieron que hacerlo (*El Tiempo*, 2012).

Lo que sí es cierto, es que su inclusión como número estrella en la increíblemente estable programación del Ballet de Colombia por más de cincuenta años, refuerza en gran medida esa vaga pero consistente imagen de erotismo y sensualidad con que nos vinculamos y se nos vincula a las mujeres en Colombia. Pero también con toda suerte de esencializaciones de lo *negro*, lo mulato y lo latino. La coreografía que le reconocemos a Sonia Osorio y que con tanto ahínco busca imitar la guerrillera “Chili”, la remonta el músico Efraín Mejía en 1961, a los montajes del Ballet Folklórico Sonia Osorio. Si ello es así, lo que es muy probable, la coreografía tendría más de cincuenta años. No podemos olvidar tampoco la influencia del grupo de Sonia Osorio durante tantos años de giras en el país, y en el Reinado Nacional de la Belleza que era emitido por los canales nacionales<sup>7</sup>. Lo usual es que la maestra Sonia se valiera del talento de los bailarines de su grupo para agregar nuevas texturas y complejidad en las coreografías. Pero las estructuras coreográficas son estables. Es indudable entonces el grado de penetración de esta exitosa coreografía en las sensibilidades colectivas.

7. <http://www.youtube.com/watch?v=3unkK0wA3jEconsultado2807/2012>.

Pero, también, es claro que ella está en diálogo con las sensibilidades colectivas orientadas desde el cine y la radio. El tema de la música del mapalé del Ballet de Colombia es: “Préndeme la vela” del maestro Lucho Bermúdez. Podemos rastrear una muy temprana versión en danza en aquella realizada por María Antonieta Pons, otra de las actrices y cantantes inolvidables del cine mexicano, en la película “Pasiones tormentosas”, filmada en México en 1945 y estrenada en 1946<sup>8</sup>. La versión al estilo de los bailes de conga cubanos ya prelude la composición del mapalé de Sonia: una solista quien baila con su pareja “negra” y transita entre una conga que avanza en ocasiones en sentido contrario a ella. Baile colectivo que enmarca desde el movimiento compartido, el floreo de los protagonistas (Quintero, 2009). Durante un buen tiempo María Antonieta se pone de espaldas para deleitar al espectador con sus frenéticos meneos de caderas (no nalgas, pues está profusamente cubierta de telas), que son multiplicados al infinito, al igual que el movimiento de los hombros, por las randas de tiritas que penden de las charreteras de sus hombros y la pequeña sobrefalda. Más adelante vemos en la película “Mi papa tuvo la culpa”, 1953 la versión vocalizada por Matilde Díaz, a quien acompañada la banda de Bebo Valdés, bajo la dirección de Lucho Bermúdez. Allí la bailarina es la estrella del cine mexicano Meche Barba, ataviada con la famosa falda característica de la rumba cubana.

Sin lugar a dudas, esa exhibición y comercialización de lo erótico difícilmente se le puede adjudicar con exclusividad

a Sonia Osorio. Ella fue una genial heredera y sagaz recreadora de sensibilidades que para la época eran ya un lugar colectivo común.

La luz roja, los taparrabos y biquinis, las faldas de flecos en la cola, los cabellos sueltos, el movimiento compulsivo y difuso, las piernas abiertas, el sexo explícito, el sudor, la semidesnudez, la reconfiguración permanente en el espacio de la relación grupo-individuo, la uniformidad de los cuerpos (movimiento, fenotipo y vestuario semejante) en tensión con los protagonismos, el juego persistente de configuración-disolución de cuerpos (cargadas, cópulas, dominación-rechazo) y de grupos, llevan definitivamente al espectador a la posición de *voyeur* cuando todo es susceptible de convertirse en objeto de la mirada, pero a su vez la obstaculiza. Todo reclama la mirada, y más que la mirada a la excitación de “los mirones”, porque la imagen se disuelve en fragmentos de segundo estorbando el regodeo en ella; la plena satisfacción, el clímax. La clave está en la aceleración que va a dominar como estrategia estética todo el montaje de Sonia, pero en especial, esta pieza. Parafraseando a Sanabria (2008) podemos decir que la puesta en escena se desempeña como una trampa que prenda al espectador, y que ilustra la metáfora del *voyeur* mirado de Sartre: la escena deja en evidencia la pulsión –constituida en abyección reprimida– que lo gobierna...“la mirada construye al objeto: *también la imagen puede construir miradas-esto es al espectador como voyeur* (Sanabria, 2008, p. 165) (el resaltado es mío).

8. <http://www.youtube.com/watch?v=XxNtLGG3wxs&feature=related>.

▼ Cortesía: Archivo fotográfico Ballet Nacional de Colombia.



Lo que se acompaña en el escenario está racializado, generizado, enclasado y sexualizado. La vivencia del ritual como *communitas* es vivida por los bailarines, pero para el espectador que está sentado, se transforma en una orgía voyerística. La influencia de Sonia no es solo en el tipo de movimiento que se masifica, ni su asociación con la obligada exhibición de erotismo público para la mujer colombiana, y para *negros*, mulatos y homosexuales, sino un tipo de relación entre los géneros, el lugar del espectador y la forma de la mirada. Lo *sexy*, la cópula, la *communitas* se ofrecen para el consumo. El mapalé como cierre catártico del primer acto de un programa que presenta “la imagen linda de Colombia”, funge de antiestructura en medio de la estructura (Turner, 1988). El mapalé asegura el contraste a lo ordenado, jerarquizado, pictórico y racional que le pertenece a los Andes y los Llanos, e invita a la cópula, la emoción, lo salvaje, lo primitivo que se asocia a lo *negro*, que es comunitario, indiferenciado y rudimentariamente estructurado. Marca el lugar de lo erótico (Kracauer, 2008), excitando a una forma de mirada que representa el mirón del Mono Jojoy, frente a los violentos contoneos de senos y nalgas de alias “Chili”. Pero Jojoy es a su vez, un “voyeur mirado” por el ruedo de guerrilleros y “el ojo que lo espiaba tras la cámara”. En la incursión militar, el video es capturado y entregado como prueba y morbo a la audiencia de Noticias UNO, el 25 de septiembre de 2010. Para la fecha de mi consulta (29 de noviembre de 2012), había sido reproducido 295.192 veces en You Tube, completando una larga secuencia de *vogeurs*.

Es claro que Sonia supo poner en el escenario lo que la gente quiso y quiere mirar. A ella le debemos en gran parte ese nuevo lugar de lo erótico en el relato de la nación. La cópula confinada a lo privado la volvió explícita y pública en el teatro en un erotismo muy comercial –el exhibicionismo tiene su contraparte en el *voyeur*– sí, pero también muy liberador para bailarines y público en tiempos de violencias, mojigatería y conservadurismo en las costumbres, lo cual fue escenario de resistencias y emancipaciones (como suele serlo la danza) para diferentes orientaciones sexuales de la ahora reconocida comunidad LGBTI; para hombres y mujeres a quienes ella les hacía sentir en los entrenamientos las insalvables desigualdades de clase, raza, género, sexo, tirándoles dulces en el piso para disfrutar verlos agacharse a recogerlos, pero ya en la gira, los hizo tratar como dioses en todos los países, pues bailando el mapalé representaban la “imagen linda de Colombia”.

## Referencias

Ballet de Colombia [1984]. Programa de mano.

Botero, D. (2012). *Primeros pasos para bailar: Cuerpo e identidad en el aprendizaje de danzas folclóricas*. XIV Congreso de Antropología. Medellín.

Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica.

Elías, N. (2009). *El proceso civilizatorio*. México: Fondo de Cultura Económica.

El Tiempo. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4482215>. Consultado 28 de julio de 2012.

Franko, M. (2005). *La danse comme texte*. Paris: Kargo & L' éclat.

Gayle, R. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, VIII(30). México.

Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*. México: Conaculta Fonca. Siglo XXI.

Quintero, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert.

Sanabria, C. (2008). La mirada *vogeur*: construcción y fenomenología. *Revista Ciencias Sociales* 119, 163-172.

Sheet-Johnstone, M. (1966). *The phenomenology of dance*. Madison and Milwaukee. The University of Wisconsin Press.

Shilling, C. (2003). *The body and physical capital. The body and social theory*. London, New Delhi: S. Publications.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología* 39, 273-296.

Wade, P. (2002). Música, raza y nación. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia. Departamento de Planeación Nacional. Programa Plan Caribe.

► Cortesía: Archivo fotográfico Ballet Nacional de Colombia.



# “DE LO ESPIRITUAL EN EL MUSEO DE ARTE”: ESPACIO DE CONGREGACIÓN Y ALABANZAS A DIOS

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a08

SECCIÓN  
CENTRAL



**Dixon Calvetti**

Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado / [ddcalvetti@gmail.com](mailto:ddcalvetti@gmail.com)

Docente y artista visual de la Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado (UCLA), decanato de Humanidades y Artes de la Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado, Barquisimeto, Venezuela.





## Introducción

El Museo “Carmelo Fernández” se ubica en la ciudad de San Felipe-Edo, Yaracuy, Venezuela. Se caracteriza por ser un centro cultural de carácter multidisciplinario, cuya finalidad es la conformación de un espacio vivo y dinámico, plenamente identificado con el proceso histórico y social de la región y, específicamente orientado a investigar, promover y difundir las artes visuales regionales dentro del contexto del arte venezolano. Dicha institución se proyecta en tres ejes de acción; la investigación, promoción y difusión, no solo de la artes visuales, sino también de diversos aspectos de la cultura local, para consolidar así su presencia en la región Centro-occidental, cuestión que por su ubicación geográfica estratégica le permite ser un centro piloto en lo referente al registro, inventario, catalogación, conservación y restauración del patrimonio cultural.

Es bien sabido que el Museo desde su creación es el resultado de complejas transformaciones políticas sociales e históricas, cuya memoria nacional es de gran importancia para comprender al museo como “templo sagrado” del arte, unido al concepto de nación. Para este estudio se incluirá la Conferencia dictada en la Sorbona, París, el 11 de marzo de 1882, por Ernest Renan, titulada: ¿Qué es una Nación? Esta última entendida como modelo “espiritual” que se construye más allá de los límites; étnicos, geográficos y religiosos. En este caso Renan nos ayuda a comprender que el museo es resultado de un proceso de acuerdos de selección a priori desde la memoria nacional como ritual de glorias, duelos y sacrificios del pasado que mantienen la idea de un futuro posible.

En este particular no vamos a hablar de una iglesia que se convirtió en museo como pasa muchas veces, tampoco en un museo que se convirtió en iglesia desde el punto de vista arquitectónico, sino de un “Altar Familiar” que compone un ideal cristiano en el museo “Carmelo Fernández” los días domingos, en palabras de Mircea Eliade (1981): “Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante”[p. 11]. En las salas de exhibición funcionan tres congregaciones cristianas evangélicas pentecostales, allí celebran sus alabanzas a Dios por medio del servicio dominical a través de cantos, oraciones y ofrendas, reactualizando el tiempo mítico de la vida del hijo de Dios.

Esta experiencia de lo espiritual en el museo de arte como espacio sagrado propone comparaciones metafóricas en el sentido del arte como creencia secularizada y realidad concreta que fluye en búsquedas y encuentros desde lo espiritual hacia Dios, el museo en ese momento es “iglesia” literalmente y contiene feligreses dentro de las salas expositivas en acciones de alabanza, allí el museo se convierte en punto fijo, en centro, sin perder su estructura formal de museo, ya que de alguna forma esas salas se convierten en umbrales que exponen obras de arte que dialogan con los feligreses en el mismo espacio. Una vez terminado el servicio dominical los creyentes se retiran

del museo y salen al espacio profano, el museo vuelve a su estado formal de museo, aunque ese día domingo no exista acceso a las exposiciones que allí se exhiben por parte del público, ya que se encuentran alquiladas las salas para tal fin religioso.

Por su parte Régis Debray (1994), en su libro: *Vida y muerte de la imagen* propone una visión del arte “espiritual”, donde los museos de arte contemporáneo responden a nuevas peregrinaciones y alabanzas para reafirmar la autonomía del arte como liturgia de la mercancía desde un valor sagrado. Al mismo tiempo, el investigador Larry Shiner en *La invención del arte. Una historia cultural* (2001) nos ayuda a comprender mejor aún, que el sistema moderno del arte como él lo llama es el resultado de complejos cambios políticos y sociales que generaron una autonomía de revelación espiritual del arte como dominio independiente de poder que contiene fuerzas espirituales en sí mismo.

Por su parte el filósofo francés Jean-Louis Déotte (2012) en el artículo: “El museo no es un dispositivo” plantea el museo desde su vinculación con la nación relacionada al vivir juntos desde la lógica del hacer mutuos acuerdos de poder para reivindicar el futuro desde la unidad comunitaria de la memoria.

La crítica de arte Ana María Guash (2008) en su artículo “Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global” expone a esta investigación una visión actual del museo como industria cultural que está consciente de su papel en los procesos de intercambio y valores desde la oferta y la demanda por parte de las nuevas audiencias. Al mismo tiempo nos da pistas para comprender el espacio del museo como umbral entre lo sagrado y profano, en este caso el museo como espacio sacralizado desde su propia constitución histórica.

Andreas Huyssen (1994). En el artículo “De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo” complementa las visiones de los autores anteriores, cuyo planteamiento se fundamenta en el museo como puesta en escena de las exigencias de mercado que imponen los procesos de la globalización, las modas y los *mass media*, en este caso el museo como industria cultural que asimila estos nuevos fenómenos sociales y hace del público un cliente para su propia autogestión. Pero aunque la realidad del museo “Carmelo Fernández” implica unas complejidades que no están precisamente en la exposición como estrategia de mercado para adquirir ganancias desde su figura de fundación, si es importante destacar que el objetivo del alquiler de sus salas de exhibición forman parte de un intercambio de valores mercantiles para su mantenimiento, a través de las tres congregaciones religiosas que hacen vida allí, cuestión que más adelante abordaremos con detenimiento. Carol Duncan (2007) en su libro: *Rituales de civilización* propone una mirada desde el ritual secularizado en el cual el museo es vinculado desde su historia como templo sagrado, no solo en su construcción arquitectónica, sino también en la experiencia estética (ritual), que pueden tener los visitantes en las exposiciones como hecho espiritual.

Más adelante estudiaremos las teorías del investigador Félix Suazo (2012) haciendo referencia a su libro *Umbrales de la museología*, ideas que en esta oportunidad contribuyen a tener una mejor comprensión del museo contemporáneo como objeto, contenido y contenedor de los proyectos artísticos elaborados por los artistas, las nuevas audiencias de las que se han tejido otras significaciones, nuevo paradigma de públicos que fungen como “clientes” del museo en escenarios o puestas en escenas creadas para tal fin. En este caso nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Qué hace que un museo de arte se transforme en la casa de Dios?, ¿acaso un museo de arte puede ser una manifestación del “estar juntos” por medio del altar familiar?, ¿qué elementos hacen que un museo sea un templo sagrado?, ¿es el museo una continuidad de la contemplación como experiencia sagrada?, ¿es necesario asistir al museo de arte para tener un encuentro con Dios?, ¿por qué el museo alquila las salas de exposición? En las páginas siguientes estos interrogantes serán abordados en su recorrido.

## El Museo “Carmelo Fernández”. Templo sagrado y cuerpo expositivo

...Despertó Jacob de su sueño y dijo: Ciertamente el SEÑOR está en este lugar y yo no lo sabía. Y tuvo miedo y dijo: ¡Cuán imponente es este lugar! Esto no es más que la casa de Dios, y esta es la puerta del cielo  
Génesis 28:16 Biblia Paralela.

Como es bien sabido por muchos, el museo desde su invención como institución moderna se define como un espacio que resguarda, conserva, restaura, colecciona y exhibe obras de arte como valor simbólico de los bienes patrimoniales de la nación. Para Ernest Renan (1882) “Una nación es un principio espiritual, resultante de las complicaciones profundas de la historia, una familia espiritual, no un grupo determinado por la configuración del suelo” (p. 10).

En este caso se entiende al museo como el resultado de complejidades sociales, cuando se habla del museo como “cuerpo” lo comprendemos más allá del plano arquitectónico y funcional, vinculado a una espiritualidad laica, desde la acumulación histórica de estilos, estéticas y periodos. Un “santuario religioso” que protege y resguarda las ofrendas (obras de arte), imágenes necesarias que ilustran lo más parecido a un banco de bienes simbólicos, producto de los motines y conquistas, entre otros tesoros.

En este contexto tendríamos que comprender al museo como un espacio de la memoria nacional, el cual forma parte de un proyecto que viene a dar continuidad de la vigilancia, control e higiene como normativa del “progreso” artístico, resguardando así una historia congelada que se reactualiza en el tiempo de la contemplación. En palabras de Hernández (2009)

El museo está ligado estrechamente a la noción moderna de un progreso evolutivo y sistemático de la sociedad y por ello, se inscribe en el más clásico pensamiento positivista.

Para construir una sociedad nueva, moderna, había que revisar la tradición –y a la vez construir la “tradición de lo nuevo”–, y en esta tarea participó el arte con su optimismo y carácter de vanguardia, aunque a la vez mostró ciertas distancias con algunos de los efectos de la modernidad y de la modernización. Pero también es cierto que el arte de vanguardia cree en el progreso, y el museo, aunque en principio estaba divorciado de este tipo de arte, asume esta fe evolutiva porque su teoría y práctica van a relacionarse con el deseo de las élites dominantes (pp. 60-61, 80).

De acuerdo con lo planteado por Hernández es importante pensar que la historia del museo ha sentado las bases para crear un proyecto moderno que se fundamenta en los valores de la evolución y el progreso, con el objetivo de profundizar un arte de vanguardia que afianza sus ideas por medio de la fe en lo nuevo promovido por las clases dominantes.

En el caso particular de nuestro objeto de estudio, el Museo “Carmelo Fernández” fue inaugurado el 16 de julio de 1982, como parte inicial de un Plan de Desarrollo Museístico para el Estado Yaracuy. El 20 de marzo de 2004 se inaugura una segunda y última etapa, cuya estructura está conforma por 3750 m<sup>2</sup>. distribuidos de la siguiente manera: cuatro salas de exposiciones, cuatro salas de baños públicos y área de baños, biblioteca, oficina de dirección, oficina de administración, sala de usos múltiples, depósito de obras, taller de conservación y restauración, registro, patio central el cual es utilizado para actividades especiales, área de recepción y vigilancia.

Quisiera empezar este acercamiento desde tres congregaciones cristianas que hacen vida en los espacios del Museo “Carmelo Fernández”, desde hace aproximadamente cuatro años. La primera tiene por nombre *Centro Redención. Ministerio Apostólico y Profético*, la segunda se define como *Centro de Orientación y Restauración Familiar* y la tercera, *Centro Evangélico Pentecostal “Casa de Dios”*. En este sentido, dichas congregaciones que hacen vida en el museo crean su propio mundo de representación simbólico como “centro”, como templo en la construcción de un cosmos y ordenamiento del mundo creado por los feligreses y sus pastores guías.

No se puede decir que este espacio pasó de museo a iglesia, pero sí es cierto que aunque no ha perdido su autonomía como espacio de difusión y conservación del patrimonio cultural, en él conviven y hacen vida tres centros cristianos evangélicos los días domingos, cada congregación organizada funciona en cada una de las salas del museo, existan o no exposiciones de arte, por ejemplo el Centro Redención Ministerio Apostólico y Profético funciona en la Sala Dos, el Centro de Orientación y Restauración Familiar en la Sala Tres y el Centro Evangélico Pentecostal “Casa de Dios” en la Sala de Usos Múltiples o en su defecto en la Sala Cuatro, tomando en consideración que dicho museo está conformado por cuatro salas de exhibición. Estas congregaciones fundamentan sus bases en el altar familiar, definido por sus pastores como una práctica espiritual que



se conforma en familia, la cual integra unidad y diálogo para facilitar la oración y adoración con Dios.

La familia espiritual es el pilar que establece el centro de sus actividades litúrgicas desarrolladas todos los domingos en el servicio religioso, es así como Ernest Renan plantea: "En el origen, la religión mantenía la existencia misma del grupo social. El grupo social era una extensión de la familia. La religión, los ritos, eran los de la familia" (p. 9). Según Renan la definición de una nación va más allá de la raza, la geografía y la lengua como fronteras de dicha conformación social, las cuales se evidencian en el poder de una dinastía por medio de leyes y normas que unen a la comunidad.

En relación con lo expuesto, la sacralización del museo de arte es una continuidad de la propia lógica institucional que representa el museo como protagonista de la memoria nacional moderna, de su propia historia, la cual permite proyectar esa experiencia estética idealista de la contemplación y otros ritos que conforman la génesis del museo como templo desde su tradición más antigua.

Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que no forman sino una, a decir verdad, constituyen esta alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa (p. 10).

¿Acaso la sacralización del museo es símbolo o metáfora de la "Casa de Dios"? ¿y del vivir juntos?, sabemos que la concepción tradicional del mundo en el caso de lo sagrado no es homogénea, tiene bifurcaciones y rupturas que hacen que lo trascendente de la experiencia religiosa viva en el museo como realidad, en otras palabras, el museo pertenece a

▲ Figura 1. *De lo espiritual en el Museo de Arte Calvetti* (2015). Exhibido en el Museo "Carmelo Fernández", San Felipe, Venezuela.

la verdad del arte como autonomía histórica del idealismo estético. Se entiende al museo como una estructura de poder que idealiza una especie de principio espiritual desde el idealismo estético moderno, entendido en palabras de Shiner (2004) "El arte se convierte en un dominio independiente. No solo en el lenguaje y la representación conceptual, sino también en las instituciones" (p. 260).

El museo es templo sagrado, no solo por su condición de umbral, sino como mundo canonizado que se adapta a las necesidades de los adeptos que hacen vida allí. Eliade comenta al respecto:

Instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, el consagrarlo. Cuando la instalación ya no es provisional, como entre los nómadas, sino permanente, como entre los sedentarios, implica una decisión vital que compromete la existencia de la comunidad por entero. «Situarse» en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del Universo que se está dispuesto a asumir al «crearlos» (p. 10).

En varios servicios religiosos a los que asistí los días domingos, pude observar que las salas expositivas donde se realizan los servicios dominicales eran trascendidas en ese momento por los oficiantes, el espacio mantiene las muestras expositivas, y otras pueden estar vacías por proceso de montaje. Sus prácticas religiosas se manifiestan entre cánticos, oraciones y emociones intensas (llorar, orar, gritar, alabar). Allí se despliegan objetos protocolares que forman parte de su liturgia como: sillas, mesas,

pódium, sonidos, cortinas, afiches, instrumentos musicales, proyector, los cuales utilizan en su pedagogía litúrgica. En relación con lo anterior Debray (1994) expresa:

No hay masas organizadas sin soportes visuales de adhesión. Cruz, pastor, bandera roja, Mariana. Siempre que las multitudes se ponen en movimiento, en occidente, procesiones, desfiles, mítines, llevan delante el icono del santo o el retrato del jefe, Jesucristo o Karl Marx (p. 80).

Instalarse en el museo y hacer de él un espacio destinado a revivir el tiempo mítico de Dios, es en palabras de Eliade convertirlo en hierofanía, un punto fijo, un símbolo moderno que ahora está cargado del Espíritu Santo, nuevos universos y luces destinados a una práctica permanente de la experiencia religiosa, el museo no pierde su razón de ser como museo al igual que otros museos, sino que ahora es entendido como un “altar familiar” cuyo punto fijo se encuentra en la concepción tradicional del mundo sagrado.

Los cristianos, por su parte, no forman un pueblo. Aquí no hay génesis étnica de Dios. Todo se tiene que propulsar, inculcar a pulso, a fuerza de sermones y de imágenes. La escritura no basta. Hace falta una propaganda (p. 80).

En este sentido se profundiza una pedagogía litúrgica énfatica en la imagen, estrategias antiguas de publicidad cuyo objetivo es convertirse y convertir al otro con la finalidad de expandir el principio de la familia como centro. Se asume al museo como templo y morada de Dios, para los creyentes el museo no es solo espacio de exposición o difusión cultural, sino un asentamiento que contiene energías trascendentes, rupturas que se manifiestan en un universo dispuesto por Dios como centro del mundo para repetir su vida ejemplar. “El cristiano debe propagarse, catequizar, organizar a sus fieles fuera del perímetro original. No es fácil gobernar a las almas sin imágenes, signos externos de la investidura, insignias públicas del poder” (p. 81).

De acuerdo con lo planteado por Debray desde la imagen en la era cristiana, el régimen del ídolo se percibe desde la presencia de lo trascendente, es decir, la visión del dios es un Ser sobrenatural que nos interpela a través de la mirada sobrenatural, por lo tanto esta visión hace que bajemos la mirada y nos persignemos, tenemos que rezar con los ojos cerrados ante la presencia espiritual interna que nos abrumba y nos protege para la salvación final, consecuencia de las escrituras míticas del tiempo que se revive en la palabra.

¿Podría decirse que existe una iglesia? ¿una Casa de Dios? ¿un altar familiar? En cada sala expositiva se difunden las alabanzas al Ser supremo, estableciendo vínculos a través de la oración como puente espiritual. Renan describe: “Las naciones modernas han sido hechas por una familia de origen feudal que se ha desposado con el suelo y que ha sido, de algún modo, un núcleo de centralización” (Debray, 1994, p. 5). En este sentido se destaca que aunque las tres congregaciones convergen en el mismo espacio (museo de arte), no necesariamente comparten entre ellas, sino que



cada centro evangelístico se proyecta en una sala expositiva diferente como una familia espiritual por medio de su respectivo servicio dominical. Según Jean Louis Déotte (2012) explica:

Las cuestiones de la presencia efectiva del dios en la imagen, o del dios como imagen o como representación, o su ausencia, o su retirada de lo sensible, etc., conllevan divisiones radicales en el seno de las comunidades. Esas divisiones ponen en juego dispositivos teóricos y prácticos, instituciones, porque cada vez es la definición del estar-juntos lo que está en juego, aquella de la sensibilidad común y, por consiguiente, por vía de consecuencia, del ser cualquiera (la singularidad) (p. 6).

Esta idea de Déotte nos propone esa relación sensible de los acuerdos que se establecen en la idea de nación como unidad comunitaria, por lo tanto el peligro que pueden generar esas divisiones en la concepción del estar juntos, cuestiones que históricamente han tenido en común el museo desde el resguardo de esa memoria que unifica la historia en la construcción del futuro. Al mismo tiempo, ese “estar juntos” en el templo del arte nos evidencia el altar familiar como una sensibilidad compartida entre el museo Carmelo Fernández como institución que resguarda y unifica dichas comunidades en su templo.

## El museo de las nuevas audiencias: visitante-creyente-cliente

El museo se ha caracterizado a través de la historia por ser un espacio creado para construir narrativas y discursos vinculados a la memoria y todo lo referente a las distintas transformaciones propias de la cultura, esto con la finalidad



▲ Figura 2. *De lo espiritual en el Museo de Arte. Calvetti, D. (2015)*. Exhibido en el Museo “Carmelo Fernández”, San Felipe, Venezuela.

de buscar integrar al espectador en dichos recorridos cuya “puesta en escena” ha ofrecido distintas estrategias al público interesado en las muestras expositivas. Por ello el ritual de la contemplación y del goce estético es y sigue siendo una estrategia (previo libreto), que fundamenta parte del sentido de estos centros culturales.

Generalmente las audiencias que manejan los museos de arte son muy variadas y heterogéneas, cuestión que promueve dinámicas museológicas “universales” de acuerdo con normas y políticas establecidas en relación con la institucionalización del gusto estético que definen como leer los objetos dispuestos en el espacio. Los museos han cambiado, por lo tanto también han cambiado las audiencias que lo visitan, esto nos permite abrir nuevos horizontes en los procesos de comunicación en la era de lo global, las nuevas tecnologías y la mercantilización de la cultura.

El museo contemporáneo es una empresa cultural que busca su propia autonomía frente a los nuevos desafíos de la sociedad en constante cambio. Sin embargo, la realidad de algunos países de América Latina es otra, podemos ubicarnos en el contexto actual venezolano y hacer un paneo por la provincia, como es el caso del museo “Carmelo Fernández”. Dicho museo se debate en la actualidad en varias complejidades con las “nuevas audiencias” que asisten al museo, procesiones en busca de una “nueva” espiritualidad. Desde la perspectiva del museo (como se citó en: <http://museocarmelofernandez.weebly.com/>) se exponen algunas cifras significativas en relación con su política de gestión.

Podemos decir que la actividad del museo ha sido exitosa; con un promedio diario de 210.5 visitantes durante 360 días al año. El porcentaje mayor de visitantes, un 80%, conformado por jóvenes estudiantes de escuela básica y secundaria y, el 20% restante, conformado por adultos de las diversas esferas sociales y profesionales.

El creyente que asiste al museo “Carmelo Fernández” es una nueva masa congregacional de aproximadamente ciento cincuenta personas que visitan las salas, pero no para ver precisamente las muestras artísticas que se exponen, cuestión que impide que los visitantes no puedan ver las muestras, porque los creyentes realizan el servicio dominical justo en las mismas salas. Si analizamos las cifras anteriores y las comparamos con la cantidad de feligreses asistentes al mes, eso daría un aproximado de casi seiscientos personas, aunque el museo no maneja este porcentaje como una totalidad cuantitativa en sus actividades de educación, sí es importante destacar que el número de feligreses que asisten al museo es considerable ¿A qué se deben estas variantes de los espacios de exhibición? ¿Cuáles son las políticas del museo con respecto a la visita de las exposiciones? ¿A quién favorece el museo este día? ¿Acaso el cliente tiene la razón? ¿Por qué el museo se ve en la necesidad permanente de alquilar las salas de exposición a estas comunidades religiosas?

En este sentido Debray nos comenta:

Por regla general, *cuando las iglesias se vacían, los museos se llenan*. No cabe duda que, desde hace un siglo, en Francia existe una correlación entre el descenso en los porcentajes de asistencia a la misa dominical y la subida en las entradas a las grandes exposiciones de arte (Debray, 1994, p. 218).

En el caso del museo “Carmelo Fernández” habría que preguntarse sobre ¿los negocios del culto? o ¿el culto de los negocios? Las nuevas peregrinaciones que acuden al museo no asisten precisamente motivados a ver exposiciones de arte contemporáneo, sino que el museo forma parte del espacio donde comparten su fe en familia, la cual constituye el centro de sus actividades religiosas y aquí volvemos a la idea de la propaganda de la que habla Debray en los procesos de canonización del poder religioso.

No se trata de adorar a Dios allí donde uno se encuentra, sino de transmitir su nombre dondequiera que un hombre puede ir ‘de los confines a los confines’. De un apóstol a un pagano. De un obispo a un penitente. De un fiel a un infiel. Puerta a puerta. Boca a oído (Debray, 1994, p. 82).

Existen varios escenarios que se plantean en esta situación, el museo podría ser una “víctima” que ha tenido que venderle su alma a Dios por no contar con los recursos necesarios para poder cubrir parte de su mantenimiento, al mismo tiempo sigue estando vigente la idea de que el museo es una institución moderna que defiende intereses relacionados con la contemplación espiritual como valor

ritual autónomo. Por tal razón, el museo por su figura de fundación negocia sus espacios con los centros evangelísticos. Pero dichas necesidades y “sacrificios” no solo afectan las políticas de este centro cultural, sino que impacta la afluencia de público que podría asistir al museo justo los días domingos. Al respecto Shiner (2004) expresa lo siguiente: “Hasta entonces la idea de la contemplación desinteresada se aplicaba a Dios; de ahí en adelante, el arte para muchos miembros de las elites cultas se convertiría en un nuevo escenario para la vida espiritual” (p. 25).

Ese día solo se favorece al cliente que alquila las salas, ¿el cliente tiene la razón?, se crea un círculo de valores en el que se involucran varios actores; el museo que devenga dinero por los alquileres de las salas, los pastores de los centros que pagan por las salas de exposición, los feligreses que asisten al servicio dominical que aportan la ofrenda correspondiente a la iglesia también para su mantenimiento, en fin, existe una cadena de valores e intercambios de ofrendas que se definen en la complicidad y el “sacrificio entre lo institucional y lo instituido de una realidad concreta que pierde espectadores y gana dinero para cubrir sus propias necesidades. En este caso Guash (2008) comenta:

El Solomon R. Guggenheim de Nueva York, tras dar por concluida su ampliación de 1992 al edificio original de Frank Lloyd Wright de 1959, comprendió que en un mundo culturalmente abierto y liberado de las fuerzas de la guerra fría, los museos se habían convertido en máquinas poderosas cuyo objetivo esencial era hacer negocios (p. 12).

En el contexto de los museos metropolitanos la realidad que hoy manejan sobre el público que asiste a las muestras es difundida a través de grandes inversionistas privados o empresarios con la finalidad de generar monumentales puestas en escenas cuyo marketing contribuye a atraer grandes masas y así generar ganancias importantes que benefician al museo desde su propia autonomía, es decir, la estrategia de ofrecerle a la gente “lo que quiere ver”, el espectáculo, la moda y en definitiva los grandes temas de comercialización de la cultura. Con respecto a estas estrategias expositivas de los museos modernos Suazo (2012) expresa:

Más allá de la supuesta democratización de los espacios culturales, la idea de un Museo de la Gente implica el cambio del concepto de público por el de cliente y el reemplazo de la noción de percepción por la de consumo. Digamos que en el museo como en el mercado el cliente tiene la razón. Si el público prefiere los ambientes espectaculares y la experiencia lúdica a la contemplación extática, la institución museal accede gustosamente a estas demandas con tal de contabilizar la presencia de una multitud sedienta de diversión. En realidad este no es el Museo de la Gente sino del cliente (p. 41).

En relación con lo anterior, es importante destacar que el investigador Suazo se refiere aquí a las “nuevas políticas” de exhibición de los grandes museos de arte

contemporáneo, de nuevas realidades culturales que han sido asimiladas por el museo a través de la lógica de la mercantilización de la cultura en la era de lo global, del mismo modo la reproductibilidad de las imágenes y las fuertes demandas de una sociedad mediatizada colocan a estos centros culturales como empresas de los gustos estéticos, el museo decide a través de sus guiones previos e imágenes memoriales lo que el público tiene que ver. En palabras de Huyssen (1994):

El papel del museo como lugar de una conservación elitista, como un bastión de la tradición y la alta cultura, cedió su puesto al museo como medio masivo, como un lugar de *mise en scène* espectacular y exuberancia operática (p. 2).

Según Huyssen el cambio de paradigma al museo actual implica “nuevas estrategias” en el campo especializado de la museología, cuyas prácticas y destrezas son asumidas por una continuidad del poder. Visto ahora como puesta en escena de selecciones y guiones previamente diseñados. Hoy en día hay que entender al museo como un centro de operaciones en la complejidad de la exigencia de las masas, la acumulación de pequeñas memorias mercantiles como realidad moderna de la cultura. En el caso del museo “Carmelo Fernández” el ejemplo se torna muy diferente, pero existen conexiones, si pensamos que ahora las salas de exhibición no solo son un espacio sagrado, sino que también pasan a formar parte de una transacción producto de su alquiler, es decir, las salas forman parte de la oferta y la demanda de los espacios cuyas congregaciones son los clientes potencia de dicha realidad.

Como *liturgia de la mercancía* es con toda seguridad nuestro arte sacro, el arte de lo sagrado de nuestro tiempo. Y, por lo tanto, el más vivo: el que hace gravitar a los otros en torno a él, el patrocinador del *Zeitgeist* (espíritu del tiempo) (Debray, 1994, p. 208).

Ya las estrategias comerciales de las que este dispone para su autonomía institucional no son precisamente expositivas, sino que fungen como empresa de alquiler de eventos, y aunque la idea de la comercialización no es a través de la exposición como mecanismo o estrategia de comercialización, para el autor de la presente investigación, los servicios religiosos proyectados en las salas no solo responden a una realidad simbólica específica de múltiples imágenes sacras a través del espacio sagrado que allí se despliega, existe un intercambio de valores en los que el museo contempla una clientela producto de los alquileres.

## ¿Salas de exhibición o servicio dominical? “Domingo de Museo”

Generalmente en casi todos los museos del mundo se mantiene como política abrir las salas expositivas los días domingos para que el público pueda asistir a estas, es un día donde las salas están a disposición para recibir gran cantidad de espectadores, de hecho algunos museos

ese día hacen ofertas o son totalmente gratis para que las audiencias puedan tener mejores motivaciones hacia estos recintos.

El monumento más visitado en el mundo ya no es el Taj-Mahal ni la torre Eiffel, sino en Centro Pompidou. En Europa se abre un museo por día, de modo que este continente está cubierto con un rutilante manto de museos análogos 'al blanco manto de las iglesias' de la edad media [Debray, 1994, p. 205].

Estamos hablando de la realidad de un museo que fue asumido por los creyentes como espacio litúrgico por medio del servicio dominical en las salas expositivas. No es casualidad que estas visitas a los museos los días domingos coincidan paralelamente con la visita a la iglesia o algún otro templo religioso, pareciera que la visita al museo por parte de estas congregaciones comprende una necesidad espacial que demanda la búsqueda de un hogar para fundar el altar familiar. Al respecto Duncan (2007) comenta:

Es un hecho que nuestra cultura clasifica los edificios religiosos tales como iglesias, templos y mezquitas en una categoría distinta a la de recintos seculares como museos, tribunales de justicia o capitales estatales. Cada tipo de recinto se asocia con una clase distinta de verdad y se asigna a uno u otro lado de la dicotomía religioso/secular (p. 22).

En el caso de Duncan establece un análisis de los rituales que se generan en los museos de arte moderno desde la contemplación de las obras y su recorrido, las actitudes ritualistas que asumen los espectadores en la experiencia estética y sobre todo como los museos en sí mismos responden a características arquitectónicas propias del origen de los templos sagrados de épocas anteriores. Por esta razón todo lo que sucede en los umbrales de estos recintos corresponde a genealogía de lo sagrado secularizado. En este sentido podemos ver que los ritos son experiencias que se repiten o reactualizan en el tiempo y que el campo del arte no escapa a estas realidades desde su propia verdad y autonomía, estos son los ritos del arte en los que se incluyen por supuesto la visita al museo de arte. Según Duncan:

El efecto positivo que supuestamente producen los rituales de los museos, puede resultar muy similar al de los rituales tradicionales y religiosos. En opinión de sus defensores, los visitantes de un museo salen de él con una sensación de iluminación, o de que su espíritu se ha alimentado o equilibrado (2007, p. 31).

Tenemos el precedente del museo "Carmelo Fernández", el cual difunde la palabra del Dios vivo a través del vivir juntos la celebración dominical, cuyos procesos de redención hacen del espacio museístico la Casa de Dios que se comparte en familias espirituales. Es importante destacar que estas prácticas religiosas han cambiado con respecto a las nuevas tecnologías e indumentarias, por ejemplo: los tres centros evangelísticos que hacen vida en el museo despliegan puentes de comunicación a través de la música

y los cánticos, elementos como consolas, instrumentos musicales electrónicos, órganos, computadoras, proyectores audiovisuales, micrófonos y cornetas de sonido ahora forman parte del servicio eclesiástico. Al respecto Eliade nos dice:

En realidad, el ritual por el cual construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses. Pero para comprender mejor la necesidad de construir ritualmente el espacio sagrado hay que hacer cierto hincapié en la concepción tradicional del 'Mundo'. Inmediatamente se adquirirá conciencia de que todo 'mundo' es para el hombre religioso un 'mundo sagrado' (1981, p. 8).

Ante esta afirmación de Eliade es importante que el hombre religioso, lo que él define como el *homo-religiosus* sienta la necesidad de establecer un espacio sagrado desde la complejidad del mito, desde sus raíces primigenias, es decir, repetir el tiempo primordial de los dioses y por consiguiente de su vida moral. Reproducir la obra de Dios en la tierra es también tener mejor conciencia del espacio santo, el cual es una revelación existencial de lo irracional que se manifiesta en el mundo, la sacralización de una realidad objetiva que es potencia y eficacia en las acciones del hombre religioso.

Cuando nos referimos a la realidad objetiva se entiende que no responde a nuestro mundo profano relativo, homogéneo o amorfo, sino revelación sagrada de lo trascendente que es potencia y eficacia cargada de símbolos que van expandiéndose en manifestaciones (hierofanías), a través de la experiencia religiosa.

Una piedra *sagrada* sigue siendo una *piedra*; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural (Eliade, 1981, p. 11).

¿Cómo se percibe una sala de exposición convertida en una sala de servicio dominical de forma permanente? ¿Cuáles son sus necesidades financieras?, ¿acaso estas salas de exhibición forman una memoria del altar familiar? En términos de la funcionalidad del museo las salas están diseñadas para contener, mostrar y exhibir los productos de la cultura como obras de arte y procesos artísticos. Este espacio se activa una vez que es visitado y asumido en toda su esencia de puesta en escena. Pero como sabemos que estas salas están ocupadas para fines religiosos.

Es posible que hoy en día no sean las iglesias las más visitadas, sino los modernos museos de arte, consecuencia de la oferta y la demanda. Las tres congregaciones que permanecen en el museo Carmelo Fernández se apropian y fundan las bases para convivir juntos como una nación espiritual, compartir la oración en familia en la Casa de Dios; sin embargo, el museo extiende su tradición de vanguardia

desde la contemplación y la memoria, mecanismos de poder desde la puesta en escena, una estrategia que pone en juego las necesidades de intercambio de valores entre el museo y las tres congregaciones ya citadas anteriormente.

## A modo de conclusión

En conclusión pudimos comprender que esta investigación se desplazó en varios contextos de acción; entre el museo como una consecuencia del proyecto moderno de nación, el cual planea el futuro desde la memoria, un “templo sagrado” desde la autonomía del idealismo del estético, ideal que repercute en la experiencia del museo “Carmelo Fernández” como valor espiritual. Al mismo tiempo se relaciona el concepto de nación como un estado espiritual que se evidencia en el altar familiar del “vivir juntos” según la perspectiva de Renan, la nación como familia espiritual que pasa por distintos procesos rituales propios de los cambios sociales e históricos (duelos, glorias, sacrificios, entre otros). Y que de alguna forma estos rituales se ven reflejados en las tres congregaciones estudiadas anteriormente.

Las nuevas “audiencias que ahora hacen vida en el museo de arte “Carmelo Fernández” son una consecuencia social de esa complejidad histórica que da continuidad al arte como revelación redentora del cristianismo. Las salas de exhibición transformadas en centros de servicio dominicales y la mercantilización de los espacios alquilados afectan las visitas del público en general y la visualización de exposiciones. Hemos visto las distintas problemáticas abordadas con relación al museo “Carmelo Fernández”, nuestro objeto de estudio y sobre todo las complejidades que encierran sus umbrales, definido como templo sagrado de forma permanente por las tres congregaciones que hacen vida en dichos espacios.

Los pastores la describen como “la iglesia de Dios en movimiento”, estas y otras definiciones fueron los motivos que asumí en esta investigación; para desplazarme en el contexto social religioso me integré desde la observación participativa. Estos acercamientos aportaron muchas preguntas y respuestas, las cuales todavía están encerradas en dichos umbrales museales, pero que poco a poco salen a la luz. En definitiva pudimos ver que lo espiritual sigue siendo en términos de Debray:

Las ‘religiones’ han sido sucesivamente clánicas, tribales, cívicas, nacionales, continentales. La religión del arte se presenta como la primera religión planetaria. Para recomponer lo que se descompone esta religión abarca todos los dioses, todos los estilos, todas las civilizaciones [1994, p. 211].

Este fenómeno social muy particular de una realidad concreta del museo que describimos nos propone varias perspectivas que fueron abordadas, como por ejemplo, la complicidad que existe entre el museo y los centros religiosos en el alquiler de las salas de exhibición como espacios asumidos a través de los servicios litúrgicos. Las

nuevas audiencias que ahora forman parte de las “estadísticas” del museo permanecen desde varios contextos de acción, me refiero a la figura del [visitante-creyente-cliente], abordada anteriormente y que se ha manifestado en el museo de forma activa.

Y aunque el interés de estas congregaciones religiosas no sea precisamente el ver exposiciones de arte, tienen un protagonismo importante en las visitas hacia el “templo” como valor y complicidad en las salas expositivas ahora como servicio dominical. Podríamos afirmar que el museo desde su deber ser institucional no está difundiendo regularmente las muestras expositivas los días domingos como se intentó anteriormente, esto por su compromiso de negociación de los espacios, ¿salas de exhibición o servicio dominical?, esto es una particularidad propia de este museo, ya que las políticas de los museos a nivel local, nacional y universal proyectan el domingo como un día sagrado en el que su programación cultural se muestra fielmente desde su legado histórico, inclusive muchas veces las estadísticas de más impacto se reflejan justo este día. Desde un principio no se cuestiona la autonomía del museo a partir de su figura de fundación, la cual le permite crear políticas y estrategias de ingresos para su autogestión.

Se piensa que el museo podría ser mucho más “flexible” con respecto a estas políticas y así redistribuir democráticamente sus espacios con el objetivo de que todos los actores sociales puedan compartir dicho espacio, tomando en consideración las prioridades reales entre lo institucional y lo instituido.

Para concluir nos hacemos las siguientes preguntas que todavía emergen de los umbrales a la luz: ¿Es posible imaginarse la idea de rezar dentro de las salas de exposición?, ¿qué significa tener un museo de arte como templo sagrado de forma permanente?, ¿acaso será el museo un centro de peregrinaciones con nuevas “audiencias” establecidas?, ¿está Dios dentro de las salas de exposición como imagen espiritual?, ¿continúa el museo promoviendo históricamente su valor contemplativo como extensión del altar familiar? Más allá de las interpretaciones y respuestas que podamos encontrar en estas preguntas es necesario que entendamos que lo que sucede en el museo “Carmelo Fernández” es producto de muchas complejidades y fenómenos sociales instituidos en él, que muestran y se muestran permanentemente como realidad.

Es importante destacar que la problemática observada en el proceso de investigación no se justifica únicamente desde un alquiler cualquiera de los espacios museísticos por no contar con una iglesia para desarrollar sus actividades religiosas, lo que lleva a pensar que el museo desde sus inicios ha tenido una concepción de templo sagrado. Por lo tanto, el museo en este caso se ve reflejado de alguna manera en estas congregaciones religiosas, en este sentido existe una continuidad histórica vinculada a la idea del contemplar unido a la tradición del museo que muchas veces necesita la reverencia, el silencio, el no tocar del visitante, pero también contemplar a Dios dentro del museo es en definitiva acercarse a la obra.



▲ Figura 3. *De lo espiritual en el Museo de Arte*. Calveti (2015). Exhibido en el Museo “Carmelo Fernández”, San Felipe, Venezuela.

## Referencias

Biblia Paralela. (2010). *Génesis 28:16*. Recuperado de <http://bibliaparalela.com/genesis/28-16.htm> [Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2015].

Calveti, D. [Dixon Calveti]. (2015). *Dixon Calveti 2015. De lo Espiritual en el Museo de Arte. 26':18* [Fotograma de video].

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Ediciones Paidós Ibérica. S.A. Recuperado de [http://monoskop.org/images/d/d4/Debray\\_Regis\\_Vida\\_y\\_Muerte\\_de\\_la\\_Imagen.pdf](http://monoskop.org/images/d/d4/Debray_Regis_Vida_y_Muerte_de_la_Imagen.pdf) [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2015].

Déotte, J. L. (2012). *El museo no es un dispositivo*. Recuperado de [https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/el-museo-no-es-un-dispositivo\\_jean-louis-dc3a9otte.pdf](https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/el-museo-no-es-un-dispositivo_jean-louis-dc3a9otte.pdf) [Fecha de consulta: 1 de marzo de 2016].

Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. (1ª. ed. electrónica). Traducción Ana Robleda. Nausícaa. Recuperado de [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/1274450869.Duncan,%20C.%20El%20museo%20de%20arte%20como%20ritual%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/1274450869.Duncan,%20C.%20El%20museo%20de%20arte%20como%20ritual%20(1).pdf) [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2015].

Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. (4ª. ed.). Guadarrama/Punto Omega. Traducción Luis Gil. Recuperado de <http://es.slideshare.net/sebimaximo/eliade-mircea-lo-sagrado-y-lo-profano> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

Guash, A. M. (2008). Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global. *Revista Calle14*. Facultad de Artes Bogotá. Recuperado de [http://www.annamariaguasch.net/pdf/MUSEOS\\_LO\\_MUSEAL.pdf](http://www.annamariaguasch.net/pdf/MUSEOS_LO_MUSEAL.pdf) [Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2015].

Hernández, C. (enero-junio, 2009). El arte como construcción cultural. Reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte. *Relea - Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados*, 29, 51-80. Caracas. Recuperado de <http://www.plataformadearte.org/TEXTOS/CarmenHernandez14.htm> [Fecha de consulta: 1 de marzo de 2016].

Huysen, A. (1994) [1992]. De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo. *Revista Criterios*, 31, 1-6, 151- 176. Traducción Desiderio Navarro. La Habana. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/huysenacumulacion.pdf> [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2015].

Museo “Carmelo Fernández” (s.f.). Recuperado de <http://museocarmelofernandez.weebly.com/museo-carmelo-fernaacutendez.html> [Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2015].

Renan E. ¿Qué es una Nación? [Conferencia dictada en la Sorbona, París, el 11 de marzo de 1882]. Recuperado de [http://enp4.unam.mx/amc/libro\\_munioz\\_cota/libro/cap4/lec01\\_renanqueesunanacion.pdf](http://enp4.unam.mx/amc/libro_munioz_cota/libro/cap4/lec01_renanqueesunanacion.pdf) [Fecha de consulta: 20 de febrero de 2015].

Shiner L. (2001). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós Estética. Recuperado de <https://lenguajesartisticos1.files.wordpress.com/2011/05/shiner-la-invincic3b3n-del-arte1.pdf> [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2015].

Suazo, F. (2012). *Umbrales de la museología*. Caracas, Venezuela: Editorial El Anexo Arte Contemporáneo.

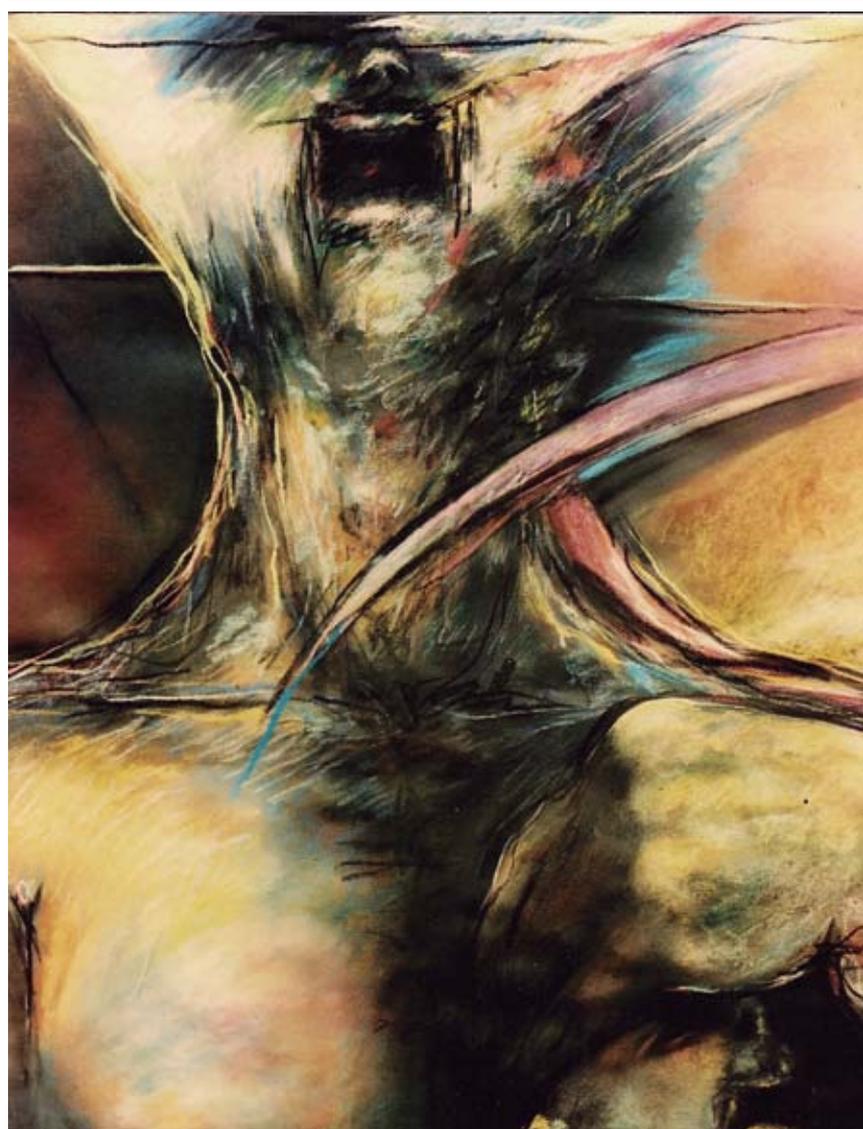
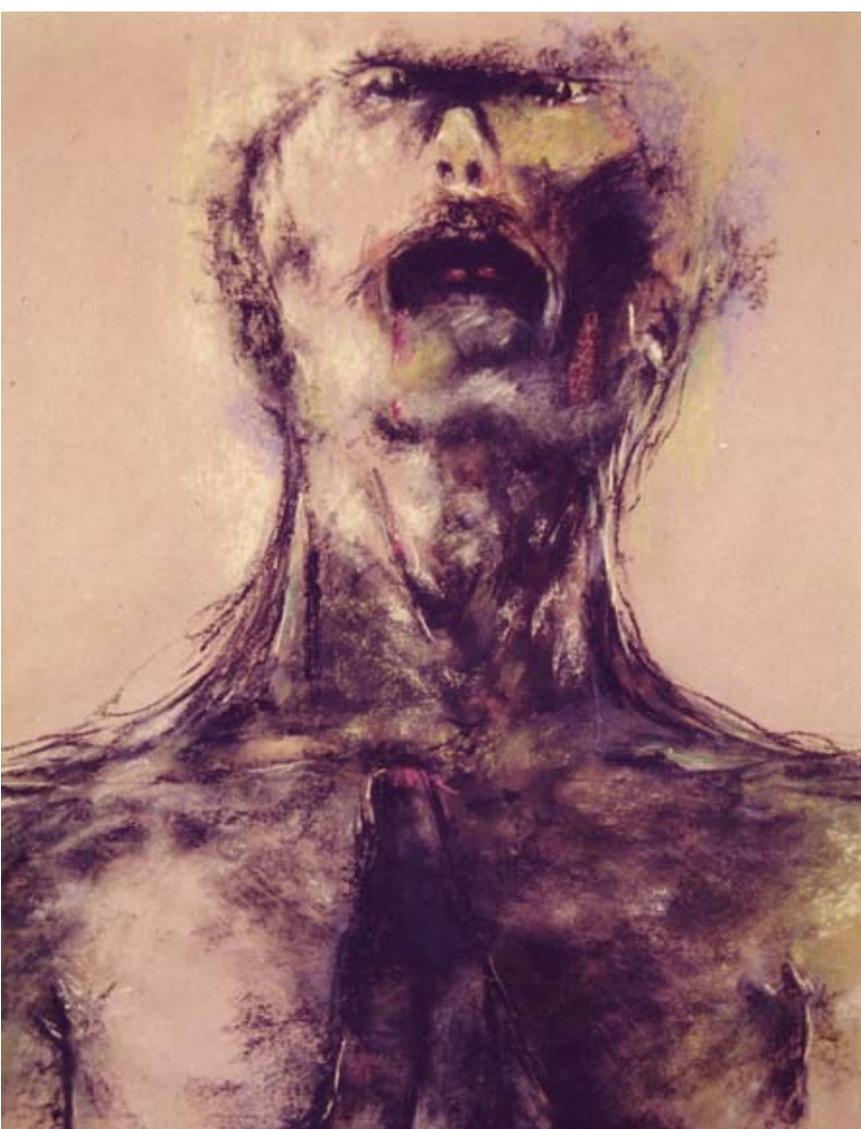
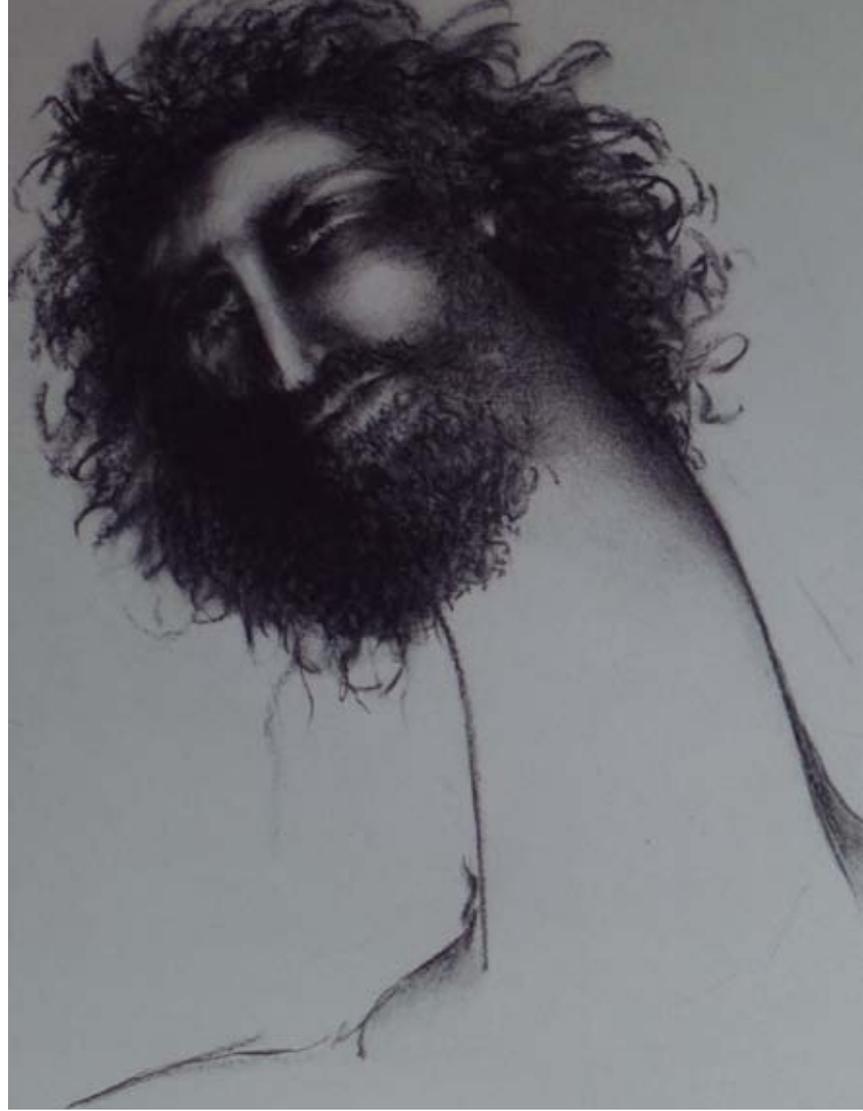




Sin título. Fotografía: Silvana Flores, 2014.



CREADOR  
INVITADO





# EL GRITO COMO EL SILENCIO DE LA INDIGNACIÓN

Hermes Navarro de Arco

## Resumen

La presente propuesta pretende poner en contexto lo público como una breve descripción, en lo cultural como un aporte en el análisis previo y la auto-narrativa como elemento de interpretación de la propuesta de un proyecto de investigación – creación.

Aquí, se plantea el “Yo” como reivindicación del ser, la validación y el rescate de la identidad y la memoria, considerando la recuperación de una reseña historiográfica atravesada por el desarraigo, el quehacer y la divulgación del saber, dentro de un planteamiento simbólico y subjetivo. A través de relatos propios, autorretratos y expresiones dibujísticas de obras pictóricas elaboradas en su tiempo como testimonio y representación de momentos vividos, y contruidos (desde la perspectiva y cotidianidad del investigador) de sujetos y actores sociales; partiendo de entender el autorretrato como instrumento autoetnográfico, como un nuevo sentido de la existencia del ser y proponiendo la reflexión sobre el “Yo”, “el otro” y “los otros” en lo social y lo histórico.

## Palabras clave

Arte - autorretrato - desarraigo, identidad, memoria.

## Cada quien con su grito, su silencio e indignación

El ser humano por naturaleza grita, se expresa frente a una sensación, emoción, conmoción o peligro; grita para sobrevivir y se indigna, se enoja vehemente frente a los atropellos de que es víctima, sobre todo en una sociedad desequilibrada y enferma en donde el inconformismo prima por la incapacidad del Estado de ofrecer y mantener la ética, la moral, la democracia y una paz estable y duradera.

Los gritos son generados y expresados día a día en los diferentes medios y redes de comunicación, en la calle, el hogar, grupos, establecimientos, instituciones, entidades y organismos públicos, privados e interestatales.

Inicialmente podríamos someramente confrontar la semántica entre lo lingüístico, lo lógico y lo cognitivo en cuanto a los aspectos de significación, sentido o interpretación de las preposiciones “de”, “por” y “contra”, frente al término “grito” y la reflexión propuesta en el presente escrito:

El grito *de*: Libertad, paz, guerra, resistencia civil e independencia; el grito *por*: La dignidad humana, el derecho a la vida, los derechos humanos, la libre expresión y la paz, y el grito *contra*: El maltrato (seres vivos, medio ambiente), el secuestro, la esclavitud, la corrupción, la explotación, la violencia, la injusticia, la humillación y el sufrimiento,

Generalizando el tipo de expresión podríamos identificar el grito personal, causado por el amor, el placer, el dolor, el hambre, la sed, la venganza; el grito social como el mediático, el oportunista y el silencioso tales como el generado por el aborto - niño no nato, la eutanasia, el secuestro, el inocente encarcelado y el falso positivo.

El grito, enfrenta el dilema ético y la moral de la eutanasia, el aborto, la pena de muerte; desafía el dilema de los Derechos Humanos frente a la reflexión de los Humanos Derechos.

La idea del presente artículo nace de la reflexión, previa a la presentación y aprobación de la propuesta “*Autorretrato y Autoetnografía*” del anteproyecto de investigación – creación de la maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital.

La autoetnografía como campo problémico se define como “una forma narrativa de generación de conocimiento”<sup>1</sup> y como herramienta de observación de la realidad del espacio y tiempo de tres momentos básicamente autobiográficos identificados como “periodos” que integraran la historia, la cotidianidad y el acontecer experiencial: el “Grito Mudo”, la “Apología al silencio” y los “Indignados”, asideros de la cotidianidad artística del investigador; no desprovistos de distintos niveles de su realidad sintiente, que proceden de la recopilación histórica, el análisis y la interpretación documental sobre cada uno de estos y que estarán reflejados en la construcción de narrativas lineales específicas a través de sus autorretratos y obras plásticas, como imágenes simbólicas y subjetividad de representación dentro de cuatro niveles contextuales (matricial) denominados “capas” o “redes”, planteados como: el ser “Yo” como el ser persona, el ser artista, el ser ingeniero y el ser social.

El contexto, contempla el *desarraigo*, la *identidad* y la *memoria* como categorías y el *autorretrato* como instrumento autoetnográfico dentro de la cultura de las artes y el país. Así, como Walter Benjamín basado en su experiencia y observación “*percibía su propia vida de forma emblemática como una alegoría de la realidad social, siempre desde el punto de vista real, su propia realidad*”.

Como experiencia recogida en torno a la propuesta del anteproyecto de investigación-creación, surge un

1. Blanco, Mercedes. (2012). “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimiento” “Autoethnography: Narrative form of Knowledge generation”.

relato producto del ejercicio lúdico de dibujo, técnica del carboncillo, en donde participan veinte testigos del sentir y el hacer generado en un taller académico, cuya finalidad era plasmar su propio autorretrato.

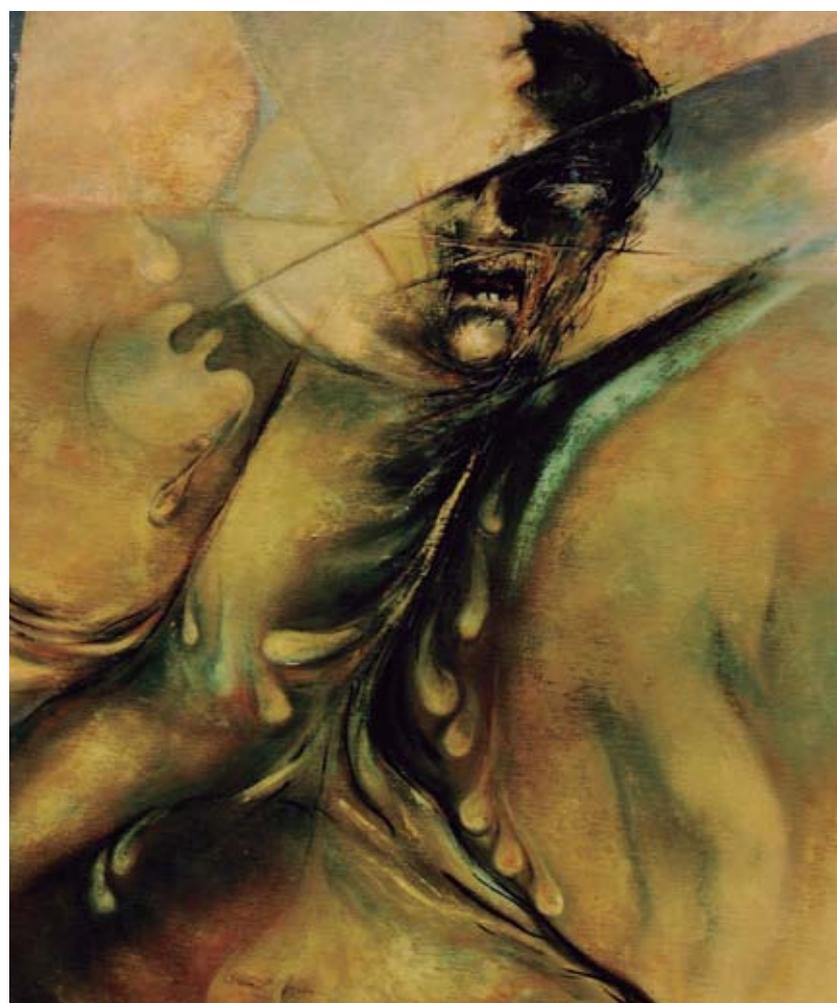
Un aparte del relato dice así:

“...La vida está matizada de claro-oscuro - del blanco y del negro; todo es luz y sombra. El día y la noche, la paz y la violencia, la vida y la muerte. En el transcurso de la vida y en una sociedad enferma casi siempre nos anclamos en lo oscuro, nos revestimos de negro, no por las noches de gala de espectáculos falsos y esnobistas, sino por los golpes de la vida. Culpables o no! nuestro cambio está en conocer y reconocer, nuestra herida colonial, nuestra memoria heredada e histórica, nuestra temporalidad, nuestro horizonte, nuestras debilidades, oportunidades, fortalezas y amenazas, y actuar!, Todo para revestirnos de lo decolonial, renovar nuestro espíritu frente a la realidad cierta, aquella que queremos vivir superando cada vez más grados de escalas de dificultad y obstáculos impuestos en el contexto social, que impiden nuestro crecimiento personal, formación integral y felicidad...”.

Como ejercicio de la memoria, en la práctica artística contemporánea, se han realizado obras durante tres décadas y paralelamente se han forjado a nivel personal actividades disímiles dentro del campo de la ciencia ingenieril y administrativa, tales como la planeación, el análisis, diseño, implementación, verificación y ajustes de procesos y proyectos operativos, de innovación y tecnología; igualmente, se han identificado hechos relevantes del país, modelados en tres momentos históricos vividos y tolerados; periodos plasmados en imágenes expresionistas y dibujísticas, tejidas y elaboradas en las técnicas al pastel, al carboncillo y el acrílico.

El primer período el “*Grito Mudo*” se caracteriza por la expresión sentida de la soledad, la violencia, la indiferencia, el grito que no puede expresarse en palabras, solo el rostro expulsa un “grito mudo”, aquel que no emana sílaba alguna, se grita para el interior del ser. El segundo período la “*Apología del Silencio*” en donde el grito que aún no expresa palabra encuentra y elogia el silencio como escape al miedo de ir en contra de una sociedad capitalista y neoliberal, diseñada para aniquilar la esencia de lo humano. Y el tercer período, el de la esperanza, donde “*los Indignados*” toman conciencia y no aguantan más los atropellos de la matriz del poder, el poder de poder señalar, “castigar y vigilar”<sup>2</sup>, y exigen ¡a grito entero! El poder decir y hacer, y sus derechos a una vida digna. Se siente, se resiente y se protesta, materializándose así el “*triángulo de la moral*” sueño de nuestro gran maestro y filósofo Luis Guillermo Hoyos Vázquez, frente a una moral atrofiada por el Estado y los violentos: “El que siente, el que se resiente y no protesta tiene atrofiada la moral”.

2. Foucault, Michel. 2002. “Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.- 1a, ed.-Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002. 314 p.; 21x14 cm.- [Nueva criminología y derecho] Traducción de: Aurelio Garzón del Camino.





Sin título, Omar Valbuena, 2016. Fotografía: Juan Carlos Herrera.





# POLÍTICA DE LOS RECUERDOS Y LOS OLVIDOS. ZAPPING ZONE UNA INSTALACIÓN DE CHRIS MARKER

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a10

SECCIÓN  
TRANSVERSAL



**Mikel Otxoteko**

Universidad del País Vasco / [mikelochooteco@gmail.com](mailto:mikelochooteco@gmail.com)

Investigador independiente. Donostia España.





## Introducción

*Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Televisión)* es el nombre de la instalación multimedia interactiva presentada por el artista francés Chris Marker en el marco de la exposición "Passages de l' image", que fue organizada por el Centro Georges-Pompidou de París, entre septiembre de 1990 y enero de 1991. La obra fue producida por el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) y el Centro de Creación Industrial George-Pompidou. Posteriormente, la instalación tuvo una itinerancia por el Centro Cultural de la Fundación Caixa de Pensions de Barcelona (febrero-marzo 1991), el Centro de Arte Wexner de Columbus (junio-octubre de 1991) y el Museo de Arte Moderno de San Francisco (febrero-abril de 1992).

Chris Marker es, además, autor de una extensa obra cuya experimentación formal y estilística le ha llevado a ser considerado uno de los cineastas-artistas de la segunda mitad del siglo XX que más ha aportado específicamente al desarrollo de las técnicas de montaje audiovisual, lanzando *formas de hacer* propias del ámbito cinematográfico al terreno museístico de la instalación de arte. Tal y como sostengo en las *notas* de este ensayo, su intensa búsqueda artística a lo largo de decenas de obras y a través de medios diversos, es el desarrollo de una política de la forma para articular la memoria colectiva; en ella, los diversos fragmentos se integran mediante técnicas de montaje audiovisual, pero también la obra adquiere dimensiones materiales, excediendo el propio ámbito de lo visual y lo sonoro. Siendo así, su operación consiste justamente en crear las condiciones técnicas para la producción de nuevas formas estéticas de memoria.

Los argumentos que aquí se muestran como *notas*, están orientados precisamente a indagar en las técnicas y en los recursos estéticos empleados por Marker para crear su dispositivo de imágenes-memoria *Zapping Zone*. Como trato de reflejar, tales particularidades harían de esta obra un caso excepcional dentro de su carrera. De hecho, dada su dimensión espacial, y ante todo ambiental, entra en relación directa con algunas piezas históricas o acontecimientos derivados de la actividad en otros campos de experimentación artística a lo largo del siglo pasado como, por ejemplo, los ambientes transitables *Merzbau* realizados por Kurt Schwitters desde comienzos de los años veinte, la instalación *Etant Donnés* concebida a mediados de siglo por Marcel Duchamp, los eventos *Exploding Plastic Inevitable* organizados por Andy Warhol en torno a la década de los sesenta o, en esa misma época, la pieza a medio camino entre la música y la arquitectura, *Terretektorh* del músico Iannis Xenakis. No obstante, mi impresión es que ello se ha pasado por alto hasta el momento entre quienes se han detenido a estudiar y comentar esta instalación en particular.

Teórico del arte contemporáneo y destacado curador, Boris Groys recuerda en su ensayo "Política de la instalación" que con frecuencia se le niega a la instalación el

estatuto de una forma estética específica porque no es obvio a qué medio pertenece (Groys, 2015). Salvo algunas breves, aunque valiosas observaciones, como las de Nora M. Alter, por ejemplo, no existen comentarios que estimen el potencial específico del proyecto *Zapping Zone*. Podría ocurrir que estos estudiosos hayan fijado sus objetivos exclusivamente desde el tradicional análisis cinematográfico, habiendo dejando a un lado la importancia de otros componentes externos a la disciplina; tal vez, no hayan comprendido que el soporte material del medio instalación es el espacio mismo. Ello no significa, prosigue Groys, que la instalación sea de algún modo, "inmaterial". Por el contrario, la instalación es lo material *par excellence* ya que es espacial y su ser en el espacio es la definición más general del ser material. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. En consecuencia, mi propósito es poner el énfasis en tales elementos materiales y formas de hacer – "impuras", desde cierta perspectiva estrictamente cinematográfica – que, por cierto, logran que las imágenes crucen libremente los límites impuestos por las disciplinas para alcanzar un grado superior de potencia.

Con Marker, desde el principio, la evidencia que surge enseguida es que las imágenes son potencialmente portadoras de memoria. En un sentido semejante, el teórico Georges Didi-Huberman ha incidido en el hecho de que siempre que se está ante una imagen, se está igualmente ante el tiempo (2005). Ambos autores, desde diferentes disciplinas, colocan a la imagen en el centro de todo pensamiento sobre el tiempo. Desde la perspectiva del teórico, se diría que un trabajo con imágenes como el de Marker implica un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos, que sin embargo encuentran puntos de conexión; hay que añadir, además, que el entramado resultante funciona efectivamente como un *dispositivo de memoria*. Lo que he llamado en este texto, una "política de los recuerdos y los olvidos", sería justamente esa táctica que en *Zapping Zone* le permite al autor poner en concordancia su comprometida conciencia política y social con la idea de una memoria hecha con imágenes.

En la escritura de las seis notas que siguen he conservado ciertos rasgos propios de un estilo directo, aunque cotejadas mis impresiones con las conclusiones de otros autores; asimismo, he enriquecido con tales perspectivas, mis propios razonamientos. La espontaneidad de un pensamiento que aún no ha llegado a su forma definitiva, se equipara aquí al propio objeto que analiza, puesto que el proyecto artístico está concebido por Marker como un *work in progress*. En ambos casos, se valora el fragmento, haciéndose converger líneas dispares que se cruzan sin una lógica común para proponer, quizá, un pensamiento de mayor envergadura. Como podrá notarse, el tipo de estructura elegida retoma la idea de "montaje" contenida precisamente en la obra en cuestión. Cada *nota* se centra en un aspecto específico del dispositivo de memoria *Zapping Zone*, tratando de dar valor y sentido a las decisiones de Marker desde una postura que elude la interpretación simbólica; esta postura enfatiza la idea de

Catherine Lupton de entender *Zapping Zone* como “entidad física” (Lupton, 2006). Debe señalarse, por otro lado, que a pesar de la disposición lineal según las exigencias del formato y de aparecer ordenadas numéricamente, las distintas *notas* han sido elaboradas autónomamente sin atender a ninguna clase de lógica de conjunto.



▲ Fotograma de uno de los videos que forman *Zapping Zone*. Imagen cedida por el Kunstnernes Hus de Oslo. © Coll. Centre Pompidou. Fotografía: Georges Meguerditchian.

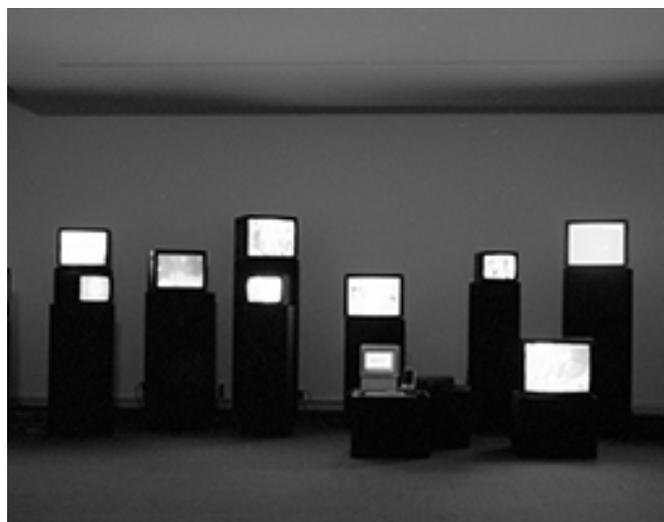
He decidido no incluir un apartado final a modo de conclusión. Considero que el carácter de inmediatez que las notas poseen debe ser conservado por medio de la estructura abierta que las articula. Por otro lado, cabe indicar que algunos de los principales contenidos de este estudio tienen su origen en la tesis titulada *La emergencia de la expresividad y el sentido. Arte audiovisual y neo-materialismo*, presentada en la Universidad del País Vasco en octubre de 2013. El capítulo “Montaje y virtualidad: Los tres planos fundamentales del montaje”, fue desarrollado durante la estancia en Pratt Institute of New York gracias a una invitación del filósofo y cineasta Manuel DeLanda, con quien se debatieron algunas de las ideas aquí anotadas.

## Nota 1

El impacto que supusieron las utopías revolucionarias de los años sesenta y setenta para Francia y para el resto del mundo fue rastreado a través de películas como *Cuba sí*, *La sixième face du Pentagone*, *À bientôt j'espère*, y por supuesto, *Le fond de l'air est rouge*. Marker propone a lo largo de su extensa filmografía una lectura de la historia reciente hecha a partir de fragmentos en ocasiones dramáticos, pero servidos con grandes dosis de ironía y no faltos de cierta ambigüedad, aspectos que serán potenciados por la naturaleza íntima y poética del comentario y la reverberación que crea la voz sobre las imágenes. Vemos que, en cualquier caso, cumple el deber de restituir o

problematizar la memoria histórica; no obstante, para Marker la memoria será siempre una imposibilidad, para él toda memoria es una “inmemoria” compuesta tanto de recuerdos como de olvidos. Vemos, también, que su reescritura no es, ni mucho menos, un ejercicio en vano. Lo que fundamentalmente Marker nos hace ver es que la reescritura de nuestras impresiones del pasado tiene un importante componente *político*, como si la propia reescritura fuera el acontecimiento político por excelencia.

Materiales audiovisuales modificados y alterados por sintetizador, fragmentos extraídos de algunas obras previas realizadas entre mediados de los años ochenta y los noventa: imágenes que se sustituyen constantemente a sí mismas en la memoria, pues como afirma su autor, ellas son la memoria. En cierto sentido, la instalación de 1990-94 *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)* marca una diferencia respecto a las obras precedentes: la constitución política del espacio expositivo a partir de unas sencillas condiciones materiales. Y, sin embargo, coincide con ellas en el peso que el autor pone sobre las operaciones de montaje. La posibilidad de trazar un recorrido discontinuo y libre entre los distintos materiales dispuestos en la sala, o de realizar un visionado multi-canal de los clips digitales y los vídeos hipermedia, es aquí un valor añadido. Desde el punto de vista físico, relata Catherine Lupton, *Zapping Zone* se manifiesta como una destaralada colección de televisores y pantallas de ordenador amontonados en unas plataformas de poca altura en un espacio galerístico oscuro. El usuario se encuentra liberado para explorar una oscura atmosfera audiovisual a su propio ritmo, para elegir enfocar su atención en un punto o en otro, y para experimentar los contenidos de la instalación en el orden que prefiera. Por otro lado, la interferencia causada por otras personas que visitan la sala no empobrece la experiencia, sino que, al contrario, la colma de sentido.



▲ La instalación *Zapping Zone* en la Fundación Tapies de Barcelona. Imagen cedida por la Fundación Tapies © Coll. Centre Pompidou.



▲ La instalación *Zapping Zone* en el Kunstneres Hus de Oslo. Imagen cedida por el Kunstneres Hus de Oslo  
© Coll. Centre Pompidou.

Echemos ahora la mirada sobre otras de sus obras. Una memoria que se estructura por imágenes visuales y sonidos ensamblados en una articulación laberíntica: esta sería la modalidad táctica de la instalación interactiva *Roseware*, la obra en progresión realizada por este autor un año después del cd-rom de 1997 *Immemory*. En una pieza y en otra se sigue esta idea y se aplica esta táctica, algo que por otro lado ya se manifestaba de forma latente en su célebre ensayo cinematográfico *Sans soleil*, una década y media antes. Pero, en *Roseware* se añade además la aspiración utópica de que los sueños y los recuerdos de todas las personas pudieran algún día coexistir. *Roseware* es una obra abierta en la que se insta a cada usuario a introducir sus propios fragmentos visuales, sonoros o textuales como reflejo de su memoria y, también, como parte de una memoria total que todos compartimos.

Los diferentes modos aludidos podrían funcionar como evidencia de que, para el autor, el hecho de desarrollar materialmente esa política de los recuerdos y de los olvidos sea un asunto primordial. Su búsqueda personal y artística parece ser, entonces, la de una forma política para la memoria colectiva. Esta memoria dependería en su caso de pequeñas e inteligentes tácticas de montaje.

## Nota 2

“Unir dos o más planos de imagen en movimiento para formar una secuencia”, esta definición haría referencia a lo que en la tradición cinematográfica se denomina *montaje*.

“Hábito de saltar repetidamente de un canal de televisión a otro siguiente o regresar a uno anterior utilizando el mando a distancia”, eso es hacer *zapping*.

Aclaradas estas nociones, podemos plantear lo siguiente. Las convenciones del oficio de montador favorecen la creencia de que una sala de edición requiere necesariamente de la sofisticación del aparataje; también, existe por otro lado la creencia de que no hay zapeo sin un mando a distancia en la mano. Lo que ambas convicciones representan no se corresponde, sin embargo, con lo que mostraba uno de los más relevantes cineastas y artistas entre quienes precisamente se han dedicado a explorar las nuevas técnicas y posibilidades del montaje, Chris Marker. De hecho, lo que en particular muestra Marker mediante su instalación *Zapping Zone* sería justamente lo contrario. Esto es, se puede editar directamente con el ojo mediante conexiones laterales, y se podría zapear del mismo modo si disponemos de un conjunto de monitores de televisión, próximos unos de otros, emitiendo distintas señales de forma simultánea. En ambos casos, un simple movimiento de ojo puede ser el origen de una nueva ilusión, y el fascinante advenimiento de la ficción.

Debe señalarse que, con excepciones como *Napoleón*, la película diseñada para una proyección en tres pantallas contiguas que Abel Gance realizó en 1927, la tradición cinematográfica es una tradición esencialmente mono-canal. El cine muestra la tendencia a sumergir al espectador en el flujo del tiempo, potenciando a su vez los aspectos internos de la imagen. En otras palabras, se invitaría al espectador a vivir una experiencia temporal e introspectiva.

Por su parte, otras tradiciones como el cine expandido, la instalación de video y las piezas multi-canal, sin perder en su especificidad este carácter subjetivo, muestran una mayor propensión a privilegiar la dimensión espacial de la imagen, con juegos de afección que exceden el marco, y que se extienden entre los elementos materiales con los que conviven las imágenes y el propio usuario en el entorno expositivo. El cambio cualitativo entre lo uno y lo otro repercute poderosamente sobre las operaciones de montaje o zapeo, haciendo que la figura del espectador muchas veces transmute a la del “usuario”.

La disposición de los monitores de la instalación *Zapping Zone*, con aquellos monitores y computadoras situados como objetos a diferentes alturas invadiendo el área central, favorece un uso muy particular de la sala de exhibición. Ello sitúa la práctica de Marker a partir de los noventa, a medio camino entre tres regiones históricas del audiovisual. Por una parte, la tradición del cine, con referentes que van de Murnau a Rouch; por otra, las corrientes estéticas del cine expandido con obras como las de Jacobs, y las instalaciones de video de artistas como Paik y, finalmente, la extensa y baldía región televisiva –que, al menos desde los años ochenta, tanto preocupó y atrajo a Marker dada la potencia del medio para llegar a una gran audiencia–. Tal configuración en *Zapping Zone*, no invita al estatismo corporal del visitante, sino precisamente a su movimiento y a la circulación entre las diferentes partes constituyentes de la instalación. Invita a percibir el espacio en su conjunto, e invita a experimentar lo físico bajo el juego de luces de color que se desprende de las pantallas.



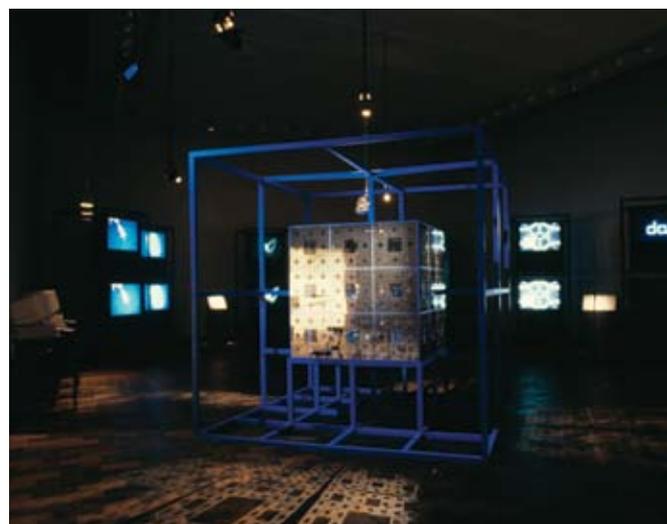
Respecto a esta modalidad multi-canal, se ha de señalar la idea de que el *montaje aleatorio* no supone, en principio, la muerte del montaje. Es una técnica que expande la promiscuidad de las imágenes, y ensalza valores que surgen entre ellas que no hubieran podido hacerse sensibles en los modos convencionales. Por tanto, tal configuración estaría implicando también un movimiento mental.

### Nota 3

El empleo de las diferentes técnicas relacionadas con el *collage* facilitó que las artes de vanguardia pudieran abrirse a otras dimensiones absolutamente insospechadas hasta el momento de su aplicación. Durante las primeras décadas del siglo XX, los dadaístas en Europa, pero también simultáneamente los constructivistas rusos, parecían concebir la sala de exposiciones como una obra de *collage* en sí misma, y no meramente como un espacio en el cual se introduce un número limitado de obras para ser contempladas por el espectador. El espacio de exhibición empezaba a concebirse, según parece, como un *ambiente vivo* formado por elementos de diferente naturaleza expresiva: efectos de iluminación, obras de arte estratégicamente dispuestas, elementos arquitectónicos, mobiliario, pero también, individuos dispares que deambulan, observan o conversan, y por supuesto, ruidos, risas y voces espontáneas. En concreto, aunque pocos documentos de aquel momento nos hablen de esta realidad, las fotografías que aún se conservan de aquellos acontecimientos permiten visualizar este tránsito conceptual al que aquí se hace alusión. La idea de que una exposición podía ser la construcción de un ambiente, o la puesta en marcha de un proceso que nunca se completa, fue desarrollada por Schwitters, quien, en aquella época decía, "Se trata de algo inacabado, por principio" (Ulrich Obrist, 2007).

La instalación *Zapping Zone* se exhibe por vez primera en 1990 en el Centro Georges Pompidou, en un contexto socio-histórico muy diferente al de las primeras vanguardias artísticas. Marker aparece en este contexto, entre artistas como Dan Graham, Gary Hill, Michael Snow o Jeff Wall, entre otros, como un explorador global que, en la estela del *flâneur* benjaminiano, se propone recolectar un vasto inventario de imágenes para organizarlas a través de una personalísima escritura. Además de la condición de *flâneur*, el emparentamiento Benjamin-Marker encuentra afinidades en la idea del bricolaje y el *collage* como mediaciones para una obra infinita e inacabada (Font, 2012). De este modo, la instalación integra pequeñas y medianas

piezas audiovisuales, materiales rescatados de la propia filmografía, que Marker nos muestra, por otra parte, como documentos de una época pretérita de su vida artística. *From Chris to Christo, Matta, Bestiaire, Tokio Days, Berlin, Getting away with it, Detour, Ceaucescu, Théorie des ensembles o Le 20 heures dans les camps*, forman parte de este *collage* audiovisual. Curiosamente, la plataforma empleada para articular físicamente la red de monitores y ordenadores en esta primera exhibición es un homenaje de Marker a los constructivistas rusos. Entre las piezas anteriores se encuentran, además, imágenes procedentes de diversos orígenes y medios: películas, fotos, programas de televisión, pinturas, grabados, ilustraciones, procesados para formar parte de los *collages* electrónicos de *Zapping Zone*. Queda decir que la instalación es, por otro lado, el *collage* de ritmos y de temporalidades que, entre un monitor y otro, se distribuyen por el espacio expositivo.



▲ *Zapping Zone* tal como se mostró en 1993 en el Museo de Arte Moderno de Louisiana. Imagen cedida por el Louisiana Museum of Modern Art. © Coll. Centre Pompidou. Fotografía: Poul Buchard / Brøndum & Co.

Las distintas publicaciones que se han detenido a examinar o comentar la instalación *Zapping Zone*, le han otorgado un enorme valor dentro de la cultura audiovisual contemporánea. A partir de esta pieza se ha llegado a hablar de *post-cine* (Zunzunegui, 2006), observación que curiosamente encierra cierto aire conservador. Pues,



al asumir la obra en conjunto y en su dimensión material, se contemplan aspectos emergentes en ella que, no obstante, escapan de la esfera de lo estrictamente cinematográfico, para abordar cuestiones escultóricas y ambientales. Junto a los materiales filmicos y videográficos entra en escena la propia disposición –material y simbólica– del conjunto de televisores y monitores de ordenador –hoy en día vistos no precisamente del lado de la vanguardia tecnológica sino como una especie de chatarrería de equipos digitales pertenecientes a un periodo concreto–.

Los años de infancia de Marker coincidieron con esa época en la cual Schwitters fundaba sobre el *collage* su actividad artística. *Merzbau* era el nombre que Schwitters daba a los ambientes transitables que realizó desde comienzos de los años veinte; *Merzbau* fue en sus diferentes formas, épocas y localizaciones un gran *collage* viviente. De las direcciones y movimientos de las superficies construidas, decía Schwitters, surgen planos imaginarios que funcionan como direcciones y movimientos en el espacio y que se cortan unas a otras en el espacio vacío (Elderfield, 1987). Cada uno de los ambientes ponía de manifiesto la complejidad implícita de estos sistemas expresivos.

Es lícito pensar que este vínculo que se ha establecido entre la instalación multimedia de Marker y la actividad de algunos de los primeros artistas de la vanguardia europea y rusa, es débil e inconsistente. En cualquier caso, si en algo debe actuar nuestro sentido de prudencia, es en evitar cualquier intento de filiación o constitución de una genealogía artística. Es probable que la operación que aquí se ha realizado haya servido, al menos, para sugerir la idea estética –y por qué no, relativa también a la ética de las formas– de que, en cada caso, las alianzas entre elementos dispares, artísticos y no artísticos, o la relación de simbiosis que entre ellos se establece, son el asunto relevante, aquello por lo que la obra adquiere el sentido. Schwitters decía en las primeras décadas del siglo XX algo que podría haber sido dicho por Marker durante la última década del mismo siglo. Decía que él se dedicaba a construir composiciones sin fronteras en las que cada uno de los componentes aislados se convertía al mismo tiempo en el marco de otro componente cercano a él (Elderfield, 1987).

## Nota 4

El ejercicio interactivo que Marker denominó “montaje-ojo” es un modo de montaje audiovisual realizado por el propio usuario mediante el movimiento de su mirada. A través de

▲ Proyecto Sala de condensación, de Mikel Otxoteko. Detalle de la instalación en el Centro Koldo Mitxelena, en San Sebastián durante la Exposición Artista berrien, 2014.

esta técnica, el rol habitual del espectador cinematográfico es puesto en tela de juicio. Los procedimientos interactivos puestos en marcha por Duchamp en su instalación *Étant donnés* fueron retomados por Marker en el terreno de la imagen en movimiento.

En primer lugar, es un montaje de tipo *transversal* porque se aparta o se desvía de la dirección única que a toda narración se le presupone. El flujo multicanal constituye una suerte de danza donde unas imágenes se encuentran, fluyen espacialmente unas sobre las otras cada cual definida por unos rasgos propios, y forman lazos con otras en la mente del usuario.

En segundo lugar es *aleatorio*, por dos razones. Por un lado, los videos no son reproducidos en sincronía, lo cual da opción a combinaciones objetivas diferentes, y a una repetición de esta diferencia con tendencia infinita asegurado por el carácter cíclico de la reproducción. Por otro lado, el movimiento del usuario en torno a los diferentes monitores genera una experiencia no programada, hasta cierto punto.

En tercer lugar, es *abierto*, porque, en mayor o menor medida, es un sistema permeable a la exterioridad ambiental. Al abrirse el sistema, la imagen no es el único objeto del montaje, también podría serlo cualquier otro elemento del entorno.

Lo anterior no significa no obstante que el dispositivo de memoria *Zapping Zone* esté libre de cualquier estrategia apriorística o condición unificadora de los elementos del espacio, o libre de cualquier control *soberano* por parte del artista. Precisamente, el artista sabe que el visitante de una instalación nunca está solo sino que es parte de una comunidad transitoria de cosas en el espacio. En efecto, el visitante ya no es el ente que interpreta la obra, sino que ahora es concebido él mismo como una cosa, una cosa entre otras, algo que transita y reacciona accidentalmente. La propia estructura de esta comunidad es también accidental. Digamos, pues, que Marker define una serie de reglas y pone en práctica una política del encuentro en la que el cuerpo del usuario, con sus propiedades y actitudes, pasa a ser un elemento que se suma, con semejante importancia al de la propia imagen mostrada.

A través de este proceso, el autor pierde en gran medida el control de lo que ocurre en la sala. Pero ello es una parte fundamental en el juego planteado. Digamos que, al proponer al usuario la libre circulación a través de la instalación, asume el riesgo y delega en él la tarea de montaje (limitándola a una operación mental que el visitante realiza sobre los diferentes materiales audiovisuales disponibles). En *Zapping Zone* las posibilidades *narrativas* que se derivan de la técnica del montaje-ojo son infinitas. La actitud que esta preferencia implica y la que Hitchcock (el cineasta a quien Marker siempre admiró) muestra mediante sus calculadas estrategias narrativas, se oponen diametralmente. En películas como *Vértigo*, por ejemplo, (que el personaje Sandor Krasna de *Sans soleil* dice haber visto al menos diecinueve veces), Hitchcock optó por tener en todo momento el control sobre el punto de atención en el cual recae el ojo del espectador. En *Zapping Zone*, el ojo de Marker está constantemente puesto en lo potencial, no solo en lo que respecta exclusivamente a la imagen sino también a lo que queda fuera de ella. Digamos que se sitúa siempre entre una imagen y otra, dejando penetrar a través de esta fisura al propio entorno de la instalación; a este proceso es al que se invita a participar al usuario, por medio de la interactividad que favorece *Zapping Zone*. El espacio de la sala está estructurado y diseñado sin fijar un orden predeterminado para las audiencias. No hay inicio ni fin delimitados, solo una amplia franja que se extiende ilimitadamente. La experiencia del usuario es en cada caso inexacta, y no obstante, valiosa en la diferencia que establece respecto a otras posibilidades, o respecto a las experiencias vividas por otros. Quizá, la materia fílmica o videográfica progresa, de este modo, hacia estados menos probables, en los que lo espontáneo no conduce tanto a resultados fallidos sino que se presenta como fuente de hallazgos.

## Nota 5

La revista rusa *Kinowedtscheskije sapiski*, según el comentario de Thomas Tode en una conferencia pronunciada en 2002, hizo pública una encuesta sobre el futuro del cine en la que Marker concluía: “No, el cine no conocerá un segundo siglo. Eso es todo”. Los nuevos medios tecnológicos serían, consiguientemente, la fuente que Marker encontraría para la renovación de su actividad creativa durante la década de los noventa. La computadora Apple II GS TV MAC, los doce discos láser, las dos cintas U-Matic, los doce reproductores de disco láser, el reproductor U-Matic, los trece monitores y el reproductor de sonidos, hacen de *Zapping Zone* su primera gran instalación multimedia. En adelante, su trabajo muchas veces consistiría en reciclar sus propias imágenes para darles una segunda vida habiendo sido convertidas mediante estas y otras tecnologías en algo distinto.



▲ Detalle de uno de los monitores de *Zapping Zone* en el Kunstnernes Hus de Oslo. Imagen cedida por el Kunstnernes Hus de Oslo. © Coll. Centre Pompidou. Fotografía: Rosey Trickett

Previamente a esta etapa de renovada experimentación, en 1982, la voz en *off* de una mujer recitaba en *Sans soleil* el siguiente fragmento:

Mi colega Hayao Yamaneko ha encontrado una solución: si las imágenes del presente no cambian, las que cambian son las imágenes del pasado. Me mostró los conflictos de los años sesenta tratados con su sintetizador. Imágenes que son menos engañosas – dice, con la convicción de un fanático – que esas que vez en la televisión. Al menos, proclaman ser lo que son: imágenes, no la forma portátil y compacta de una ya inaccesible realidad. Hayao llama al mundo de su máquina La Zona, en homenaje a Tarkovsky.

La idea de la “zona” se haría central en *Zapping Zone*, hasta tal punto que esta instalación puede ser vista como una enorme planta de reciclaje compartimentada que, no obstante, logra escapar del hermetismo típicamente tarkovskiano para mostrar el reflejo del paradójico estatuto de la imagen actual.

Al igual que *Immemory*, *Zapping Zone* está estructurada por compartimentos o “zonas” de memoria. Este principio de articulación resuelve el problema de la inflexibilidad lineal que establecen los puntos fijos de inicio y fin tanto en el libro impreso como en el cine. La instalación estuvo integrada inicialmente por las siguientes zonas: *Zone Matta* / *Zone Christo* / *Zone Tarkovski* / *Zone Clip* / *Zone Frisco* / *Zone Séquences* / *Zone Eclats* / *Zone Bestiaire* / *Zone Spectre* / *Zone Tokio* / *Zone Berlin* / *Zone Photos* / *Zone TV*. Cada zona integraba a su vez largas listas de imágenes-recuerdo, listas que sirven al artista como revisión de su propio archivo memorístico. Estas imágenes no solo se rescatan del interior de este archivo sino que son comprimidas con otros formatos, copiadas, pegadas, remezcladas

y modificadas sus cualidades. Las nuevas tecnologías ofrecen cada vez más posibilidades de degradar la imagen creativamente; por emplear un término de la cineasta y teórica Hito Steyerl, es una forma de resucitación de la imagen como “imágenes pobres” (2014). Pero, como ella misma indica en su ensayo “En defensa de la imagen pobre”, al parecer inspirado en la obra de Chris Marker, al perder su sustancia visual, la imagen recupera algo de su impacto político y crea una nueva aura alrededor suyo. Esta aura ya no está basada en la permanencia del “original”, sino en la transitoriedad de la copia.

A través del comentario recitado en su película *Le tombeau d'Alexandre*, Marker había afirmado que su trabajo consistía en interrogar imágenes. Para Marker este trabajo fue una obsesión constante. De hecho, la “zona” se constituye como el universo de las obsesiones, obsesiones de la cultura contemporánea que Raymond Bellour, por cierto, profundo conocedor de la obra de Marker, vincula con *la cuestión técnica* en “Eloge en si mineur, Zapping Zone, 1990”.

Lo anterior podría estar explicando, por otro lado, el hecho de que *Zapping Zone* esté concebida para ser un *work in progress* donde puedan ir añadiéndose otros compartimentos con nuevas piezas y modificaciones; recordando en todo momento las conocidas listas de la dama de la corte imperial china, Sei Shônagon.

Realmente a nadie debería ya importar si el cine conocerá o no un segundo siglo. De acuerdo con Marker, lo relevante del asunto sería la creación de nuevos medios de expresión vinculados a las actuales circunstancias técnicas y sociales –algo que enlaza con su célebre confesión de haber traicionado a Gutenberg por McLuhan–. Así, en busca perpetua de esos nuevos medios, *Zapping Zone* es la interconexión de una serie de zonas hipermedia, que emplea tácticas fundamentadas en las bases de datos y la interactividad. Su máxima aspiración sería explotar las potencias de la imagen digital, probar la capacidad de la imagen para evocar o suplantar la memoria personal o la historia colectiva. *Zapping Zone* imaginaba un reino televisivo en el que la interacción digital sirviera de soporte a las mitologías de fin de siglo.

## Referencias

Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Elderfield, J. (1987). *Kurt Schwitters*. Londres: Thames and Hudson.

Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.

Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Lupton, C. (2006). *Chris Marker. Memories of the future*. Londres: Reaktion Books.

Otxoteko, M. (2014). La emergencia de la expresividad y el sentido. *Arte Audiovisual y Neo-Materialismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Tode, T. (2002). *Chris Marker: The art of memory*. Londres: Institute of Contemporary Arts.

Ulrich Obrist, H. (2007). The merzbau as a paradigm of interior complexity. En *Merz world: processing the complicated order*. Adrian Notz & A. V. Obrist (Eds.). Genova.

Zunzunegui, S. (2006). El coleccionista y el explorador: A propósito de *Immemory*. Chris Marker, 1997. En *Mystère Marker, Pasajes en la obra de Chris Marker*. AA. VV. María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter. (Eds.). Madrid: T&B Editores.

# DESCONSTRUCCIÓN ARTÍSTICA Y “PLASTICIDAD DESTRUCTIVA” FICCIÓN, ESTÉTICAS Y REINVENCIÓN DE LO POLÍTICO

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a11

SECCIÓN  
TRANSVERSAL



## Mario Madroñero Morillo

Universidad de Nariño / [huacaki@yahoo.es](mailto:huacaki@yahoo.es)

Doctor en Antropología por la Universidad del Cauca. Magíster en Etnoliteratura y licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Nariño. Docente titular del Centro de Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana, Seccional Montería. Coordinador del Grupo de Investigación Interdisciplinaria COEDU de la Escuela de Ciencias Sociales y Humanas UPB. Integrante de Corpus. International Group for the Cultural Studies of the Body (<http://corpus.comlu.com/>).





## Representación, sublimación, superación, invisibilidad, ilegibilidad

Las prácticas artísticas contemporáneas exponen los límites de la representación, su concepción y exposición, que confrontadas a lo irrepresentable, provocan la paradoja de una saturación sensorial y de sentido, que genera la incomunicabilidad e ilegibilidad de las obras, cuestión que se asume en la modernidad como una experiencia que Emanuel Kant (1989) designará como “lo sublime”, y que conllevaría la praxis del juicio estético de la razón pura, que permitirá proponer las prácticas artísticas como fenómenos de expresión de una autonomía del arte y las diferentes experiencias estéticas de una poética crítica, como intentos para desligar el arte moderno del clásico. Cuestión que en otro contexto motivaría la proposición de Friedrich Wilhelm Hegel (1989) sobre, más que una supuesta “muerte del arte”, de una “superación” o “relevo”<sup>1</sup> de la representación, a partir de la distancia con las formas de manifestación de la esencia, o los presupuestos de la dimensión estética de las propuestas de Platón y Aristóteles o aún más allá, de la representación de la estética presocrática; motivo por el que la estética de Hegel se proponga desde una perspectiva enciclopédica, como estrategia de comprensión del problema de la representación en el tiempo (la historia, la historicidad) y sus dimensiones ontológicas, políticas, éticas, jurídicas, económicas, como márgenes básicos de la formación de una cultura y por tanto de una cosmovisión; problema que se expone en la estética del romanticismo, como forma de regulación de lo sublime y que se podría concebir como la forma de una transición entre sistemas de representación y regímenes ontológicos; dimensión que fundamentará la noción de civilización occidental, esbozada quizá en el texto en el que se propone un “Sistema del idealismo alemán”<sup>2</sup> y cuya formación criticara Walter Benjamin (1988) en las propuestas que desarrolla en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, donde, a partir de la relectura de la estética del romanticismo, pretende desmontar la estructura de la representación de la crítica del juicio, cimentada en lo sublime, en la medida en que se transforma en un concepto que no genera una apertura a la autonomía de la creación artística, sino que restringe la dimensión poética a una concepción de razón ligada al deber de conservación de la cultura, donde lo sublime no implica un rebasamiento de la representación, sino su reafirmación, pues sería la máxima forma de expresión de lo original, de lo puro, de lo esencial, ya que el movimiento que conlleva al regularse a partir de la dialéctica de la represen-

tación, en lugar de abrir las formas, las figuras (*Gestaltung, bild, bildung, einbildung*) las neutraliza y suspende, de ahí que conformen una cosmovisión, es decir, una dimensión arquetípica y por tanto jerárquica como imagen de la realidad única o monotemática que Benjamin confronta con la proposición de la “imagen dialéctica” desde la escatología, como contraposición a la teleología. Las temporalidades diferentes permiten así concebir la representación desde variables donde es lo póstumo o la transición, entre lo que se juega, la representación en sí misma, pero que al no ser delimitada por la presencia o lo irrepresentable encontrará en la utopía o en la ficción un modo paradójico de exponerse, pre-sentible más que visible y que dislocaría la praxis artística del régimen de lo visible, para localizarla en un espacio imaginario y simbólico como estrategia de regulación de la creación desde una perspectiva estructural, pero que es rebasada al provocar la moción de lo que Eric Alliez (1999) propone como una “estética sin naturaleza sensible”, más pendiente de lo invisible que de lo sublime o la “superación” y “relevo”, y, por tanto, más afectada por lo impredecible de las artes, que de su reducción a fenómeno de percepción y comprensión.

Cuestión que implica una crítica immanente y trascendente del sistema de representación que provoca una autodesconstrucción en sí mismo, y de donde emergen experiencias inauditas debido a su relación diferencial con la temporalidad de transición o las diferentes formas de la *epojé*, o el concepto de representación; puesto que implican la asunción de la mimesis como elemento constitutivo de la poética, que sería el modo de materialización de la temporalidad de la creación expuesta. En este sentido se podría decir que el problema en las artes nunca ha sido la representación, ni la expresión, ni la formación o figuración, tampoco las diferentes técnicas desarrolladas a partir del tratamiento de las múltiples materias, sean de expresión o acontecimiento; sino la invisibilidad inherente a tal materialidad y que pareciera corresponde más que a lo sublime, la “superación” o el “relevo”, a la materialidad cruda de la obra, al corpus de su concepto, a lo que a pesar de ser reproducible por técnica, no pierde el aura debido a que la excede, pues se corresponde con lo invisible y lo inaudito, lo por venir y la ficción, asumida esta como la exposición del tiempo póstumo de la poética en la contemporaneidad, lo que genera la ambigüedad de la realidad, su polivalencia y polimorfismo, que conllevan una remoción de la economía de la representación que desestabiliza la formación (*Gestaltung, bildung, einbildung*) de lo que se concibe como cultura, de ahí su intensidad proteica, que provoca la imposibilidad de una definición única de la formación cultural y su restricción en una cosmovisión.

La representación, lo sublime, la “superación” el “relevo”, lo invisible, lo ilegible; se podría decir que se fisianan en la ficción, precipitando la inestabilidad y errancia de las prácticas artísticas, que entre lo sublime como tiempo de suspensión de la mimesis, la superación o relevo de la semejanza por absolución en la certeza sensible de la idea y su imagen y el exceso de aura por inversión de la suspensión, la superación y el relevo, sugieren una heteronomía estética en la que la sensibilidad, la sensación precipitan los sentidos de una plasticidad diferente.

1. Se propone “superación” y “relevo” en correspondencia, debido a la problemática traducción de la *Aufheben* que Friedrich Wilhelm Hegel, propone en la “Fenomenología del Espíritu”, como concepto crítico de su comprensión de la filosofía como verdad y la relación estética expuesta en la concepción de “certeza sensible”, concepto que se podría proponer en equivalencia crítica con la “anticipación perceptiva” de la propuesta de Kant. La *Aufheben*, como “superación” y “relevo”, podría permitir presentar la diferencia con lo sublime.

2. Texto singular, propuesto como “El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán” y de autoría de Friedrich Hölderlin, Wilhelm Schelling y Friedrich Hegel.

## Transición, retorno, fantasma, ruido

La carga de temporalidad de lo póstumo que la ficción da a las praxis artísticas sería una forma de su ilegibilidad más que de su irrepresentabilidad, tal ilegibilidad como forma crítica del “ruido secreto” (Brea, 1996) de las artes entre las culturas, insinúa lo póstumo como forma de apertura de la contemporaneidad misma a partir del tiempo de las artes, las obras, las acciones artísticas, que exponen una heteronomía estética, que precipita a la vez una heterarquía política de las artes, su crisis y el desmantelamiento de la jerarquía de los sentidos.

De esta manera, la pluralidad de fuerzas y poderes de creación generan variables en relación con la forma en la que se comprende la dimensión poética de una práctica artística, su tiempo y exposición; moción que provoca una relectura de la historia del arte más atenta a la pluralidad de las poéticas de las diversas prácticas artísticas y la dimensión geopolítica y geopoética que implican, pues incentivan e insinúan una estética de inflexión relacionada con prácticas artísticas que tienden a rebasar el *locus* desde el que generan sus propuestas, pues conllevan la expresión de una plasticidad diferente, patente en la contemporaneidad de las artes y no solo como resultado de su relación con las tecnologías de la producción de la imagen, puesto que se constituyen por la formación de lo que se podría concebir como una hiperrealidad provocada por la amalgama entre: transición-retorno-fantasma-ruido de los contextos culturales y la forma de su materialización crítica, visible no solo en el reducido concepto de patrimonio (tangible o intangible), la economía y nostalgia por su conservación, sino en la estructuración de un régimen de representación de la hiperrealidad que administra lo irrepresentable y genera culturas *zombificadas* más que fantasmáticas, como forma de neutralización de las variables que podría exponer el espectro, la ficción o la invención y el tiempo de revenida<sup>3</sup> que conllevan.

En este contexto la invención ofrece una perspectiva diferente a la mirada que se sustenta en el “punto de vista del genio” y lo “sublime”, la “superación” o el “relevo”, debido a que respondería a la crisis de la representación, al desmantelar los presupuestos cosmovisionarios que la constituyen; permitiendo pensar en otra dimensión de la ficción, asumida más como una forma del tiempo de lo póstumo y no como una proyección dependiente de la relación entre causa y efecto; puesto que la ficción conlleva una moción de distanciamiento de lo originario, que la expone como una estética de la emancipación que provoca una desconstrucción de la mimesis.

En relación con la temporalidad de este distanciamiento, se podría proponer que la poética de la ficción, la ductibilidad

del tiempo que genera, su ambivalencia y lo paradójal de su carácter póstumo, implicaría comprender que conlleva “la tentativa de apuntar a un territorio que se abriría justo un punto más allá de un orden cultural que se autocomplace en la experiencia de su propia moribundia, que lleva ya demasiado tiempo haciéndolo” (Brea, 1996, p. 9). En referencia a que lo póstumo como territorio pre-visible, como una apertura a “un punto más allá de un orden cultural”, podría ser el espacio-tiempo en el que la ficción se encontraría, si se trata de un *locus* que la delimite, basculando entre lo moderno y lo posmoderno, en el intervalo entre el que se generan las transiciones que componen una historia autocomplaciente, de lo humano, lo no humano, las artes, las técnicas, los sistemas de pensamiento, las economías, las políticas, entre otros, generando variables e inflexiones que provocarían interrupciones de lo que se podría proponer como el sufrimiento programado que sustenta la autocomplacencia de un orden cultural, que pretende conservarse *ad infinitum* a través de la economía de la transición y la supervaloración de lo originario como ultra valor a conservarse y del que la ficción sería su inverso.

Transición y ficción conformarían de esa manera una diada particular en la representación, la una sustentando la permanencia de un plus de valor de lo original, la otra generando una devaluación de lo original a partir de la desregulación de los restos del plus, cuya temporalidad genera disonancias e interferencias, por entre las que lo espectral en tanto resto del plus de la supervaloración de lo original se filtra. De esta forma, lo espectral rebasa el plus-valor de la originariedad, del objeto perdido, la transferencia y el aplazamiento de su búsqueda; pues lo espectral sería el “ruido secreto” de lo que, o de quienes se resisten a desaparecer, siendo ahí, en el revenir, el corpus de la ficción entre la transición.

La transición como ha expuesto Idelber Avelar (2000) es un concepto que aparece de manera obsesiva cuando se pasa de un régimen dictatorial a otro, debido a que el paso entre dictaduras se propone como una transición, como una *epojé* que no solo pone entre paréntesis el mundo, sino que suspende en un estado de excepción permanente a una comunidad, generando un “exceso de realidad”<sup>4</sup> o la inamovilidad del principio de razón suficiente. Avelar desarrolla su propuesta en el contexto suramericano y en relación con los periodos de duelo que se generan entre y tras las dictaduras, entre las que surge la ficción, que Avelar designa como “post dictatorial”, no en la medida de una represión que se pueda sublimar en un irrepresentable, o las formas de una perversión de la realidad, su inversión o su resolución; sino en relación con lo que Walter Benjamin (1992) proponía como “el carácter destructivo” que se relaciona aquí con la propuesta de

3. Revenir se propone como traducción de *revenant* y su relación con el renacimiento y lo que rebasa la presencia, que en relación con el espectro implica lo inaparente, de ahí su diferencia con lo que más adelante se propondrá como “el esquema del retorno”.

4. Tal como la referencia a la formación y petición de “realismo” en la transición entre lo moderno y lo posmoderno que destaca Lyotard (1987), o la forma en la que Annie Le Brun lo expone en su texto: *Del exceso de realidad* (2004).

Catherine Malabou de la “plasticidad destructiva” (2012), en tanto acción política que confronta y expone la transición como forma de conservación del régimen, ya que en la transición hay ilusión de movimiento, de progreso y desarrollo; de ahí su relación con la nostalgia por lo originario, que domestica lo espectral y lo reduce a resultado de la búsqueda de una primacía ontológica y epistémica (Trouillot, 2011) y a la generación de una economía de la utopía, de una administración del tiempo que conlleva un aplazamiento de la relación con la realidad o su negación radical, presente en el nihilismo como naturalización de la suspensión a partir de la “autocomplacencia”.

En el ‘orden cultural de la autocomplacencia’, la transición es un concepto que se propone para regular y racionalizar las relaciones de causa y efecto, generando una dialéctica de la representación del tiempo que permite construir y constituir una historia que evade lo póstumo; la forma de esta constitución sería para Foucault (1968), por ejemplo, lo que estructura “la prosa del mundo” y para Lyotard (1987), “los metarrelatos de la modernidad”; “formaciones discursivas” que adquieren relevancia en tiempos de posguerra, caracterizados por Avelar (2000) como “posauráticos”; acechantes no solo en el caso de Europa y en contextos de pre y posguerra en el caso de América, Asia y África, que son asumidos no solo por un “giro posmoderno institucional” que pretende regular y racionalizar el duelo desde una economía de lo espectral, sino por una perspectiva o espira de tal giro, en un principio referida a la metodología de los estudios culturales, la poscolonialidad, la decolonialidad y posiciones alternas que han buscado otras vías para la lectura de las temporalidades de transición, como un espacio cuya temporalidad se caracteriza por la sobrevaloración del nihilismo, que transformado en sentido común se integra a la subjetividad como fundamento de las concepciones sobre el sí mismo, el otro, la naturaleza, el mundo, la vida, que expone la separación radical que lo humano ha sufrido de los referentes que le permitían pensarse como singularidad. En este sentido, Según Okwui Enwezor (2003):

Los cambios producidos por las transiciones a las nuevas formas de gobernabilidad y a las instituciones, nuevos dominios de la vida y de la pertenencia como personas y ciudadanos, culturas y comunidades, definen la matriz poscolonial que da forma a la ética de la subjetividad y la creatividad en la actualidad (Enwezor, 2003, p. 58).

Tal “matriz poscolonial” su relación con la “ética de la subjetividad y la creatividad en la actualidad”, sería el lugar fundamental en el que la institucionalidad del “giro posmoderno” entre revueltas y movimientos, sustenta una dialéctica de la conservación, debido a la negatividad constitutiva de su estructura, que se expresa por ejemplo en el eclecticismo, propuesto por Lyotard como “el grado cero de la cultura” (1987, p. 17); debido a la saturación de originariedad, reflejada a la vez en la producción de lo que Rosaldo (2002) delimitara como una “nostalgia de imperio” en tanto síntoma de la economía de la carencia, generada por la conciencia de la ausencia de un fundamento teológico, mitológico o

epistemológico que responda a la comprensión del presente del ser humano y su concepción de vida o sobre la vida. Carencia que sustenta la necesidad de las exigencias éticas en la “actualidad” y la exacerbación de la búsqueda de salvación por pérdida de la relación con el presente, provocada por la disolución de la singularidad y la comunidad, que trae como consecuencia lo que Jean-Luc Nancy (2003) propone como “el esquema del retorno”, caracterizado por la sublimación de las causas o de los orígenes o los fines y su irrepresentabilidad. Para Nancy:

El punto de vista del “retorno” se hace cargo de cada crisis de manera idéntica, como si fuera la reproducción del mismo episodio. (...) ‘Ahora todas las disciplinas se han restituido’: estas palabras de Rabelais emblematizan a todos los pensamientos del retorno: renacimiento, restitución, restauración, redescubrimiento... (...) Algunos otros proponen operaciones de mayor envergadura: es en Descartes, o en la Contrareforma, o aún mejor, en los Padres de la Iglesia, donde es necesario hacer comenzar la crisis, y el proceso lento y silencioso del Retorno immaculado. (...) Desde sus comienzos (volveré sobre ello), el Occidente que somos espera o proclama, alternativamente, el retorno de Solón, de aquel que debería de nuevo dictar las leyes prudentes y sensatas de la ciudad, civilizar su comunidad, sus costumbres y sus pensamientos. –En consecuencia– la neutralización de toda una cara de la historia (Nancy, 2003, pp. 13-14).

El “esquema” por tanto se relaciona con la nostalgia de origen y de imperio, estructurando una economía de lo irrepresentable, que permite la administración de lo sublime a partir de una estética de la salvación que se refleja en las nociones de “obra de arte total” y que implica la concepción del arte como “la mercancía total”, tal como infería Walter Benjamin (1992) las consecuencias de la producción en masa de obras, que llevan al límite la proposición de Martín Heidegger (1996) sobre la función del arte como “producción de la tierra”, sustentada en la noción de cosmovisión y que propone en la concepción de una “época de la imagen del mundo”, comprendida como la puesta entre paréntesis del mundo de la vida, su clausura y ocaso; que incita una refundación del mundo de la vida, argumentada como necesaria, pero que desembocará por las interpretaciones que genera desde la carencia, en fundamento de la autocomplaciente angustia existencial, el nacionalsocialismo, la posibilidad de su retorno y la estetización de la totalidad, propia de los regímenes de representación que constituyen una monotemática concepción de realidad; ante los que la estrategia de la ficción pretendería provocar una fisura entre la hiperrealidad de la economía de lo irrepresentable y la carencia de crédito en el presente producida por la estética de la salvación, manifiesta en la religiosidad y las ciencias, a través de lo que Jean-Luc Marion (2010) propone como una “idolatría conceptual de la metafísica”, comprendida como un sistema y régimen de representación de la realidad desde una esencia cerrada sobre sí, proyectada a una autocomplacencia *ad infinitum*.

## Ficción, hiperrealidad, desconstrucción, plasticidad

La ficción se puede comprender en este contexto en el que acechan las diferentes formas de violencia y el espectro del nacionalsocialismo, como una estrategia para la generación de propuestas éticas, estéticas, políticas, que permitirían alternativas ante la posibilidad de su retorno o conservación. Un régimen de transición concibe lo posible como una metáfora de la utopía y administra el aplazamiento de los acontecimientos al establecer la estructura de la estética de la salvación, comprendida como la expresión de la delegación y aplazamiento de la vida sustentada en una ética de la carencia, que provoca que el nihilismo se interiorice como sentido común y que se ve legitimado en la retórica de “los mundos posibles”, como concepto que racionaliza y regula las diferencias y alteraciones que podría exponer la virulencia de un contexto multicultural o de forma más crítica, multinatural (Viveiros de Castro, 2010), por la afirmación de la pluralidad crítica de naturalezas, materias, cuerpos, psiquis, técnicas, obras, provocadas por artes desde perspectivas disentivas<sup>5</sup>.

De esa manera la estética de la salvación (al instaurar la delegación de la vida), constituiría una banalización de la dimensión política de las artes (Brea, 1996), pues es la forma de resolución a la crisis de la representación que genera un contexto de pre o posguerra, en el que se ha experimentado una disolución masiva de subjetividades que provoca la indiferencia de una comunidad, ante la administración de la violencia por parte del orden militar y paramilitar, sea en los contextos europeos, americanos, asiáticos o africanos que adquiere las características del conflicto y posconflicto globalizado, debido a la mercantilización progresiva de la carencia que genera lo que Deleuze y Guattari (2005) proponen como la relación entre “capitalismo y esquizofrenia”, en la que se capitaliza la disolución de identidades culturales por administración de la carencia hecha patrimonio, lo que fortalece la “nostalgia de imperio” y genera la estetización de las diferentes formas del nacionalsocialismo, capaz de sustentar la noción de globalización como obra de arte contemporánea total, fundamentada en la resolución tecnológica del problema de la creación, visible hasta el exceso en la naturalización de la locura cosmovisionaria del orden imperial de la guerra y su conservación.

En esta perspectiva se consideraría la globalización como un lugar caracterizado por una ambigüedad constitutiva y por la generación de prácticas de inserción en un régimen de transición, que legitima así la dialéctica entre modernidad y posmodernidad y estetiza la realidad en la hiperrealidad de un presente que se aplaza y en la que lo irrepresentable

5. Lo ‘dissentivo’ conlleva el *ethos* del disenso, la acción desde una apertura de los sentidos por la heterarquía de las artes, de igual manera conlleva la asunción de una perspectiva relacionada con la noción de “Proceso de alteración diferencial” de Viveiros de Castro (2010), en referencia al establecimiento de relaciones con alteridades humanas o no humanas.

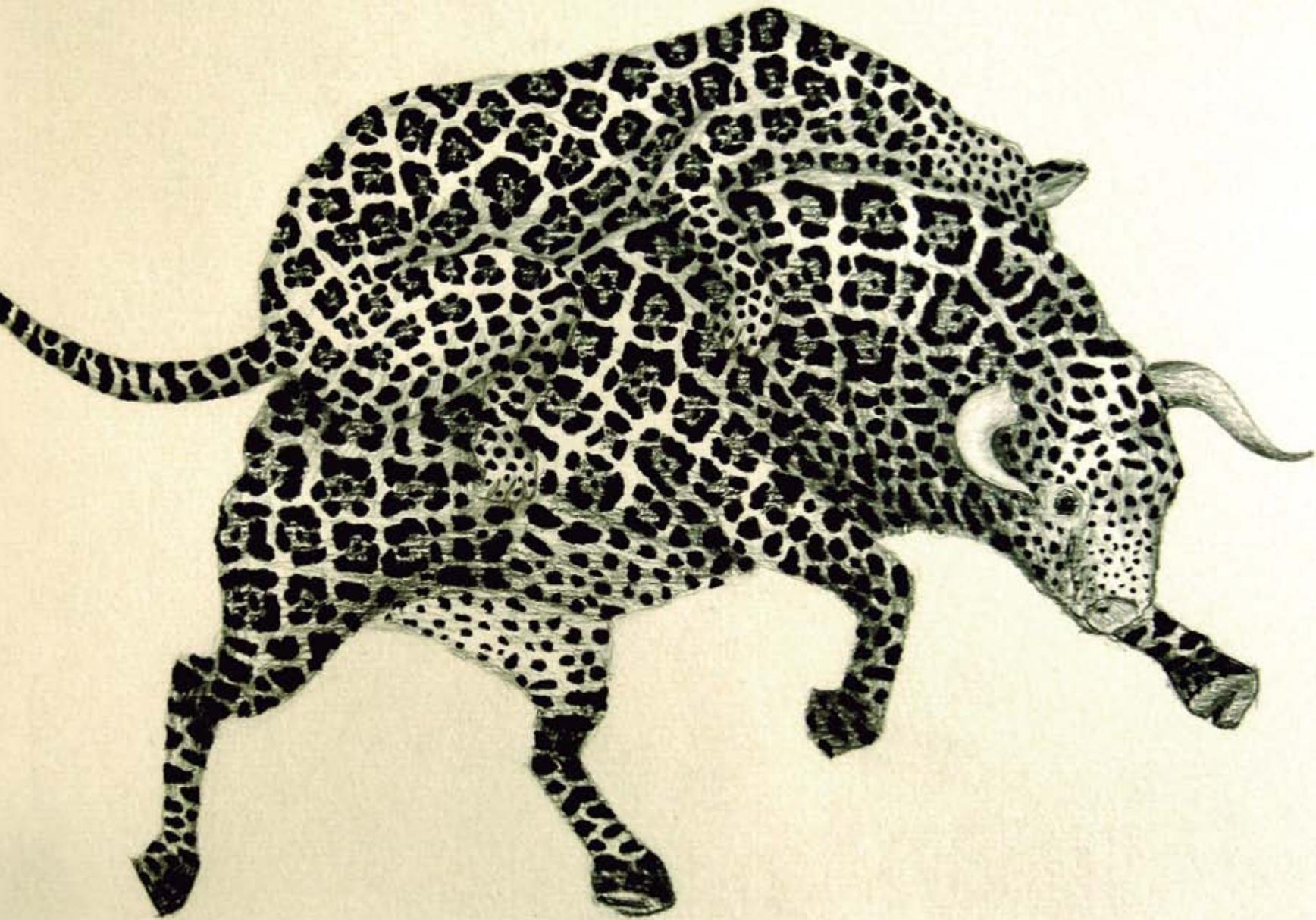
provoca la ilusión de una vida que destruye la subjetividad o la crea, exponiendo al ser a una clausura de la identidad o a una apertura, en la que también se pierde, pues la dialéctica entre “capitalismo y esquizofrenia” no da tregua, debido a que genera una economía de la violencia por regulación de los flujos de deseo.

La regulación y administración de la violencia se podría comprender desde las propuestas de Catherine Malabou (2012), como base de la emergencia de la autodestrucción programada de la ontología de la miseria, reflejada en la autocomplacencia o como motivo de la autodesconstrucción de la carencia por asunción “afirmativa”<sup>6</sup> de lo que propone como una “plasticidad destructiva”, caracterizada por una actitud asumida por procesos de indiferenciación progresiva ante el desmantelamiento de la vida misma ante la hiperrealidad y su estética de aplazamiento del presente.

Malabou expone lo que se podría proponer como una singularidad ética por asunción “afirmativa” de una “plasticidad destructiva”, delimitada a partir de dos perspectivas, la primera referida al daño cerebral, sus consecuencias en los cambios de identidad que generan mutaciones en el ser y la segunda, desde procesos de mutación que se generan a partir de traumas (incluyendo la vejez, aunque se podría proponer a partir del contexto suramericano: la experiencia de la violencia sistemática, el orden de terror de la guerra, los diferentes procesos de desplazamiento, entre otros) que provocan un olvido del ser, en el que la esencia, la dimensión ontológica que constituye el principio de identidad es afectada, generando extrañamientos que no permiten reconocimiento de sí o los otros y que implica lo que Malabou propone como una “ontología del accidente”, en el que la temporalidad del accidente, su acontecer provocan devenires radicales, no programados, que por su particularidad desmontarían la economía de lo irrepresentable, impulsando una invención de la vida perdida desde la asunción del extrañamiento como apertura de la nada y la vacuidad, imposibilitando la economía de la carencia; cuestión que tendría un lugar de exposición en una tercera vía que correspondería a las prácticas artísticas<sup>7</sup>.

6. Para la relación con la “plasticidad destructiva” con la ética y la política, presentes en la acción artística, se propone los conceptos que refiere Gilles Deleuze, sobre lo “afirmativo” y lo “reactivo” de las fuerzas, relacionadas en el caso de Nietzsche con la intempestividad y la moción ontológica de la transvaloración que provoca el “eterno retorno”. Lo “afirmativo” y lo “reactivo” se propone en este texto como márgenes que permitan pensar fuera de la dialéctica de lo positivo y lo negativo, la relación y el acontecimiento de la “plasticidad destructiva” y la “ontología del accidente”. Los conceptos los propone Gilles Deleuze en: *Nietzsche y la Filosofía* Anagrama [1998].

7. Malabou sugiere en esta instancia la propuesta artística de la escritura de Marguerite Duras, Proust, Thomas Mann, principalmente. En el presente texto, tal metamorfosis crítica se relaciona con la creación artística en tanto proceso de invención y reinención sin nostalgia de origen de obras de arte, que permiten no solo invertir la negación o la denegación, sino desmontar el trauma, la represión, liberando flujos de creación independientes de los regímenes de representación del ser y el sujeto.



Estudio para una imagen del Sur. Juan Carlos Jiménez Garcés, 2015.

La ambivalente “plasticidad destructiva” sería de esta forma una vía para la confrontación con la carencia, susceptible de provocar autodestrucción o destrucción de otros, o el desvío que provoque una desconstrucción del nihilismo. En el caso de la ficción, esta responde a la carencia, proponiendo una desconstrucción de la “plasticidad destructiva”, entre la exposición de estéticas de existencia que se abren en medio de una diáspora de identidades, inconstantes e ingobernables, que generan acontecimiento por flujos estéticos que desmantelan la estructura de los regímenes de representación que sustenta una transición. En este sentido la reinención de lo político no pasaría por la toma de partido referida a la burocracia y las políticas culturales que genera, sino por flujos de ingobernabilidad susceptibles de provocar remociones de sentido en una cultura. Así, las propuestas artísticas conllevarían la toma de posición ante una transición, pues confrontarían lo irrepresentable y la saturación de imágenes de la hiperrealidad que constituyen la noción desgastada pero permanente de globalización.

Las particularidades de la hiperrealidad se relacionan con lo que Michel Rolph Trouillot (2011) propone como la administración de la “geografía de la imaginación”, consistente en la representación del mundo a partir de las consecuencias de la expansión del régimen colonial del siglo XVI, que implica que el proceso de construcción de la hiperrealidad es constitutivo de la ontología y estética cosmovisionaria de la modernidad y posmodernidad; cuestión que conlleva que las ficciones sobre el otro se caractericen por la concepción de un otro monstruoso, no reconocible como humano, pero sí clasificable como salvaje, anormal, loco o mercancía, estableciendo una “ficción de lo político” (Lacoue-Labarthe, 2002), desde las transiciones entre un régimen de representación del ser y sus variaciones en relación al ejercicio de la soberanía; en este sentido Philippe Lacoue-Labarthe dice:

Lo político (la ciudad [*Cité*]) proviene de una *plástica*, formación e información, *ficción* en el sentido estricto. Es un tema profundo, sacado de los textos pedagógico-políticos de Platón (la *República* sobre todo) y que resurge bajo el manto de los conceptos de *Gestaltung* (figuración, instalación figurada) o de *Bildung*, cuya polisemia es reveladora (puesta en forma, composición, organización, educación, cultura, etc.). Que lo político provenga de una plástica no significa, de ninguna manera, que la *polis* sea una formación artificial o convencional sino que, más bien, dice que lo político proviene de la *téchne* en el sentido más elevado del término, es decir, en el sentido en que la *téchne* es pensada como el cumplimiento y la revelación de la *physis* misma. Por eso la *polis* es igualmente “natural”: es la “más bella formación” que brota espontáneamente del “genio de un pueblo” (el genio griego), según la moderna, pero en realidad muy antigua interpretación de la mimetología aristotélica (Lacoue-Labarthe, 2002, p. 84).

La polis (sus extensiones en metro o megalópolis) conllevaría la producción de vida y subjetividad desde la constitución de una realidad global mimética, que correspondería por semejanza con el arquetipo

cosmovisionario de sus presupuestos arquitectónicos y tipológicos, extendidos y ejercidos por el concepto de civilización a conservar y expandir; de esta forma Lacoue-Labarthe recalca que:

A diferencia del despotismo de tipo estalinista y por tanto a diferencia del “totalitarismo” de tipo soviético, el nacionalsocialismo sigue mostrándose rebelde a los procedimientos del análisis político e ideológico. En el fondo permanece sencillamente “inexplicable” y, en ese sentido, no cesa de acosar la conciencia moderna en cuanto algo así como un “posible” por siempre en potencia, a la vez puesto en reserva e inminente en nuestras sociedades. El nacionalsocialismo no se presentó en ningún momento como una política determinada —incluso si su “ideología” lo fuera completamente, Hannah Arendt lo señaló lucidamente—, sino como la *verdad* de lo político. En cuanto tal, expuso a la luz del día, para de inmediato oscurecerla, la esencia no política de lo político, algo que ninguna “politología” ni ninguna filosofía política están capacitadas para alcanzar. Pero si esta esencia de lo político hay que buscarla por el lado del arte, entonces tampoco ninguna estética o filosofía del arte pueden deshacer el lazo inextricable que hay entre el arte y lo político. Y ello porque sus categorías, prácticamente todas procedentes del platonismo, tienen como principio el presupuesto dominante en toda esta tradición, la de que lo político (la “religión”) es la verdad del arte (Lacoue-Labarthe, 2002, p. 93).

Tal ficción de lo político se sustenta entonces sobre una episteme de gobierno, que pretende modelar la realidad y el mundo de la vida y que legitima por fuerza de ley y fundamento místico de la autoridad, el orden de la guerra a lo inclasificable. La paradoja de una estética de la destrucción que sustenta la “plasticidad destructiva” del nacionalsocialismo (presente en procesos de conquista y colonización), conlleva entonces la constitución de una estética de la soberanía, que estructura el dominio sobre lo desconocido y establece los márgenes para la construcción del otro, por aplicación del principio de semejanza, que hace de la mimesis la dimensión ortopédica y pedagógica que sustenta lo “inexplicable” y lo “posible” del nacionalsocialismo; ante lo que la decolonialidad en su dimensión metodológica y las perspectivas de pensamiento de alteridad, pretenden provocar fisuras en la estructura del régimen de representación global de la inculturación nacionalsocialista, desde una desconstrucción de las semejanzas por precipitación de disenso, debido a que al complicar e implicar lo alter-nativo<sup>8</sup>, permiten la apertura de perspectivas críticas, fuera del eclecticismo de la representación

8. Lo alter-nativo se propone a partir de la mención de Michel Rolph Trouillot (2011) sobre una “modernidad de otro modo” expuesta en el Caribe y que se podría extender a América, con relación en nodos en donde se generan “subjetividades de resistencia” que no obedecen a estructuras que pretendan el poder, para la realización de cambios del orden social. Se trata además de una forma de exposición del tiempo otro que permite el distanciamiento con lo originario y la apertura de la dialéctica de la representación del ser.

del ser fundamentada en la política de transición y los consensos aparentes que presupuesta.

La desigualdad activa de la invención de *locus* políticos, sería ante tal contexto la moción de los flujos de ingobernabilidad de “subjetividades de resistencia” (Lugones, 2011), susceptibles de generar una ficción de lo político alterna, a partir de la pulsión crítica del deseo de ser otro, como acción política de asunción del presente, comprendido como *locus* heterogéneo de la paradoja que expone la relación de desigualdades en común.

## Disenso, remoción, inflexión, reinención

La remoción del ser provoca desigualdades ontológicas, modos de ser insospechados de sí mismo y otros, que propician vías para flujos de inflexión estética que desbordan las economías de representación; lo que conlleva, por ejemplo, que las estéticas americanas como proponía Rodolfo Kush (2000) requieran de una monstruosidad que las singularice, provocando artes telúricas con el alcance y la capacidad de la conjuración, en este caso de la hiperrealidad; de ahí que si de una “función” del arte se tratase, esta no sería la de la preservación de una “época de la imagen del mundo”, ni la formación y conservación de una cosmovisión, sino su desconstitución continua, reflejada en la remoción de sensación, sentido y significado de las imágenes, símbolos e iconos de la puesta en presente de las artes, que conlleva además la desconstrucción inmanente de la “plasticidad destructiva” y las anomalías que genera, no por una terapéutica o por discursos sobrecargados de eufemismos dirigidos al tratamiento de lo inclasificable, sino por el exceso y plus de la materialidad crítica que expone la ficción.

Cuestión que a nivel formal podría implicar la materialización barroca de las estéticas de la conjuración de las prácticas artísticas americanas de la Colonia, expuestas en la propuesta del Indio Condori, por ejemplo, o de la reapropiación de la tierra a partir de la resignificación crítica de la “geografía de la imaginación” decolonial de los movimientos indígenas y campesinos, expuesta en la performance de escritura de Manuel Quintín Lame (2004), o las paradojas críticas de la política de escritura de Gamaliel Churata (2012) y el “punto lácteo” como metáfora crítica de la originariedad de una estética de la tierra, que se presenta irónica por la pérdida de fundamento, pero que actúa sin nostalgia por la carencia de imperio, pues es más bien gozosa por la desconstrucción de la nada y la inconstancia que genera el desmantelamiento de una cosmovisión, restringida a la racionalización y regulación de la vida.

De esta manera, la ficción se ocuparía de generar una estética de lo no humano, lo inclasificable e impredecible de sus acontecimientos, más que de la estetización de las transiciones entre un régimen, su continuidad y variaciones; pues tal estética no trataría de clausurar o formalizar la deshumanización generada por la guerra y posguerra,

sino de provocar fisuras en el intervalo de la transición que banaliza o invisibiliza la alteridad, al asumirla como fuerza de resistencia, más que desde el consenso sobre la diferencia desde la búsqueda de semejanzas, que pretende administrarla o regularla a partir de la economía de la representación de la pérdida. Tal estética de lo no humano, se ocuparía además de la relación con la técnica y las consecuencias de la autoproducción del ser, y la capitalización de la vida reducida a potencia laboral o como capacidad modulada de revolución, permitiendo una crítica a la historia de la industria cultural y la producción masiva de referentes que ilustran la historia de lo humano desde una estética antropocéntrica.

La reinención de lo político de esta manera materializaría los procesos que precipitan las ficciones, en tanto formas de resistencia que inventan otros modos de ser y que permiten que la “plasticidad destructiva” se proponga como una “ontología del accidente”, que expondría las mutaciones y anomalías del ser que ha dejado de ser, por carencia de fundamento o anomalía, permitiendo la asunción de la vacuidad, no por racionalización del extrañamiento de sí como otro, sino por la comparecencia ante lo que de alteridad diferencia al ser, confrontando la pérdida sin angustia y nostalgia, sino en un duelo festivo por el establecimiento de una relación con lo allende de sí, a través de una paradoja en la que las emociones, las pasiones, encontrarían expresión y exposición, pues en la ficción tendrían la materialización de lo imposible y el desmontaje de la mecánica de la transición y la conservación que incentiva.

El plus estético, el exceso de gozo, conllevaría en esta dimensión estética un erotismo de alteridad que al no tener relación con la carencia, inventa, piensa lo que viene al presente, lo antecede por intuición y sensación, por pasión de lo irrepresentable, sustentando un erotismo de lo desconocido, una poética de la invención crítica, una estética de la invención y una política de la reinención, que permitirían desde la asunción de la “plasticidad destructiva” de otros modos de ser de alteridad, resistencias al consenso y permanencia de regímenes de representación y por tanto la apertura a una relación con una inacabada *anábasis* estética de la apertura de sí como exterioridad, en camino, por andar, entre la incalculable aventura de la creación artística.

## Errancia, imposibilidad, impredecibilidad, invención

Inventar entre los intervalos que traman la transición implica aventurarse en la afirmación de una vida en relación con una “ontología del accidente”, signada por una intencionalidad de errar, de una pre-pulsión por la errancia, el devenir, la inconstancia y la transformación inherente a la acción creadora, capaz de una poética crítica de la metamorfosis y transmutación de las esencias, provocando modos de ser impredecibles y fisuras que generan acontecimiento en la transición entre el pre y el post, desestabilizando lo creado, lo producido, la originariedad y las técnicas.

El riesgo de las ficciones estéticas conllevaría la confrontación con la hiperrealidad de la economía de producción de realidad, disenso tangible en la poética crítica del realismo delirante de Humberto Laiseca, como respuesta a la sobrevaloración de las obras de arte totales relacionadas con la economía simbólica del realismo mágico, concebido como un metarrelato desde el que se fundamenta el régimen de representación de una idea de cultura suramericana, delimitada por la noción de cosmovisión que clausura la experiencia estética; cierre ante el que la invención, su vivencia conlleva el establecimiento de relaciones con lo desconocido. La ficción reinventa la representación de lo que podría considerarse como el sujeto político de las artes, apelando a la impredecibilidad de las artes, sus accidentes y el desmantelamiento de la economía del hiperrealismo y la aparente política de revolución cultural de las políticas de Estado, que pretenden institucionalizar el accidente artístico a partir de la patrimonialización del plus de valor de las obras calificadas como políticamente incorrectas, anormales y destructivas al domesticarlas; debido a que la virulencia de una acción artística puede generar una epidemia estética, es decir, una afección sensorial, de sentido, que expondría al sujeto a una remoción del ser, que no se presentaría solo en el carnaval como ejemplo privilegiado de las manifestaciones en las que lo “culto” y lo “popular” aún se juegan un lugar en la dialéctica del régimen de representación de las manifestaciones culturales, sino en lo allende, en el desmontaje de la dialéctica entre lo representable, lo sublime, la “superación” o “relevo” y lo irrepresentable, donde los elementos generadores del desequilibrio de tal dialéctica del régimen de representación podrían ser la “plasticidad destructiva” de la ficción y la “ontología del accidente” de las transmutaciones político-culturales que refleja, al generar procesos de invención y reinención de lo político como un *locus* heterogéneo de la heterarquía crítica de las estéticas no ilustrativas, sino expositivas, por su relación con la temporalidad crítica de la ficción, que al no determinar el tiempo en el que propone sus enunciados, en la pro-vocación de la deixis y écfrasis del *locus* (de enunciación, sea el texto verbal o no verbal, visual o no), deforma, transforma y distorsiona la hiperrealidad y el régimen de lo sensible de la globalización y su formalización en la ambigüedad de lo que se ha concebido como biopolítica.

La reinención de lo político se genera entonces desde lo que se podría proponer como una inoperancia o desobramiento, que rebasa la nostalgia de imperio y la estética de la salvación, porque no implica la delegación del derecho de ser, del derecho de presencia, sino que lo asume al comparecer en el presente como lugar de exposición de las fuerzas generadoras de lo inverosímil por impredecible. Presente en el que la eventualidad de las artes provoca la reafirmación de la vida, patente en el rebasamiento de las técnicas y la inserción de la temporalidad de lo póstumo en lo cotidiano, donde el modo de ser ficcional provoca el desmantelamiento de la constitución virtual de la vida, al provocar la fisura que permite pensarla un *punto* más allá de lo imposible.

## Referencias

- Alliez, E. (1999). De la imposibilidad de la fenomenología. Revista *Estudios de Filosofía*, 19-20. Universidad de Antioquia. Colombia. [Trad. Carlos Enrique Restrepo].
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio. Chile.
- Beck, U. (1999). *La reinención de lo político*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1988). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. [Trad. y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque]. Ediciones Península.
- Benjamin, W. (1992). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Editorial Mestizo.
- Castro, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Universidad Santo Tomás de Aquino.
- Churata, G. (2012). *Textos esenciales*. Lima: Editorial KhorkeKhe.
- De la Cadena, M. (enero, 2009). Política indígena: un análisis más allá de “la política”. *World Anthropologies Network*, 4, 139-171. Electronic journal.
- De la Cadena, M. (2010). Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond “Politics”. *Cultural Anthropology*, vol. 25, Issue 2, 334-370.
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., Guattari, F. (s.f.). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Conocer desde el sur. Por una política emancipatoria*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales. UNMSM. Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global. Lima.
- Enwezor, O. (2003). The poscolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition. *Research in African Literatures*, 4(34), 57-82. Indiana University Press.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. [Trad. Elsa Cecilia Frost]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gnecco, C., Ayala, P. (Comps.). (2010). *Pueblos indígenas y arqueología en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad de los Andes.



Estudio para una imagen del Sur. Juan Carlos Jiménez Garcés, 2015.

- Grosfoguel, R. (enero-junio, 2006) La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales. *Tabula Rasa*, 4, 17-48. Bogotá.
- Grosso, J. L. (2008). *Indios muertos, negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor.
- Haber, A. (2010). No metodología payanesa. Notas de metodología indisciplinada. *Revista Chilena de Antropología*, 23, 9-49.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En *Representation: cultural representations and signifying practices*, [cap. 1, 13-74]. [Trad. Elías Sevilla Casas]. London: Sage Publications.
- Hegel, F. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. [Trad. Brotons Muñoz]. Madrid: Akal.
- Hegel, F. W., Schelling, W. F., y Hölderlin, F. [s.f.]. Esbozo. [El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán]. *Hieronymus*, 1. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/O1/O1\\_117.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/O1/O1_117.pdf)
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Kant, E. (1989). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa. Edición de Manuel García Morente.
- Kush, R. (2000). *Obras completas*. Provincia de Santa Fe, Argentina: Editorial Fundación Ross.
- Lacoue-Labarthe, P. (2002). *La ficción de lo político*. Madrid: Arena Libros.
- Le Brun, A. (2004). *Del exceso de realidad*. México: FCE.
- Lezama Lima, J. (1979). *Esferaimagen. Las imágenes posibles. Sierpe de don Luis de Góngora*. Barcelona: Tusquets.
- Liotard, F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. [Trad. Enrique Lynch]. Barcelona: Gedisa.
- Lugones, M. (julio-diciembre, 2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la Discordia*, 2(6), 105-119. [Trad. Gabriela Castellanos].
- Mallabou, C. (2012). *Ontology of the accident. An essay on destructive plasticity*. [Trad. Carolyn Shread]. Cambridge: Polity Press.
- Marion, J-L. (2010). *Dios sin el ser*. [Trad. de Javier Bassas Vila, Daniel Barreto, Carlos Enrique Restrepo, Vilaboa-Pontevedra]. Ediciones Ellago.
- Mazzoldi, B. (2013). *A veces Derrida. Derrida desde las Indias – Antropología y desconstrucción. El silencio de los dátiles – Bordas de plegaria. Golosa*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Nancy, J-L. (2001) *La comunidad desobrada*. Arena Libros. Madrid.
- Nancy, J-L. (2003). *El olvido de la filosofía*. [Trad. Pablo Perea Velamazán]. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J-L. (2009). *La verdad de la democracia*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Quijano, A. (2008). "Solidaridad" y capitalismo colonial/moderno. *Otra Economía*, 2,(II). Recuperado de <http://www.riles.org/otraeconomia>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. [Trad. Manuel Arranz]. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón y Retazos.
- Rosaldo, R. (2000). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. Ecuador: Abya Yala.
- Trouillot, M-R. (2011). *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Universidad del Cauca. CESO-Universidad de los Andes.
- Viveiros, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz editores.



La mudanza. Juan Carlos Jiménez Garcés,  
2013. Escultura en ceniza volcánica, azufre,  
intervención con humedad, musgo.

# RELATIVIZACIÓN DE LA IMPORTANCIA DE LA PARTITURA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL: UNAS CONSECUENCIAS PEDAGÓGICAS

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a12

SECCIÓN  
TRANSVERSAL



**Juan Sebastián Ochoa**

Universidad de Antioquia / [juansochoa@gmail.com](mailto:juansochoa@gmail.com)

Músico e investigador musical. Universidad de Antioquia.





## Introducción

En la educación musical formal, ya sea en academias, conservatorios o universidades, la partitura ha ocupado un lugar primordial (O'Brien, 2010; Green, 2001; Ochoa, 2011; Hopkins, 1966). Como parte de la cultura hegemónica de Occidente, la educación musical ha privilegiado la tradición escrita sobre la oral, lo racional sobre lo emotivo y sensorial, la mente sobre el cuerpo. A tal punto ha llegado la valoración de la partitura en el campo musical que es frecuente encontrar una asociación entre la capacidad de lecto-escritura musical con el hecho de ser un "verdadero" músico, o un músico "profesional", de tal manera que los músicos formados por tradición oral serían simples aficionados o sencillamente no serían músicos<sup>1</sup>. Para el tema que me interesa en este texto, quiero enfatizar en que esta valoración de la partitura en la educación musical formal ha llevado a pensarla como la música misma, ha llevado a confundir la partitura con la música. Desde este punto de vista, el compositor es aquella persona que crea partituras, y analizar música equivale a analizar partituras.

Esta forma de comprender la partitura, si bien de uso común en diferentes ámbitos (no solo en el de la educación formal), parte del error de confundir la representación con el objeto representado. Como expliqué en detalle en otro texto, la partitura es en esencia una representación de un hecho sonoro y, como toda representación, no es igual al objeto representado y ontológicamente no puede tomar su lugar<sup>2</sup>.

El que la educación musical universitaria hegemónica mantenga esa confusión de valorar la partitura como la música, privilegiando lo visual sobre lo sonoro, tiene efectos concretos en las prácticas pedagógicas en el interior del aula: el uso que se le da a la partitura entendida de esta forma lleva a emplearla en casos en los que quizás no es lo más útil, y a su vez lleva a ignorar herramientas y prácticas pedagógicas diferentes que en ocasiones pueden ser más relevantes y pueden aportar nuevas formas de enseñanza-aprendizaje.

1. Esto ha hecho que en ocasiones se piense que el músico profesional es aquel que "sabe leer y escribir partituras, aquel músico alfabetizado que domina el lenguaje escrito, y deja de un lado el pensar si ese músico puede o no hacer música, producirla, interpretarla" (Ochoa, 2011, pp. 60-61).

2. A este fenómeno, Edward Said lo llama con el nombre de "textualismo". Para Said, con el textualismo "la idea que subyace es que los hombres, los lugares y las experiencias se pueden describir siempre en un libro, de tal modo que el libro (o el texto) adquiere una autoridad y un uso mayor incluso que la realidad que describe" (2004, p. 136). Esto es justo lo que con frecuencia ocurre en la educación musical: las partituras adquieren una autoridad y un uso mayor que la música que describen. El textualismo en parte se debe a que el proyecto moderno civilizatorio ve a la tradición oral como símbolo de atraso y a la tradición escrita como manifestación del progreso, señal de modernidad (Muñoz, 2009).

Para presentar esta discusión organizo el texto de la siguiente manera: primero haré una reflexión sobre el sentido ontológico de la partitura, con el fin de ubicar el problema en términos conceptuales y teóricos. Luego, presentaré tres consecuencias macro que se pueden derivar de esa conceptualización para la pedagogía musical. Por último, daré unas breves conclusiones.

## Acerca del sentido de la partitura convencional occidental

Usualmente, cuando pensamos en notación o transcripción musical pensamos en partituras convencionales de la escritura musical en Occidente. Pensamos en pentagramas con notas (blancas, negras, ...), silencios, barras de compás, claves, armaduras, entre otras. En este punto vale la pena preguntarnos por el estatuto ontológico de una partitura de este tipo. Dicho en términos más simples, ¿qué es una partitura?

Habiendo dicho ya que una partitura no es la música sino una representación, podemos señalar que las partituras convencionales representan principalmente las alturas y el ritmo de una música, y pueden dar algunas indicaciones sobre las dinámicas, la articulación, el timbre y los cambios de tempo. Sin embargo, en estos últimos parámetros la representación resulta muy somera, mucho más imprecisa de lo que puede serlo para las alturas y el ritmo. La partitura es, entonces, una forma particular de notación musical gráfica, entendiendo por notación musical toda "analogía visual de un sonido musical" (Bent, et al., 2014)<sup>3</sup>.

En su ya clásico artículo acerca de la notación musical, el musicólogo Charles Seeger ofrece una tipología a partir de dos grandes grupos: la notación prescriptiva y la descriptiva (Seeger, 1958). La notación prescriptiva es aquella que tiene como objeto determinar cómo debe sonar una pieza musical. Se trata de una notación subjetiva en cuanto depende de lo que el compositor quiera colocar en ella. La notación descriptiva es aquella que sirve como reporte de cómo sonó una interpretación particular. Según Seeger, se trata de una notación objetiva en cuanto busca describir un hecho ya sucedido, busca representar objetivamente una música ya interpretada.

Al pensar la notación convencional occidental en estos términos, Seeger dice:

Su carácter es casi en su totalidad prescriptivo, y el énfasis está en las estructuras –principalmente la altura y el metro–. No nos dice mucho acerca de las conexiones entre las estructuras. No nos dice tanto acerca de cómo la música suena sino de cómo debería hacerse sonar. Pero

3. Para un recuento de las principales aproximaciones que los estudiosos de la música han hecho con respecto a las transcripciones, ver Ellingson (1979).



▲ Marimba de chonta. Fotografía: Juan Sebastián Ochoa, 2015.

nadie podría hacerla sonar como pretendió quien la escribió originalmente, a menos que posea el conocimiento de la tradición de la escritura y también el conocimiento oral (o mejor, aural) de la tradición asociada a ella. En otras palabras, que posea la tradición musical que aprende el estudiante por oído, en parte gracias a sus familiares y sus amigos, pero especialmente gracias a los preceptos de sus maestros. Es en esta tradición aural donde generalmente queda el conocimiento de “lo que pasa entre las notas” (1958, p. 186).

En esta cita se encuentran dos de los aportes más significativos del texto de Seeger: <sup>1)</sup> lo que está “entre las notas” no lo puede representar la notación convencional, lo cual hace evidente el carácter parcial de dicha notación, y <sup>2)</sup> no es posible reproducir una partitura sin estar familiarizado con el lenguaje musical (en términos de género y estilo) en el que se encuadra la obra escrita.

El primer punto hace explícito que la notación musical convencional se basa principalmente en colocar puntos de una cadena, donde cada punto representa una altura y un momento en el tiempo (frecuencia y ritmo), de tal manera que la música queda representada como secuencias de puntos que deben conectarse entre sí. Cómo se pasa de un punto de la cadena a otro es algo que la notación no nos dice (o nos lo dice muy vagamente a partir de otros recursos como las ligaduras, stacatto, entre otros). Y aquí es donde el segundo punto de Seeger se torna relevante: la manera correcta de unir los puntos nos muestra la

tradición musical a la cual está asociada esa partitura. Esto indica que la tradición oral es el soporte de toda tradición musical o, como dice Hopkins: “no hay tal cosa como una tradición no oral en música” (1966, p. 311)<sup>4</sup>.

Además de la dificultad de la partitura convencional para describir qué pasa “entre las notas” (*between the notes* en términos de Seeger), con la aparición de los instrumentos eléctricos y electrónicos (sintetizadores, guitarras eléctricas, entre otros) se hizo evidente otra limitación de este tipo de notación: el timbre. El compositor Brian Eno fue quizás uno de los primeros en señalar esta dificultad. Sin poseer formación académica musical, y dedicado a componer a partir de sintetizadores y equipos eléctricos y electrónicos, Eno produce su música directamente sobre la grabadora. Al preguntársele en una entrevista acerca de por qué nunca aprendió a leer partitura dijo:

No habría sido muy útil. Ha habido una o dos ocasiones donde yo estaba en alguna parte sin mi grabadora de cinta y tenía una idea, trataba de memorizarla, y como una buena idea casi siempre recae en un detalle

4. Sin embargo, algunos compositores contemporáneos reivindicarían la idea de tener tradiciones musicales exclusivamente escritas, e incluso han propuesto realizar partituras que no deban ser o no requieran ser interpretadas, sino que sean valiosas en sí mismas, valorándose principalmente en su contenido gráfico. Este es el caso, por ejemplo, de la obra *Treatise*, de Cornelius Cardew, en la cual la notación misma puede ser considerada una forma de arte. El mismo autor decía con respecto a su obra: “La notación es más importante que el sonido. No la exactitud y el éxito con el que la notación represente el sonido, sino la musicalidad de la notación en sí misma” (Stamp, 2012). Siendo estos casos una excepción, no los considero relevantes para el argumento de este texto.

poco familiar, es entonces automáticamente difícil de recordar. Entonces, en esas muy inusuales ocasiones he pensado 'Dios, si tan solo yo pudiera escribir esto'. Pero de hecho, la mayoría de lo que yo hago tiene que ver con texturas sonoras, y usted no puede notar eso de ninguna manera. Eso se debe a que la notación musical surgió en un momento en que las texturas sonoras eran limitadas. Si usted decía violines y maderas eso definía la textura sonora, pero si yo digo sintetizador y guitarra eso no significa nada, usted está hablando de 28 000 posibilidades (Stamp, 2012).

Las variaciones del timbre de un instrumento, o de la textura sonora de una grabación, es algo para lo cual las partituras convencionales no son útiles, algo para lo cual no fueron pensadas, siendo esta una limitación más en su capacidad representativa.

En el momento en que Seeger publicó este artículo, su búsqueda y la de otros musicólogos estaba centrada en encontrar el modo de representar gráficamente más y más parámetros de la música, y con mayor precisión, de tal manera que pudiera realizarse una objetivación de los hechos sonoros de una forma "científica" que permitiera comparar diferentes músicas con un nivel de rigor y neutralidad valorativa que hicieran de la musicología una ciencia según los criterios positivistas de la época. Sin embargo, una de las dificultades que rápidamente encontraron era que mientras más complejas y detalladas se hacían las notaciones, menos legibles e interpretables lograban ser. El nivel de detalle y la capacidad de interpretación de los datos parecían ir en relación inversa. Si bien las partituras convencionales resultan relativamente fáciles de leer para un músico educado en la tradición, su capacidad de representación está principalmente en las alturas y las duraciones de las notas. A medida que se agregan símbolos a las partituras para tratar de representar otros parámetros musicales, estas se vuelven más y más difíciles de leer.

En este intento, Seeger desarrolló un equipo eléctrico que permitía realizar gráficos a partir de grabaciones hechas en cinta magnética. A esta máquina la llamó el melógrafo. Con este equipo pensaron que podrían llegar a lograr unas representaciones gráficas muy precisas de diferentes parámetros musicales de una grabación, pero al poco tiempo descubrieron que la dificultad de lectura e interpretación de los datos era tal que la empresa resultaba improductiva, por lo cual no insistieron en esa línea.

En este punto resulta relevante recordar la célebre metáfora de Jorge Luis Borges en su cuento "Del rigor en la ciencia" (1998 [1960], p. 40), en el cual plantea la creación de un mapa en escala 1:1 de un imperio. Dicho mapa, por ser exactamente igual al objeto que representa [ser un imperio que representa un imperio] resulta inútil para comprender ese imperio. Así, Borges nos recuerda que toda representación, si busca utilidad, implica una tarea de reducción, de selección de los parámetros a representar, de ordenamiento y clasificación. Toda

representación es entonces un proceso subjetivo que implica una mirada analítica y crítica, y por lo tanto parcial, de lo que se requiere representar. Una partitura es entonces una especie de mapa útil de lo musical, una aproximación gráfica –entre muchas posibles, con sus ventajas y desventajas– a un hecho sonoro<sup>5</sup>.

Pero, ¿qué utilidades tiene la partitura? Volviendo con la idea de Seeger, la notación musical puede ser prescriptiva cuando indica cómo debe ser interpretada una obra, y descriptiva cuando indica cómo fue cierta interpretación particular de una obra. No obstante, puede ser más importante en este punto remitirnos históricamente a la aparición de la notación musical en Occidente. Surgió como ayuda nemotécnica, es decir, como ayuda para memorizar amplios repertorios musicales. En un principio solo servía de apoyo para aquella persona que ya conociera el repertorio musical, de tal manera que, para funcionar, la partitura requería del músico conocedor de ese repertorio. Poco a poco fue desarrollándose de modo que servía como recurso para darle vida nuevamente a una pieza musical sin necesidad de que el intérprete conociera de antemano dicha pieza: solo se requería que el músico conociera la tradición musical a la cual pertenecía. Las partituras permitieron entonces que la música viajara separada del compositor y separada del cuerpo del músico. La música podía ser reproducida e reinterpretada por diferentes músicos en diferentes lugares, simplemente con la difusión de la partitura. En parte, este fenómeno hizo pensar que en las partituras estaba "la música", ya que podía ser reproducida de forma masiva, pero a la vez hizo olvidar que un requisito indispensable para ello era la familiaridad del intérprete con la tradición musical a la cual respondía esa partitura.

En la tradición musical occidental, la partitura sirvió (y sirve) como un excelente soporte de ideas musicales dentro de unos lenguajes específicos y en unas tradiciones particulares. La mejor manera, entonces, de plasmar una idea musical, de dejarla registrada en un soporte físico como el papel para garantizar su permanencia en el tiempo y su transmisión y difusión era la partitura, mientras que cualquier interpretación de ella quedaba en el terreno de lo efímero y condenada al olvido. Una partitura así queda entonces a mitad de camino entre el uso descriptivo y el prescriptivo: sirve para describir una idea musical y para prescribir cómo interpretarla nuevamente.

Si bien este fue el principal uso de la partitura durante varios siglos (registrar las ideas musicales y así facilitar su

5. Quizás, la única representación completa de un hecho sonoro sea la gráfica de una onda (Hopkins, 1966, p. 311). Si bien una gráfica de este tipo resulta muy útil al poder hacer que un equipo reproduzca nuevamente la señal musical a partir de ella, no permite ser "leída" por un músico para deducir de allí las alturas, el ritmo, la forma, las armonías, entre otros. Se trata entonces de un muy buen mapa en escala 1 a 1, pero como tal no permite ser interpretado analíticamente (por ejemplo, un músico no podría tocar la pieza que representa a partir de mirar la gráfica de la onda).

# MAZURCA

op. 6 n. 4

dedicada a la Condesa Paolina Plater

(publicada en 1832)

Presto, ma non troppo  $\text{♩} = 220$

4.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto, ma non troppo' with a quarter note equal to 220 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a forte (*sf*) dynamic. The third system features a trill (*tr*) and a forte (*sf*) dynamic. The fourth system includes a *sfz* dynamic. The fifth system concludes with first and second endings, both marked with a forte (*sf*) dynamic.

◀ Kallitipia sobre partitura, impermeabilizada con almidón de Maíz. Gabriel Molina, 2014. Tomado de: <https://www.flickr.com/photos/breatheoutnow/>

recordación, reproducción y su difusión masiva separada del compositor], vale la pena preguntarnos por su estatus una vez surgen los medios eléctricos y electrónicos de grabación musical. Y más aún, con la masificación de estos medios en los últimos años debido al bajo costo que le han significado la aparición y la difusión de la tecnología digital. En una época en la cual los teléfonos graban, se consiguen grabadoras digitales multipistas a bajo costo y de fácil manejo y transporte, en que los archivos de audio viajan más rápidamente vía web que lo que cualquier partitura física puede hacer, ¿no será que la partitura convencional como soporte de grabación, como forma de registro, pierde mucho de su sentido? La partitura, entonces, sigue manteniendo su utilidad como forma de descripción de algunos parámetros de eventos musicales, sigue siendo útil para determinar cómo interpretar algunos de esos parámetros, pero pierde poder como soporte para fijar, grabar, recordar y difundir la música. Estamos en una época en la cual difundir la música ya no puede ser asociado principalmente con difundir partituras sino grabaciones sonoras puesto que las grabaciones tienen un estatuto ontológico mucho más cercano a “la música” que las partituras (es decir, las grabaciones son la música)<sup>6</sup>.

## Tres consecuencias pedagógicas

Una vez entendida la partitura como una forma particular de notación de algunos parámetros musicales, podemos plantear tres consecuencias pedagógicas para la educación musical formal.

### **a) Ampliación de la noción de notación musical (más allá de las partituras)**

Si las partituras son solo una forma particular de representación gráfica de lo musical, podemos tener más presente en la educación musical otras formas de notación. Incluso, dentro de la tradición musical en Occidente también se han usado muchas otras formas de notación. Están, por ejemplo, los *lead sheet* que utilizan principalmente (aunque no exclusivamente) los músicos de jazz; las tablaturas (muy usadas por los guitarristas y bajistas de rock); diferentes tipos de escritura para

6. Es interesante notar que en español recordar y grabar pueden llegar a ser sinónimos. En inglés grabar es *to record*, y parecería indicar recordar. En ese sentido, grabar es recordar, es dejar registro y dejar memoria, es plasmar en un medio fijo lo que está en otro (ese primer medio original puede ser fijo o no: puede ser el canto de un pájaro, un concierto, o también una pintura o un libro). Así, la mejor manera de recordar una música, de plasmarla para la posteridad, es grabarla. La partitura, como soporte tecnológico previo, pierde frente a la grabación esta posición privilegiada que tuvo durante varios siglos.

los instrumentos de percusión (muy usadas en trabajos etnomusicológicos), los rollos de pianola o rollos MIDI, entre otras. Sin embargo, todas estas notaciones mencionadas son principalmente de carácter prescriptivo, es decir, están pensadas en función del intérprete, son concebidas para poder interpretar los patrones musicales allí plasmados<sup>7</sup>. Pero, si pensamos en notaciones netamente descriptivas, notaciones a partir de las cuales no sea posible interpretar una obra sino que sirvan para determinar y analizar algunos parámetros musicales, el espectro de posibilidades se amplía. Notaciones de este tipo son por ejemplo los *timeline* (líneas de tiempo) que determinan la forma musical; los analizadores de espectro que nos indican el comportamiento de las frecuencias de una señal; las gráficas de paneo que indican la ubicación en la imagen estéreo de los instrumentos en una mezcla; los cifrados que indican las relaciones armónicas entre los acordes de una pieza; entre otras.

En resumen, la idea de pensar la notación musical como cualquier representación gráfica (o incluso podría ser también verbal) de unos parámetros musicales nos estimula a usar la creatividad para explotar diferentes formas de notación, según lo requiera cada situación de enseñanza-aprendizaje particular.

### **b) Énfasis de la importancia de una educación musical corporal**

En su libro sobre las prácticas sonoro-corporales en la primera infancia en Chocó, la antropóloga Ana María Arango muestra claramente la relación que hay entre el sonido y el cuerpo, la música y el movimiento, y cómo estas dos palabras, que en Occidente han tratado de pensarse separadas, están intrínsecamente unidas (Arango, 2014).

Por esto, Ana María Arango se pregunta “¿Hasta qué punto podemos seguir comprendiendo los procesos de enseñanza-aprendizaje musical desconociendo el cuerpo [...]?” (2014, p. 45). La propuesta entonces es asignarle un papel privilegiado y de primer orden al cuerpo dentro de la educación musical, cuerpo entendido no solo como un “recipiente” de sensaciones musicales, sino como el lugar en el cual las sensaciones musicales cobran sentido, son incorporadas, y son también creadas (usando o no la mediación de un instrumento musical)<sup>8</sup>.

7. La notación gráfica musical puede ser incluso unas instrucciones escritas en texto. Es el caso, por ejemplo, de la pieza *Pendulum music* de Steve Reich (Stamp, 2012).

8. Hace ya mucho tiempo que en la literatura académica sobre pedagogía musical se han escuchado voces que insisten en la importancia del cuerpo en el proceso de enseñanza-aprendizaje, así como la importancia de la tradición oral frente a la escrita. Nos podemos remitir, por ejemplo, al pedagogo Jacques-Dalcroze quien desde comienzos del siglo XX se hacía estos cuestionamientos (Choksy, Abramson, Gillespie, Woods, & York, 2001, pp. 42-43). Trabajos más recientes como los de la investigadora británica Lucy Green (2001) apuntan en sentidos similares.

La educación musical formal en Occidente ha visto la relación del cuerpo con la música, principalmente con fines instrumentales, como máquina reproductora. El cuerpo visto como máquina implica la idea de una separación entre lo sensible y lo motriz, de tal manera que el cuerpo debe adoctrinarse para realizar movimientos iguales y precisos para poder interpretar las notas que se requieren en un instrumento, independientemente de las sensaciones y emociones asociadas. Esta concepción del cuerpo lo ha llevado a ser el blanco de las técnicas instrumentales, entendidas principalmente como adiestramientos mecánicos del cuerpo, medidos en términos racionales y objetivos: tocar escalas, arpeggios, acordes, etc.<sup>9</sup>. Sin embargo, entender el cuerpo unido a lo sonoro y a lo sensible nos lleva a asignarle un lugar diferente en la educación musical, a pensarlo no exclusivamente como esa máquina que reproducirá las notas correctas en el tiempo correcto en un instrumento, sino como el lugar donde la música adquiere sentido físico y emocional, y el lugar desde el cual las ideas musicales deben surgir.

Si, como ya dijimos, la música no es la partitura, si no hay una tradición “no oral” en música, deberíamos darle prioridad al aprendizaje oral por sobre el escrito, y la educación a partir de lo sonoro debería primar sobre la educación a partir de lo escrito y lo visual. Y si –como muestra bien Ana María Arango– lo sonoro y lo corporal no pueden disociarse, la educación musical debe darle prioridad a lo sonoro-corporal, manteniendo el uso de lo escrito (en sentido amplio, no la partitura convencional) en un punto menos privilegiado. La notación escrita es entonces un medio o una herramienta en música –no es la música misma– y como tal, como herramienta, debe ser usada. Pensado así, resulta más fácil concebir una clase de música sin partituras que una clase de música sin sonidos o sin movimientos, sin lo aural o lo corporal. Se puede concebir una clase de música sin centrarse en la comprensión racional de lo que se hace (lo cual no quiere decir que no pueda darse una comprensión racional de lo que se hace, pero sí que no sea ese necesariamente el objetivo central), pero difícilmente se puede concebir una clase de música que no apele a las sensaciones sonoro-corporales, al sonido hecho movimiento. El cuerpo debe ser entonces el principal instrumento musical.

### ***c) mayor uso de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción en el aula***

Si la música es lo que se oye y no lo que se ve, si la música es lo sonoro y no una representación visual (y parcial) de

9. Ya en otro texto había hecho una reflexión sobre el uso de la técnica en la educación musical universitaria. Parte de la discusión decía: “Las clases de instrumento se vuelcan en gran medida al desarrollo de una “buena técnica”, ocupando gran parte del tiempo en el estudio de escalas, arpeggios, acordes y diferentes ejercicios físicos para buscar mejorar la respuesta del intérprete en el instrumento, muchas veces sin establecer una conexión directa entre el tipo de ejercicios a realizar y el repertorio a abordar” (Ochoa, 2011, p. 60).

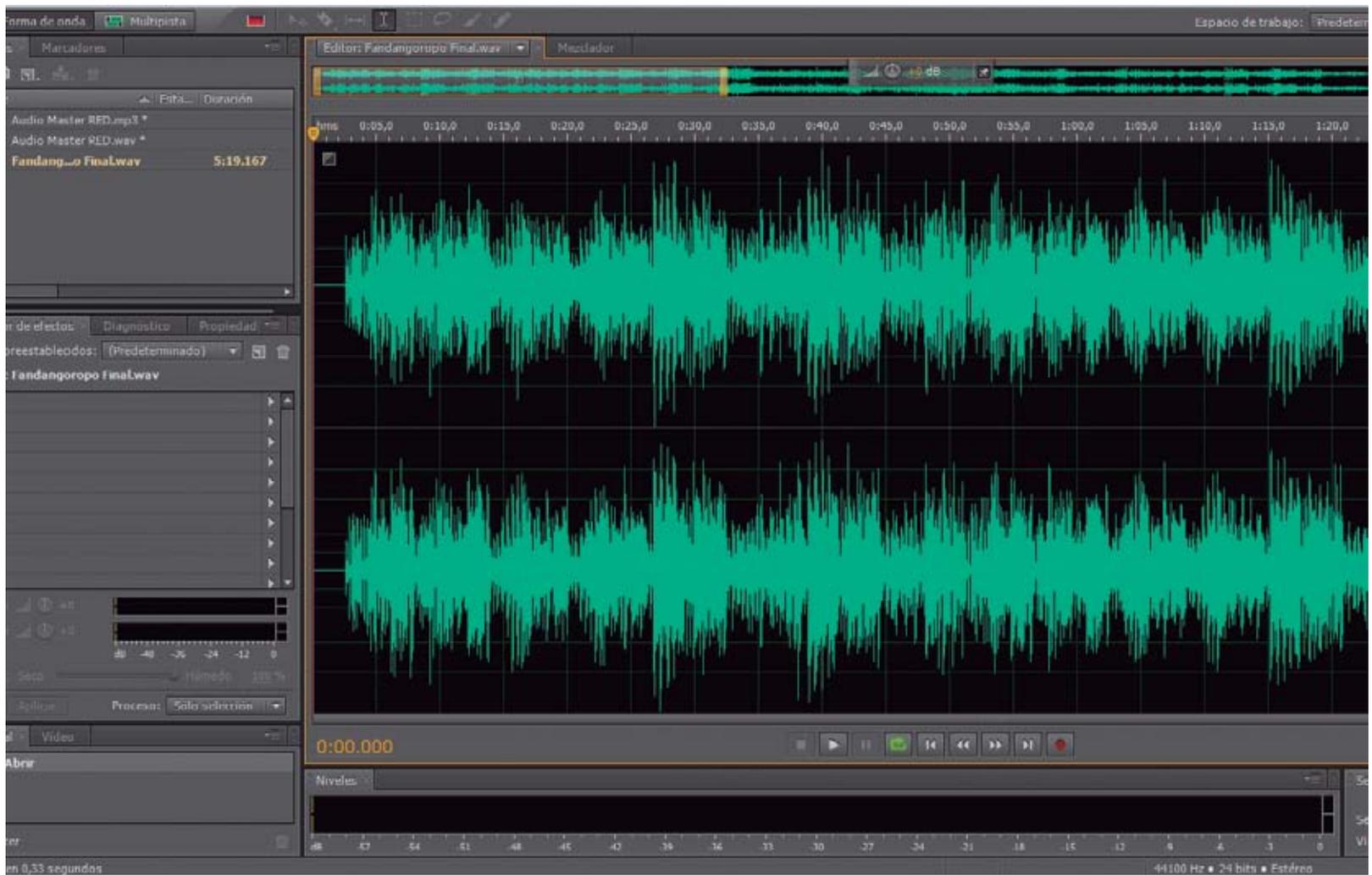
ella, ¿por qué no centrar los procesos de enseñanza-aprendizaje musical a partir de escuchar y hacer música?

Aún hoy en día es común encontrar clases de música en las cuales, para acercarse a los estudiantes a un repertorio en particular, el profesor o profesora lo primero que entrega (y a veces lo único) es una partitura. Incluso, como ha señalado Lucy Green (2001), en ocasiones los profesores (especialmente profesores de instrumento) le sugieren e incluso le prohíben al estudiante que escuche una grabación de la obra con el argumento de que “escuchar una versión de la obra les formará una imagen preconcebida de ella y les dificultará producir una versión propia” (Ochoa, 2011, p. 62). Sin embargo, en una época en la cual es fácil compartir archivos sonoros, resulta lógico restituirle ese lugar de importancia al sonido mismo. La propuesta, entonces, es trabajar más con grabaciones y menos con partituras, generar las primeras aproximaciones a un repertorio dado a partir de grabaciones, de tal manera que la primera experiencia que se tenga con esta música sea corporal y sensitiva, y no una aproximación racional y mecánica. Además, si no existe una tradición no oral en música, es importante primero generar en el estudiante esa familiaridad que se requiere con un género o repertorio nuevo a partir de lo sonoro o, siguiendo nuevamente con Ana María Arango, a partir de lo sonoro-corporal.

Diferentes investigaciones han mostrado que aprender música a partir de grabaciones, de interactuar con otros músicos, de improvisar y de hacer música en conjunto, todo esto sin la necesaria mediación de la lecto-escritura musical convencional, es algo usual en músicos populares y tradicionales en distintos contextos socioculturales. Lucy Green mostró esto para los músicos de rock en Gran Bretaña (2001), Eliécer Arenas lo planteó para los músicos tradicionales en Colombia (2009), y, en cuanto a estudios de caso en Colombia, Carlos Miñana lo documentó en el caso de las flautas caucanas (1987), Leonidas Valencia para las músicas en el Chocó (2010) y lo mismo plantean investigaciones sobre la música de gaitas (Convers & Ochoa, 2007) y la música del Pacífico sur colombiano (Ochoa, Convers, & Hernández, 2015). Sin embargo, estas prácticas pedagógicas aún son poco usuales dentro de la educación musical formal, la cual se mantiene muy centrada en la partitura convencional como eje primordial de los procesos de enseñanza-aprendizaje.

## **Conclusiones**

En el siglo XXI la educación musical formal ha mantenido una inercia de la manera como se hacía en el siglo XIX y casi todo el XX. Mientras la tecnología nos está pasando de la sociedad letrada a la sociedad multimedial, la educación musical –irónicamente, tratándose de una educación en lo sonoro– sigue en el paradigma de la ciudad letrada (Rama, 2004). Sigue siendo una educación muy artesanal, que utiliza principalmente libros y la explicación directa por parte de los profesores. Las grabadoras, secuenciadores, y el uso de formatos cada vez más comunes para



▲ Captura de pantalla de interfaz gráfica de Adobe Sound Boots, 2016.

almacenar y compartir audios y videos no suelen ser lo suficientemente usados, como si los cambios tecnológicos de las últimas décadas no hubieran permeado las prácticas educativas. Las tecnologías pueden ayudarnos a sentir más la música, a escucharla más y verla menos, y por lo tanto pueden ayudar en la participación del cuerpo y la emoción.

Ya a comienzos del siglo XX, el pedagogo musical Jacques-Dalcroze se hizo las siguientes preguntas acerca de la educación musical:

- ¿Por qué hay tantos libros de texto sobre transposición, armonía y contrapunto, escritos en un estilo técnico?,
- ¿no deben primero intentar desarrollar la habilidad de escuchar los efectos que ellos describen?
- ¿Por qué las cualidades que caracterizan un músico real pocas veces se encuentran en una clase de música? (Choksy et al., 2001, pp. 42-43).

Y otros grandes pedagogos musicales del siglo XX como Carl Orff y Maurice Martenot habían planteado interrogantes similares (aunque lo habían hecho principalmente para la educación musical infantil, mientras yo extendo la propuesta a cualquier nivel educativo). Infortunadamente, estas preguntas siguen

teniendo vigencia en buena parte de la educación musical formal hoy en día. Si bien, cuando Dalcroze se hizo esos cuestionamientos no siempre era fácil acceder a la manera de escuchar los ejemplos musicales que se abordaban en una clase de música (a principios del siglo XX la tecnología no lo facilitaba), hoy en día resulta difícil de comprender que la posibilidad de acceder a escuchar casi cualquier tipo de música en tiempo real (gracias a plataformas como YouTube, por ejemplo) no haya transformado de manera importante la educación musical formal. La partitura sigue siendo el personaje principal (notorio por ejemplo en los programas de asignatura, organizados en mayor medida a partir de libros de texto) y lo sonoro-corporal se relega a un segundo plano. Las estrategias de educación musical no mediadas por la partitura, como suele ocurrir en muchas músicas populares y tradicionales, parecen no haber permeado con fuerza los contextos educativos formales<sup>10</sup>. Una manera efectiva para salirse de esta inercia en las prácticas pedagógicas es relativizar el peso de la partitura al hacernos conscientes de su estatuto ontológico: la partitura no es la música, es tan solo una de muchas formas de notación gráfica de algunos elementos de ella,

10. Sin embargo, para el caso particular colombiano, las investigaciones sobre las músicas populares y tradicionales del país, especialmente las que han abordado las formas de transmisión del conocimiento, son relativamente recientes, por lo cual quizás habrá que esperar aún un tiempo para ver si logran permear de alguna manera la educación musical formal.

es tan solo una de las formas posibles de representación de aspectos de lo musical. Y una vez relativizada, cada vez que pensemos en utilizar la partitura en una situación pedagógica concreta dentro del aula deberíamos preguntarnos primero: ¿qué tipo de notación(es) resulta(n) conveniente(s) y por qué?, ¿qué propósitos tendrían esas notaciones?, ¿quién o quiénes se pueden beneficiar de ellas?, ¿qué ventajas y desventajas presentaría el uso de notación occidental convencional en sus usos en el aula?

Una mirada crítica y contextual al uso de las múltiples formas de notación musical puede permitirnos usarlas de manera más eficiente y más creativa, y a la vez puede ayudarnos a colocar nuevamente el cuerpo en el lugar central de los procesos de enseñanza-aprendizaje musical. Esto debe llevarnos a una educación musical necesariamente menos racionalizada y más sonoro-corporal, menos vista y más escuchada, menos leída y más vivida.

## Referencias

Arango, A. M. (2014). *Velo que bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Arenas, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. *A Contratiempo* [www.revistacontratiempo.com] (13).

Bent, Ian D. et al. (2014). *Grove music online. Oxford music online*. Oxford: Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114> Último acceso: 28 de enero de 2015.

Borges, J. L. (1998 [1960]). *El hacedor*. Barcelona: Alianza Editorial.

Choksy et al. (2001). *Teaching music in the twenty-first century*. New Jersey: Prentice-all.

Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar, Colombia*. Bogotá: Editorial Javeriana.

Ellingson, T. (1979). Don rta dbyangs gsum: Tibetan chant and melodic categories. *Asian music*, 10(2), 112-156.

Green, L. (2001). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.

Hopkins, P. (1966). The purposes of transcription. *Ethnomusicology*, 10(3), 310-317.

Miñana, C. (1987). Músicas y métodos pedagógicos, algunas tesis y su génesis. *A Contratiempo: música y danza*, 78-83.

Muñoz, C. (2009). *To colombianize Colombia: cultural politics, modernization and nationalism in Colombia, 1930-1946*.

O'Brien, M. (2010). *Disciplining the popular: New Institutions for Argentine Music Education as Cultural Systems*. (Tesis para optar al título de doctorado en Musicología). Austin, Texas.

Ochoa, J. S. (2011). *La 'práctica común' como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia*. (Tesis de Maestría en Estudios Culturales). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

The image displays four musical notation examples, each on a five-line staff with a double bar line on the left. Example I, labeled 'Mambo', shows a sequence of notes with stems pointing up, with a '7' above the staff. Example K, labeled 'Mambo 2', shows notes with stems pointing up, with a '16' above the staff and a '298.' below the first measure. Example N, labeled 'Coda', shows notes with stems pointing up, with a '12' above the staff. A fifth example shows notes with stems pointing up, with 'x' marks above the final notes, indicating a specific rhythmic or articulation pattern.

Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, O. (2015). *Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Rama, A. (2004) *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar.

Said, E. (2004). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Seeger, C. (1958). Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, 44(2), 184-195.

Stamp, J. [5 de junio de 2012]. *Smithsonianmag.com*. Recuperado el 25 de enero de 2015, de <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/?no-ist>

Valencia, L. (2010). *Una mirada a las afromúsicas del Pacífico norte colombiano*. Quibdó: ASINCH.

▼ Fragmento de partitura Juan Sebastián Ochoa.  
Fotografía: Juan Sebastián Ochoa, 2015.

The image displays a musical score with five staves. The first staff is labeled 'H Coro Campana' with a '3' below it, followed by a bracketed section 'X8 veces' and a measure '8.'. The second staff is labeled 'J Coro' with a '3' below it, followed by a bracketed section 'X8 veces'. The third staff is labeled 'L Solo guitarra' with a '3' below it, followed by a bracketed section '4.' and then 'M Mambo 2' with a '16' below it. The fourth staff is labeled 'Fill batería' and contains rhythmic notation for a drum fill.

Sin título, Omar Valbuena, 2016. Fotografía: Juan Carlos Herrera





# GUÍA PARA LA ENTREGA DE CONTRIBUCIONES

## I. Del carácter y los objetivos de la revista

Desde el año 2007, la revista *CALLE14* ha sido un medio de circulación de los saberes y conocimientos producidos por las comunidades académicas especializadas en el campo del arte. Gracias a su acción mediadora, facilita la construcción de comunidades artísticas disciplinarias e interdisciplinarias, así como de redes de investigadores en el ámbito nacional e internacional y, ante todo, fomenta la apropiación social del conocimiento como un instrumento de transformación de sujetos y colectividades.

La revista *CALLE14* publica artículos inéditos resultado de la actividad investigativa, académica y creativa de las comunidades del campo del arte nacional e internacional, como un modo de generar una transformación social por medio de la circulación de saberes, conocimientos y prácticas artísticas.

Desde el segundo semestre de 2009, *CALLE14* tiene una periodicidad semestral.

## II. De las secciones que componen la revista

### Editorial.

Es escrito por el editor, por un invitado, o por uno o varios miembros del Comité editorial o del Comité científico.

### Sección central.

Está constituida por los artículos que abordan de manera específica el tema de cada número.

### Autor invitado.

Es un artículo enviado por un autor externo, preferiblemente del ámbito internacional, que aborda un problema acorde con el eje temático de cada número.

### Sección transversal.

En ella se presentan artículos que son resultado de investigación en el campo del arte, más allá del tema específico de cada número.

### Expresiones emergentes.

Es un espacio para jóvenes investigadores y escritores.

### Miscelánea.

En esta sección se presentan, de manera no permanente, artículos de los siguientes géneros: artículo corto, reporte de caso, revisión de tema, cartas al editor, traducción, documento de reflexión o derivado de investigación, reseña bibliográfica, y otros.

## III. De los tipos de documentos aceptados

Los artículos seleccionados deben estar vinculados a investigaciones en curso o terminadas, y en consecuencia deben contar con coherencia conceptual, profundidad en el tratamiento de un problema, y estar escritos en un estilo claro, ágil y estructurado, según la naturaleza del texto. Se entiende que los artículos presentados son inéditos.

## IV. Del carácter temático de la revista y de la convocatoria para presentar artículos

*CALLE14* es una revista que aborda, en su sección central, una temática específica cada año. Para tal fin, las temáticas correspondientes a dos años se publican con la suficiente anticipación. Se publican dos números dedicados a cada temática, de acuerdo con la periodicidad semestral de la revista.

La convocatoria para los artículos de cada temática específica tiene dos cortes al año, uno el 15 de junio y otro el 15 de diciembre. Para las demás secciones de la revista, se reciben artículos de manera permanente. El primer número de cada temática se publica en diciembre y el segundo en junio del año siguiente.

Podrán presentarse los siguientes tipos de artículos:

- **Artículo de investigación artística, científica o tecnológica.** Presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación. La estructura que generalmente se utiliza consta de cuatro partes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

- **Artículo de reflexión.** Expone los resultados de una investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, acerca de un tema específico, y recurriendo a fuentes originales.

- **Artículo de revisión.** Documento resultado de una investigación en el que se analizan, sistematizan e integran los resultados de las investigaciones publicadas o no publicadas, acerca de un campo del arte, la ciencia o la tecnología, que busca dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de *por lo menos 50 referencias*.

- **Artículo corto.** Documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales, de una investigación artística, científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

- **Reporte de caso.** Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular, con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas aplicadas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática y comentada de la literatura sobre casos análogos.

- **Revisión de tema.** Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

- **Cartas al editor.** Posiciones críticas, analíticas o interpretativas sobre los documentos publicados en la revista, que a juicio del Comité editorial constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad científica de referencia.

- **Editorial.** Documento escrito por el editor, un miembro del Comité editorial o un investigador invitado sobre

orientaciones que se encuentran en el dominio temático de la revista.

• **Traducción.** Traducciones de textos clásicos o de actualidad, o transcripciones de documentos históricos o de interés particular, en el campo temático de la revista.

• **Documento de reflexión no derivado de investigación**

• **Reseña bibliográfica.** Se trata de un trabajo objetivo, sin comentarios ni opiniones personales, acerca del texto reseñado.

• **Otros**

## V. De la forma de presentación de los manuscritos

Es indispensable tener en cuenta que los manuscritos que no se ajusten a las características descritas en este documento serán devueltos, y el autor tendrá un plazo de quince días para presentarlo de nuevo. El manuscrito debe presentarse en un archivo compatible con Word, en hoja de tamaño carta (21,59 cm x 27,54 cm), con márgenes moderados (2,5 cm superior e inferior, y 3 cm a cada lado), en fuente Times New Roman de 12 puntos, a espacio sencillo, sin separación entre párrafos y justificado.

La extensión de los artículos no debe superar el límite de 7.000 palabras, incluyendo el título, el subtítulo, los resúmenes, las palabras claves, las notas de pie de página, la lista de referencias bibliográficas y los anexos.

### A. Elementos de los artículos

Además del contenido central, los artículos deben tener los siguientes elementos:

- Título, que resuma en forma clara la idea principal del texto.
- Tipo de artículo (investigación, reflexión, revisión, etc., de acuerdo al listado de artículos aceptados).
- Nombres del (los) autor(es) del trabajo, normalizados de acuerdo con su forma de citación.
- Vinculación institucional del (los) autor(es), dirección postal, teléfonos y correos electrónicos (para todos los autores). Perfil biográfico y profesional del (los) autor(es), de un máximo de 150 palabras de extensión (para todos los autores).
- Resumen breve, pero suficientemente explicativo, sobre el contenido del artículo. No debe exceder las 150 palabras. Se sugiere incluir los siguientes componentes: la pregunta o problema central, el marco o perspectiva teórica, la metodología, los principales hallazgos, las conclusiones y las direcciones futuras de investigación.
- Palabras claves: un mínimo de tres y un máximo de seis, ordenadas alfabéticamente.
- Resumen en inglés (*abstract*).

- Palabras claves en inglés.
- Lista completa de referencias bibliográficas.
- En adición a los citados anteriormente, el artículo sólo puede contener los siguientes elementos:
- Agradecimientos e información sobre la naturaleza del manuscrito.
- Referencias numeradas a gráficas, tablas, cuadros o imágenes.
- Títulos y pies de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.

### B. Presentación de material adicional

Los gráficos y las tablas se insertan en el texto, debidamente numerados según su orden de presentación. Cada uno debe tener un título breve, que indique claramente su contenido. La revista exige el envío, por separado, de los archivos originales de cuadros, gráficos o diagramas en Excel, Word, PowerPoint o cualquier otro programa; las fotografías de obras de arte deben contener la ficha técnica y los créditos del fotógrafo y de la fuente correspondiente. En el caso de fotografías, planos, dibujos, imágenes o capturas de pantalla, deben ser enviados en formato vectorial (.tif, .cdr, .eps, .svg, entre otros), con una resolución mínima de 300 dpi (puntos por pulgada).

Todas las tablas, gráficas, cuadros o imágenes que se incluyan en los artículos deben ser autoexplicativos, claros y pertinentes. En caso de no ser un trabajo original del autor, es su responsabilidad obtener los permisos que se requieran para su publicación.

### C. Referencias

Al final del trabajo deberá incluirse un listado que siga las normas internacionales de la quinta edición del manual de estilo de la American Psychological Association (APA). A continuación presentamos los elementos generales.

#### 1. Citas de referencias en el texto

Este método de citar, refiriéndose al autor y la fecha (apellido y fecha de publicación), permite al lector localizar la fuente de información en orden alfabético, en la lista de referencias ubicada al final del trabajo.

#### a. Ejemplos para citar en el texto una obra de un autor(a)

1) Dussel (2000) planteó el concepto de transmodernidad...

2) En un estudio reciente sobre el concepto de transmodernidad (Dussel, 2000)...

3) En 2000, Dussel comparó el concepto de transmodernidad con el de postmodernidad...

Cuando el apellido del autor(a) forma parte de la redacción (ejemplo 1), se incluye solamente el año de la publicación entre paréntesis.

En el ejemplo 2, el apellido y la fecha de publicación no forman parte de la redacción del texto, por consiguiente

ambos elementos se incluyen entre paréntesis, separados por una coma.

Ejemplo 3, cuando la fecha y el apellido forman parte de la oración, no llevan paréntesis. *Guía para la entrega de contribuciones* // CALLE14 // 157

### **b. Obras de múltiples autores(as)**

1) Cuando un trabajo tiene dos autores(as), se deben citar ambos cada vez que la referencia ocurre en el texto.

2) Cuando un trabajo tiene tres, cuatro o cinco autores(as), se cita a todos los autores(as) la primera vez que ocurre la referencia en el texto. En las citas posteriores del mismo trabajo se nombra el apellido del(a) primer(a) autor(a) seguido de la expresión “*et al.*”, y el año de publicación.

Mignolo, Marcos y Maldonado (2007) abordaron el problema de la colonialidad del ser... (*la primera vez que se cita en el texto*).

Mignolo et al. (2007) concluyeron que... (*la siguiente vez que se menciona en el texto*).

3) Cuando una obra ha sido escrita por seis o más autores(as), se cita solamente el apellido del (la) primer(a) autor(a) seguido por la expresión “*et al.*” y el año de publicación, desde la primera vez que aparece en el texto (en la lista de referencias, sin embargo, se reportan los apellidos de todos los autores).

4) En el caso de que se citen dos o más obras, escritas por diferentes autores(as), en una misma referencia, se escriben los apellidos y sus respectivos años de publicación, separados por un punto y coma dentro de un mismo paréntesis.

En varias investigaciones (Muñoz, 1978; Walsh, 1986; Salcedo, 2004) concluyeron que...

### **c. Citas secundarias**

Cuando la cita no es directamente del autor citado, se presentará de la siguiente manera:

En efecto, un personaje cultivado y refinado como Humbert en *Lolita*, según su creador, puede llegar a ser “un miserable vano y cruel que se da la maña de parecer conmovedor” (Nabokov, citado en Rorty, 1991: 176).

## **2. La lista bibliográfica**

La lista de referencias según el estilo APA guarda una relación exacta con las citas que aparecen en el texto del trabajo. Solamente incluye aquellos recursos que se utilizaron para llevar a cabo la investigación y preparación del trabajo. Los siguientes elementos se aplican en la preparación de fichas bibliográficas:

- La lista bibliográfica se titulará Referencias
- Al estar codificadas, todas las referencias bibliográficas deben ser explícitas al final del texto.

Deben estar ordenadas alfabéticamente por el apellido del (primer) autor (o editor), seguido por sus nombres de pila.

- Los títulos de revistas o de libros deben aparecer señalados con letras itálicas (cursivas); en el caso de revistas, tal formato comprende desde el título de la revista, hasta el número del volumen.

Burke, Edmund (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía, y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Heidegger, Martin (1994). “Construir, Habitar, Pensar”, en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.

### **a. Múltiples referencias del mismo autor (o de un grupo idéntico de autores)**

Se ordenan cronológicamente por año de publicación. Si el año de la publicación también es el mismo, se diferencian escribiendo una letra [a, b, c] después del año.

Baudelaire, Charles (1995a). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba. 158 // CALLE14 // volumen 9, número 13 // mayo - agosto de 2014 (1995b). *Mi corazón al desnudo*. Madrid: Visor. (1998). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.

### **b. Apellidos compuestos**

Se ordenan según el prefijo, que también debe figurar en la cita.

De Castro, Josué (1965). *Ensayos sobre el subdesarrollo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

### **c. El autor es una razón social**

Se ordena de acuerdo a la primera palabra significativa de su nombre (por ejemplo, Fondo de las Naciones Unidas para la infancia (UNICEF), se ordena por la “F”). Así mismo, si normalmente es identificada con una sigla, debe presentarse su nombre completo.

Fondo de las Naciones Unidas para la infancia (UNICEF) (2004). *Igualdad con dignidad: hacia nuevas formas de actuación con la niñez indígena en América Latina*. Ciudad de Panamá: UNICEF.

### **d. Referencias con dos o más autores**

Mockus, Antanas y Jimmy Corzo (2003). *Cumplir para convivir*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Bobbio, Norberto, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (1998). *Diccionario de política*. México: Siglo XXI.

### **e. Referencias a libros en otros idiomas**

Cuando se cita una obra editada en una lengua extranjera, se conserva el idioma original en el nombre del autor, el título de la obra y la editorial; los demás datos se consignan en español. Si existe una edición en español, se puede complementar la referencia.

Attali, Jacques (2002). *Les Juifs, le monde et l'argent. Histoire économique du peuple juif*. París: Fayard (edición en español: *Los judíos, el mundo y el dinero: historia eco-*

*nómica del pueblo judío*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005].

**f. Artículos publicados en compilaciones**

Castro-Gómez, Santiago (1993). "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'", en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Laclau, Ernesto (2003). "Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas", en Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Continencia, Hegemonía, Universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**g. Artículos publicados en periódicos**

García Villegas, Mauricio (2007). "La invención de la nacionalidad", en *El Tiempo*, 15 de mayo.

**h. Artículos publicados en periódicos sin especificación del autor**

*El Espectador* (2006). "Una etnia de guerreros urbanos", 13 y 19 de agosto.

**i. Artículos publicados en revistas**

Rosenn, Keith (1985). "Brazil's Legal Culture: The Jeito Revisited", en *Florida International Law Journal* 1, N° 1.

**j. Materiales discográficos**

Orishas (2005). *El kilo* (CD). Madrid: EMI. *Guía para la entrega de contribuciones // CALLE14 // 159*

**k. Fuentes electrónicas**

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) (2002). Informe del Sistema Nacional de Cultura, Colombia. Bogotá: OEI. Disponible en <<http://www.oei.es/cultura2/colombia/02.htm>>. Consultado en marzo de 2005.

Wikipedia (s.f.). "Cadillac Eldorado". Disponible en <[http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac\\_Eldorado](http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Eldorado)>. Consultado en agosto de 2008.

Los artículos pueden ser enviados de forma impresa a la Unidad de Investigaciones de la Facultad de Artes ASAB, Carrera 13 No. 14-69, Bogotá. D.C. (teléfono 2828220, extensión 105) o por medio de correo electrónico, a la dirección <[calle14@udistrital.edu.co](mailto:calle14@udistrital.edu.co)>.

No se devolverán los originales ni se considerarán artículos incompletos o que no cumplan con las normas aquí establecidas.

## VI. De los criterios y procedimientos de evaluación de los artículos

Todos los artículos serán sometidos a un proceso de arbitraje anónimo, a cargo de evaluadores nacionales o internacionales, quienes podrán formular sugerencias al autor. Las observaciones de los evaluadores y las del Comité editorial de la revista deberán ser tenidas en cuenta por el autor, con el fin de realizar los ajustes requeridos. El Comité

editorial define la publicación de los artículos aprobados en el número correspondiente.

El autor de un artículo puede sugerir dos posibles pares evaluadores; sin embargo, la decisión de designar o no a uno de ellos corresponde al Comité editorial.

El Comité editorial se reserva el derecho de introducir las modificaciones formales necesarias para adaptar el texto a las normas de la publicación.

## VII. De las políticas de acceso de la publicación

*CALLE14* es una publicación académica que, inspirada en las ideas de "Acceso Abierto" y mediante la autorización expresa de la reproducción, distribución y comunicación pública sin costo de los artículos que publica, apoya de manera decidida el libre intercambio de conocimiento para la investigación y la educación. Sin embargo, para el uso comercial del sitio donde las revistas se alojan, sus elementos o aquellos de los artículos, se exige la autorización expresa del editor.

Con el fin de cumplir este objetivo, los artículos que se remitan para ser publicados en *CALLE14* deberán cumplir con los siguientes parámetros:

- El autor otorgará a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a través de su Facultad de Artes ASAB, una licencia automática y limitada para la publicación en la revista *CALLE14*, y para incluir el artículo en índices y sistemas de búsqueda.
- El autor manifestará su consentimiento para que el artículo, al ser publicado en *CALLE14*, sea licenciado con la licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial,-SinObras Derivadas 2.5 de Colombia (para leer el texto completo de la licencia, puede visitar <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>> o enviar una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA).

## VIII. De la aceptación de las condiciones por parte de los autores

El envío del artículo implica la aceptación de las condiciones expresadas en este documento.





Sin título. Ana Lucia Tumul. Fotografía: Rosa Amalia Tumul. 2016

Lo que f\_lt\_ Diego Brínez, 2016.





## EDITORIAL

### El arte del conflicto

Camilo Andrés Ramírez Triana / Universidad Distrital  
Francisco José de Caldas

## AUTOR INVITADO

- 14** **Disolución (algo se acaba y algo comienza) sobre arte y conflicto** / Tukuikunawa (Tukuikunawa imasata kallarij) Maimanta, nuka kutitawan, makanakuna Kilka amanta / Dissolution (Something ends and something begins) / Dissolution (Une chose se termine, une autre chose commence) / Disoluçao (Algo se acaba e algo começa) Sobre arte e conflito  
Sergio González León / Teatro Acto Latino

## SECCIÓN CENTRAL

- 30** **Víctimas del arte: Reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia** / wañuska kunamada parlakuna llapa llakikunawa kai Colombia suti / victims of arts: considerations about war representation in Colombia / victimes de l'art : autour la représentation de la guerre en Colombie / Víctimas da arte: reflexões em torno à representação da guerra na Colômbia  
Alejandro Gamboa Medina / Universidad de los Andes
- 44** **Conversación sobre el vacío y el cuerpo desde el útero como dispositivo metafórico** / Parlakuna ñima man tiaskapi interu cerpo ukunimanda kaachispa / conversation about emptiness and the body from the uterus as a metaphoric device / Dialogue à propos le vide et le corps d'après l'utérus comme mécanisme métaphorique / Conversação sobre o vazio e o corpo desde o útero como dispositivo metafórico  
Marcela Cadena Sandoval / Universidad Autónoma del Estado de México  
Anel Mendoza Prieto / Universidad Autónoma del Estado de México
- 57** **Exploración escénica de la obra la tortura de E. Buenaventura. Equipo Buap, México** / Kawachikuna sug kilka suti tortura de buenaventura. Euijo buap, Mexico / Scenic exploration of the literary work la tortura by the author E. Buenaventura. Buap team, Mexico / Exploration scénique de l'ouvrage la torture de E. Buenaventura. Équipe Buap, le Mexique. / Exploração cênica da obra la tortura de E. Buenaventura. Equipe Buap, México  
Isabel Cristina Flores / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Diana Sánchez Alarcón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
- 72** **Relato de vida y análisis de la obra de un artista visual, hijo de ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena** / Ñugpamanda kausaikuna sug runpa ambra kaaska kauruna kaska dictaruda kaadur chilemanda / Account of life and analysis of a visual artist work, son of a political ex-convict at Chilean civic-military dictatorship / Récit de vie et analyse de l'œuvre d'un artiste visuel, le fils d'un ex-prisonnier politique de la dictature militaire chilienne / Relato de vida e análise da obra de um artista visual, filho de ex-presidiário político da ditadura cívico militar Chile  
Samuel Toro Contreras / Universidad de Valparaíso Chile

- 86** **El mapalé de Sonia Osorio. Todos somos uno, felices y copulando** / El mapale de Sonia Osorio, ruraska tukui kanchi suglla kusikuspa / The mapalé of Sonia Osorio. We are all one, happy and copulating / El mapalé de Sonia Osorio. Tous nous ne sommes que le même, heureux et proches l'un de l'autre / O mapalé de Sonia Osorio. Todos somos um, felizes e copulando  
María Teresa García / Universidad Distrital  
Francisco José de Caldas
- 94** **"De lo espiritual en el museo de arte": Espacio de congregación y alabanzas a Dios** / "lurrarespa ukunimanda kawwachigapa ruraikuna" atun taitata mailla nukanchipa kausai sakipuska / "From spirituality at the art museum": a place for God's congregation and commendation / "Le spirituel dans le musée d'art" un espace de congrégation et éloge à Dieu / "Do espiritual no museu de arte": espaço de congregação e louvor a Deus  
Dixon Calveti / Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado

## CREADOR INVITADO

- 111** **El grito como el silencio de la indignación**  
Hermes Navarro Arcos

## SECCIÓN TRANSVERSAL

- 116** **Política de los recuerdos y los olvidos. Zapping zone una instalación de Chris Marker** / lularispa kungariskamanda zapping zone churaskakuna suti Chris Marker / Policy of recalling and forgetfulness. Zapping zone a chris marker's installation / Politique des souvenirs et de ce qu'on oublie. Zapping zone une installation à Chris Marker / Política das lembranças e os esquecimentos. Zapping zone uma instalação de Chris Marker  
Mikel Otxoteko / Universidad del País Vasco
- 126** **Desconstrucción artística y "plasticidad destructiva" ficción, estéticas y reinención de lo político** / Walliili ruraikuna makiwa wallichiska, munai kawwai mailla rurangapa pariaspa / Artistic deconstruction and "destructive plasticity" fiction, aesthetics, and politics reinvention / Déconstruction artistique et "plasticité destructive" fiction, esthétiques et réinvention politique / De construção artística e "plasticidad destructiva" ficção, estética se reinvenção do político  
Mario Madroñero Morillo / Universidad de Nariño
- 140** **Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas** / Relativización aji ministidu iachachingapa tunapi tukuikunata kawan-chingapa / Related to score significance in musical education: some pedagogical consequences / Relativité de l'importance de la partition dans l'éducation musicale. Les conséquences pédagogiques / Relativização da importância da partitura na educação musical: umas consequências pedagógicas  
Juan Sebastián Ochoa / Universidad de Antioquia

