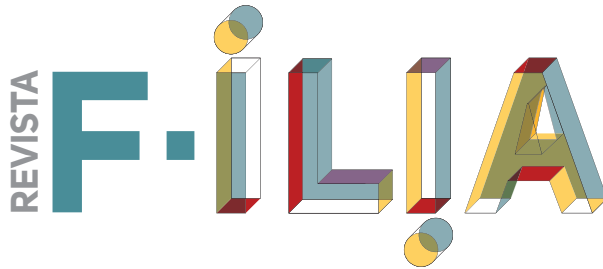


ISSN: 2697-3596



Barbosa, Speranza

Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596



F-ILIA # 7
**Las artes y el problema
de la interdisciplinariedad:
estado de la cuestión,
actualización del debate**

Artes
EDICIONES



Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López
Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Foto de portada: *Rosetta Vase*, Grayson Perry, 2011, loza, 78x40.
British Museum, Londres. Victoria Miro



Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
Mz14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec



Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA
Revista F-ILIA
Número 7. I semestre, mayo 2023
ISSN: 2697-3596



Director: Pablo Cardoso
Coordinación de proyectos ILIA: Malena Goya
Editor: Fernando Montenegro
Asistente editorial: Angie Quijije

CONSEJO ASESOR

Mónica Lacarrieu	Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Lucina Jiménez	Instituto Nacional de Bellas Artes (México)
Ramiro Noriega	CLACSO, GT "Artes, educación y ciudadanía" (Ecuador)
Ricardo Toledo	Universidad Javeriana (Colombia)

CONSEJO EDITORIAL

Bradley Hilgert	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ybelice Briceño	Universidad de las Artes (Ecuador)



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#)

Revista F-ILIA es una revista arbitrada por pares ciegos.
Se publica una edición semestral.

Revista.filia@uartes.edu.ec
<http://bit.ly/RevistaFILIA>

Índice

Prólogo

Fernando Montenegro

7

ARTÍCULOS

Arte y pandemia: especificidades
en la pintura para (re)pensar la entropía
Raúl Armando Amorós Hormazábal

13

Estética, historia y epistemología crítica:
apuntes sobre lecturas y estrategias del saber
democrático durante la crisis mundial
Valeria Coronel

35

El testimonio:
figura interdisciplinaria y dinamizador
de denuncia social en *Sitiadas*
Daniel Galeas Sarzosa

71

El lugar de la literatura en la educación artística.
Una propuesta para la formación de sujetos estéticos e interculturales
Andrea Gallo

89

Investigación, arte y experiencia. Construcción de un ECRO
Ruslán Torres

111

Contribuciones para una sociología
de la cerámica contemporánea en Ecuador
Elsa Ullauri

143

TEXTURAS

La crisis. O la noche oscura del alma.
[El cortocircuito necesario para redescubrir el camino a casa]
Gabriel Erazo Navas

167

Metamorfosis y estudios interdisciplinarios
Luis Felipe Lomelí

176

Tomar y tomarse una foto
Lenin Santiago Molina

187

La imagen viral y lo cómico como materia para el arte
Alejandro Mosquera 193

Tár (Todd Field 2022)
Ileana Rodríguez 197

El elenco de mis sueños para volver
a *Mátate, amor*, de Ariana Harwicz
Juan Felipe Paredes 203

Insemimartis: exposición individual
de Pamela Pazmiño Vernaza. Curaduría: Odalis Falcón
Pamela Pazmiño 207

La novela posmoderna perfecta o un pisapapeles
de colores muy bien vendido: *Infinite Jest*, de David Foster Wallace
Lenin Luis Ponce Uzhca 213

Memorias en roca y relaciones interespecies
Paúl Rosero 230

El proceso de realización del film *Doroboro*
Manolo Sarmiento 243

CONTRAPUNTEOS

¿Qué será de la originalidad? Un debate sobre los efectos
de la inteligencia artificial en el campo de las artes
Renzo Filinich, Agustín Garcells y Julio García 255/257

ENTREVISTAS

Diálogos interdisciplinarios:
las artes y las ciencias sociales
Mónica Lacarriéu, Luciana Delfabro y Hernán Ulm 277

El arte y la educación:
en torno a una educación cubista. Entrevista a Ana Mae Barbosa
Andrea Alejandro Freire 279

Entrevista a Graciela Speranza
Fernando Montenegro 286

Semblanzas 289

Prólogo

Este número de *F-ILIA* contiene una serie de reflexiones y aplicaciones relativas al problema de la interdisciplina. Surge, en buena medida, del seminario permanente ofrecido por el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA), llamado precisamente Interdisciplina y que tuvo lugar en Guayaquil durante el año 2022. Dicho seminario albergó a una serie de investigadores y artistas que discutieron sus reflexiones respecto a esta problemática y expusieron una serie de posibles aplicaciones que, en ocasiones, resultan todavía más aptas para acercarse a esta cuestión. Si alguna lección nos ha dejado el seminario, y el presente número, es que la interdisciplina es, en el fondo, una práctica y quizás se esté convirtiendo en una ética de la investigación en artes.

Este número, entonces, partió con esa premisa y ese desafío inicial que, como nos tiene acostumbrados a quienes hacemos *F-ILIA*, no cesó de sorprendernos con cada trabajo que recibimos y con cada autor y autora con la que compartimos un espacio de diálogo y de intercambio fraterno. Para quienes hemos formado parte de nuestra revista esto es quizá algo obvio: desde el principio nos hemos propuesto, si no derribar, por lo menos problematizar las a veces rígidas fronteras que se interponen entre disciplinas artísticas y entre el arte y otros campos del saber. En nuestros seis números anteriores hemos recibido y publicado trabajos que han problematizado estas fronteras y que nos han propuesto un panorama sobre las tensas, aunque fluidas, relaciones entre arte, ciencia, educación, cultura, economía y política. Esta ha sido nuestra manera de reafirmar el lugar trascendental que tienen (y deben tener) las artes en casi cualquier debate contemporáneo.

La otra cuestión que conviene aclarar es cómo logramos generar una publicación sobre la interdisciplina y las artes que tenga

carácter interdisciplinario. Sobre esta pregunta, que es competencia de la actividad editorial, lo confieso, todavía queda mucho camino para explorar. Hasta ahora en *F-ILIA* hemos propuesto una publicación que pueda alojar con sensibilidad diferentes soportes de expresión artística e investigativa, razón por la cual le hemos dado un espacio muy importante a diversos formatos como el ensayo visual, el *collage*, los podcasts y otros registros sonoros. En este número hemos querido experimentar con la inteligencia artificial (IA) que, en buena medida, ha interrumpido nuestra labor editorial con el apareamiento de ChatGPT hacia finales del año 2022. Esta provocación motivó a que la sección «Contrapunteos» de esta edición esté precisamente dedicada a explorar el asunto de la inteligencia artificial y su impacto en el campo de las artes. Para ello no solo hemos invitado a tres expertos, sino que hemos utilizado herramientas de IA para procesar algunos de los textos y materiales que fueron producidos a lo largo de los meses.

Respecto a los podcasts que hemos grabado para esta edición, debo destacar el intenso conversatorio que mantuvimos con Mónica Lacarrieu (parte del consejo editorial de *F-ILIA*), Hernán Ulm y Luciana Delfabro con quienes discutimos sobre el estado del diálogo entre las ciencias sociales y las artes, las implicaciones que tiene esta relación en las universidades —especialmente en las universidades públicas de artes— y cómo esto condiciona también los espacios de la producción de saber y las políticas públicas destinadas a la investigación artística. Asimismo, se podrá encontrar en formato podcast una entrevista realizada a la importante intelectual brasileña Ana Mae Barbosa, que, precisamente, nos ha ayudado a (re)formular el asunto de la interdisciplina, a partir de sus reflexiones sobre la pedagogía de las artes.

En la sección de artículos hemos recibido, como es ya usual en *F-ILIA*, una diversidad de trabajos provenientes de diversas disciplinas artísticas e incluso aportes desde las ciencias sociales como es el caso del trabajo de la historiadora ecuatoriana Valeria Coronel, que

en «Estética, historia y epistemología crítica: apuntes sobre lecturas y estrategias del saber democrático durante la crisis mundial» nos plantea una mirada sobre cómo el modernismo literario latinoamericano y ecuatoriano aportan una imagen crucial sobre las diversas formas de organización popular y democrática durante los primeros años del siglo XX, en plena crisis del capitalismo. En un campo de acción similar, aunque en un contexto más reciente, el artículo de Daniel Galeas «El testimonio: figura interdisciplinaria y dinamizadora de denuncia social en *Sitiadas*», retoma el trabajo del colectivo Mujeres de Frente y su publicación *Sitiadas*, como ejemplo de trabajo interdisciplinario que tiene un pie en la teoría literaria y la organización política colectiva.

En otro orden de ideas, los artículos de Andrea Gallo y Ruslán Torres proponen revisar algunas implicaciones de la interdisciplina en el campo pedagógico. Gallo, en su trabajo «El lugar de la literatura en la educación artística: una propuesta para la formación de sujetos estéticos y multiculturales» se pregunta cómo involucrar a la danza en la enseñanza de la literatura, mientras discute el estatuto que tiene la educación artística en Colombia. Por otra parte, en «Investigación, arte y experiencia: construcción de un ECRO», el artista visual Ruslán Torres nos introduce al concepto de esquema conceptual, referencial y operativo (ECRO) aplicado en un proyecto de investigación relacionando la actividad artística y la experiencia como sustento de la producción simbólica y de saber.

En su artículo, «Arte y pandemia: especificidades en la pintura para repensar la entropía», Raúl Amorós nos plantea una reflexión sobre el concepto de entropía, un concepto normalmente asociado a la física, a partir de las obras del pintor cubano Victor Manuel Ojeda y del pintor argentino residente en Italia Pablo Lucero. En este artículo, Amorós demuestra de manera concreta cómo las artes no pueden enseñar a (re)pensar problemáticas que aparentemente no están relacionadas con su ámbito inmediato y sí que pueden ofrecer una mirada aguda y sensible sobre la crisis ecológica global expre-

sada por la pandemia y las implicaciones de la era conocida como Antropoceno.

Finalmente, la sección «Artículos» cuenta con el interesante aporte de Elsa Ullauri en su trabajo «Correspondencias sociohistóricas de la cultura cerámica en Francia y Ecuador» en el cual plantea algunas definiciones cruciales en torno al campo de la cerámica, cuáles han sido sus problemáticas para consolidarse como tal y cómo, a través de la comparación entre la producción artística de Francia y Ecuador, podemos comprender mejor la manera en la que se conforma una disciplina artística, sus dificultades y sus promesas. Este artículo me ha parecido particularmente interesante, precisamente porque revela la necesidad, no solamente de pensar en las disciplinas más allá de sus posibles vasos comunicantes, sino en la de pensar en las diversas personas que intervienen en estos procesos. Vale decir que no se puede hablar de interdisciplina sin antes hablar de comunidades sensibles.

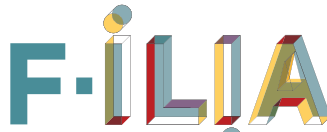
Sobre la sección «Texturas», hemos de recordar a nuestros lectores que este es el espacio en el que precisamente buscamos alojar no solo diversos temas relacionados al *dossier* que hemos propuesto en nuestra convocatoria, sino diversos modos de exponerlos. De este número quisiera destacar el trabajo del escritor mexicano Luis Felipe Lomelí sobre la científica y entomóloga Maria Sibylla Merian y su viaje a Surinam a finales del XVII. También allí se podrá encontrar un texto del cineasta Manolo Sarmiento que nos ofrece algunos detalles sobre la realización de su documental *Doroboro*, que se estrenará próximamente. Con estos y otros aportes de «Texturas» creemos cumplir con el número que nos propusimos hace algunos meses y que, por supuesto, es solo el inicio de la conversación.

Fernando Montenegro
Editor general de F-ILIA

Artículos

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Arte y pandemia: especificidades en la pintura para (re)pensar la entropía

Art and Pandemic: Specificities
in Painting to Re-Think Entropy

Raúl Armando Amorós Hormazábal

Accademia di Belle Arti di Palermo, Italia
(Facultad de Bellas Artes de Palermo, Italia)

raul.amoros@abapa.education

RESUMEN

El presente estudio analiza la relación entre arte contemporáneo y entropía en tiempos de pandemia y crisis. A través de la obra de dos pintores latinoamericanos activos en Cuba e Italia, se indaga la existencia de una cultura entrópica que nace al externo de lugares establecidos tradicionalmente como galerías o museos. Los resultados crean una base teórica y experimental para contribuir al debate sobre el rol del arte en la era del Antropoceno.

PALABRAS CLAVE: Entropía, arte urbano, land art, pandemia, intervención artística

ABSTRACT

This study analyzes the relationship between contemporary art and entropy in times of pandemic and crisis. Through the work of two Latin American painters active in Cuba and Italy, the existence of an entropic culture that is born outside traditionally established places such as galleries or museums is investigated. The results create a theoretical and experimental basis to contribute to the debate on the role of art in the Anthropocene era.

KEYWORDS: Entropy, urban art, land art, pandemic, artistic intervention

Introducción

Presentar un panorama del arte latinoamericano actual equivale a abordar temáticas heterogéneas que recorren caminos distintos destinados a entrelazarse en algún punto de la historia cultural del continente. Al extrapolar las fuentes primarias del arte contemporáneo, autores como Hegel, Schiller o Kandinskij coinciden en que el artista y la obra son hijos de su tiempo,¹ y han de darle a sus épocas lo que estas necesitan y no lo que aplauden; en este sentido, es lícito preguntarse si hoy existe dicho concepto y dónde podemos encontrarlo.

La inesperada llegada de la pandemia mundial de Covid-19 marcó un antes y un después en la historia reciente, la rápida difusión del virus no respetó clases sociales, proveniencia geográfica o nivel educativo adquirido y la espiral ascendente de contagios abarcó grandes metrópolis europeas como así también regiones en subdesarrollo. De ahí que asistimos a un caos cultural sin precedentes que cambió nuestra forma de comunicar y dio lugar a un nuevo panorama entrópico que encuentra su génesis en interrogantes que colocan el rol del arte en tiempos de pandemia y crisis sociales en el centro del debate. Las investigaciones generales realizadas nos dieron como resultado cuantiosos ejemplos provenientes de activi-

¹ Vasilij Kandinsky, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Barcelona: Paidós Estética, 1996), 21.

dades artísticas en el campo de la fotografía, videojuegos, música, artes *performativas*, mediales y visuales. Con el objetivo de brindar datos inéditos hemos aludido a casos y circunstancias específicas, los cuales representan eficaces patrones de referencia para los ámbitos mencionados.

A continuación analizamos las actividades artísticas de los últimos dos años, en particular aquellas desarrolladas durante el Covid-19, de dos pintores latinoamericanos contemporáneos: Víctor Manuel Ojeda Collado,² cubano residente en La Habana, Cuba, y Pablo Lucero,³ argentino residente en Turín, Italia. Sus obras nos sirvieron para argumentar la relevancia del artista en la actualidad, responder a cuestiones específicas y profundizar el planteamiento general de la presente investigación.

Como primera instancia, resulta imprescindible profundizar el concepto de entropía para aportar los datos necesarios al desarrollo del estudio. La entropía o el índice de desorden de un sistema es la cantidad de calor transferido por unidad de tiempo en la que se puede encontrar dicho sistema. Este concepto está vinculado intrín-

2 Artista plástico. Restaurador. Licenciado en Artes Plásticas en la Universidad de las Artes, La Habana, Cuba. Ocupó el rol de conservador del equipo de trabajo del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (MNBA), trabajando en la Oficina del Historiador de dicha ciudad, desempeñando el cargo de conservador de Objetos Artísticos y Museales en la Casa Museo de la Obrapia, con particular atención al deterioro de los objetos artísticos. Desarrolló actividades de conservador, museólogo y guía para el Museo Municipal de Santa Cruz del Norte en la provincia de Mayabeque, Cuba. Integra un grupo independiente de artistas cubanos que colaboran con la galería Fucina des Artistas. Entre sus participaciones artísticas se destacan la Duodécima Bienal de la Habana con la propuesta personal *Bombo*, en la Universidad de las Artes de Cuba. Proyecto Artístico de Intervención, organizada por la Facultad de Artes Plásticas, la Facultad de Medios Audiovisuales, así como la Secretaría General y la Rectoría Universitaria.

Instagram: [@victormanuelogh](https://www.instagram.com/victormanuelogh)

3 Artista plástico. Diseñador gráfico. Ha organizado y dictado talleres y laboratorios artísticos en colaboración con asociaciones e instituciones locales en Italia, Argentina y Panamá, donde también se desempeñó como docente de arte. Realizó obras de muralismo y *performance* a lo largo de Latinoamérica, desde Argentina hasta Nicaragua, llevando su arte a nueve países. Ha realizado proyectos colectivos como *El gran lienzo*, *Arte en los Malls* y *Casa 48*, creando redes sociales e interactuando con el público en barrios centrales y periféricos. Además, ha tomado cursos en línea de arte contemporáneo organizados por el MoMA de Nueva York e importantes instituciones culturales italianas.

Instagram: [@luceroart1](https://www.instagram.com/luceroart1) Sitio web: www.pabliulucero.com

secamente con la segunda ley de la termodinámica, la cual nos demuestra que el desorden generado por el movimiento o absorción de energía, que genera un aumento de la entropía, lleva a la destrucción y pérdida irreversible de los diferentes procesos que el ser humano experimenta a diario; por el contrario, si se registra una pérdida de caos, la entropía se debilita y disminuye. Cabe señalar que el concepto se nutre de microestados, los cuales, al multiplicarse, vuelven cualquier sistema más desordenado, más entrópico. Durante el curso del siglo XX, esta nueva noción adquirió el rol de herramienta de estudio para contribuir a comprender una importante lista de fenómenos asociados a la teoría de la información, economía y arte. Hacia finales de los años sesenta, los pioneros del Land Art, en particular el artista y teórico del grupo Robert Smithson, trasplantaron el concepto de entropía desde la termodinámica y la mecánica cuántica a la estética, lo que dio lugar a obras realizadas en relación al paisaje natural y urbano que fueron llamadas *earthworks*.⁴ Estas intervenciones efímeras tenían la finalidad de describir el proceso irreversible de la materia hacia la degradación. Proyectos como *Spiral Jetty* en Estados Unidos, *Broken Circle/Spiral Hill* en Holanda, *Hotel Palenque* en México o *Asphalt Rundown* en Roma evidenciaron un replanteamiento de las coordenadas artísticas del periodo, transformaron radicalmente los materiales tradicionales, privilegiaron una dimensión externa donde desarrollarse y propusieron un nuevo tipo de relación entre arte y medioambiente: el paisaje entrópico, caracterizado por suburbios postindustriales, barrios marginales o lugares condicionados debido a la acción extractiva y dañina del hombre. Resulta útil a nuestro estudio aludir a los orígenes de un tipo de

⁴ Robert Smithson usaba el término para referirse a sus intervenciones efímeras. *Earthworks* fue también el nombre de la muestra de fundación del Land Art, realizada en la Dwan Gallery de Nueva York, en Octubre de 1968. La palabra encuentra su génesis en el libro del escritor inglés Brian Aldiss, *Earthworks*, en el cual se presenta un retrato psicológico de una sociedad futurista, altamente desigual económicamente, que vive al extremo de sus fuerzas, y que ha comenzado un viaje sin retorno a causa de su desenfrenado consumismo y avaricia, razón por la cual la Tierra sufre continuamente catástrofes naturales.

arte que, para obtener vida propia, salió de las galerías, museos o *White Cube*⁵ con el fin de encontrarse con el mundo y sus clamores. Consideramos que los pioneros del Land Art encontraron una fuente de estímulos en acciones realizadas precedentemente, como las propuestas por John Cage, protagonista del Black Mountain College, institución que heredó un importante capital cultural del Bauhaus, quien invitaba a sustituir la música o conciertos clásicos por sonidos naturales y cotidianos del mundo,⁶ o las teorías y prácticas del *un-artist* de Allan Kaprow.⁷

En la actualidad, gran parte de las revueltas sociales utilizan el arte como vehículo de difusión, sobre todo cuando este se confronta con la vida, refleja la acción colectiva de convocar nuestra percepción hacia la realidad y manifiesta la condición entrópica de la cultura actual. Por este motivo, proponemos la vigencia de las primeras experiencias del Land Art en el panorama artístico de la era del Antropoceno, el cual, según nuestras hipótesis, se relaciona de manera unívoca con las actuales crisis sociales, aumentando el nivel de entropía de nuestros sistemas. Siguiendo una línea estructural del concepto, evidenciamos que el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss formuló algunas constantes al respecto, afirmó, por ejemplo, que mientras más compleja es la organización cultural de una sociedad, más entropía producirá y tendrá una estructura desarrollada, por lo tanto, mayor será su deterioro. Lévi-Strauss ejerció como docente en campos disciplinarios disímiles, sociología en San Pablo, Brasil o antropología en la Universidad de Columbia en Nueva York. En relación a su experiencia sudamericana, cabe evidenciar las visitas periódicas que realizó a algunas poblaciones aborígenes brasileñas, acción mediante la que probablemente fue posible constatar

5 Sobre el concepto de *White Cube*, véase Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space* (San Francisco: Lapis Press, 1976).

6 Sobre Cage véase el agudo texto de Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (Turín: Einaudi, 1973), 127-130.

7 Sobre la figura del *un-artist* véase Allan Kaprow, *The Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993), 97-126.

las antípodas sociales del país, por un lado una sociedad moderna, pujante e industrializada como la de San Pablo, y por el otro una equilibrada y poco caótica como la indígena. El desarrollo económico, cultural y edilicio de las grandes metrópolis del siglo pasado puede ser analizado, según Lévi-Strauss, como una enorme locomotora, fruto del avance tecnológico humano, la cual crea un elocuente desorden a su paso firme e implacable. Dichas urbes tendrán un grado elevado de aceptación y acentuación de la dinamicidad de los eventos y mutaciones, al contrario de las sociedades propensas a congelar el fluir histórico de los eventos.⁸

Desde este panorama conceptual las sociedades primitivas tienen un carácter entrópico frío, ya que no producen un grave desorden ni se involucran irrumpiendo el entorno, así, un pueblo originario del sur de Brasil que busca agua, pesca, construye con madera o realiza canales desde el río a la aldea no aumenta la entropía. Por otro lado, las actividades laborales o industriales de grandes ciudades latinoamericanas, sus edificios y fábricas pertenecen a una sociedad ardiente y calinosa que continúa casi sin pausas a empujar insistentemente la población hacia un hipotético futuro progreso.

Desarrollo

Durante los últimos años, a raíz de crisis de diferente matriz, Latinoamérica se transformó en un escenario altamente dinámico donde los niveles de entropía de cada país se vieron en alza y produjeron cambios, rupturas y caos fortuitos que entraron en colisión con el ritmo social del siglo pasado. Desde la perspectiva de Nelly Richard, la última pandemia representó en Chile un punto de inflexión en algunos procesos sociales y modificó también nuestra forma de percibir el tiempo. A tal efecto, la autora dice:

⁸ Respecto al pensamiento de Lévi-Strauss he analizado la valiosa síntesis de Sergio Moravia, *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale* (Florenia: Sansoni, 1973).

La pandemia nos arrebató el tiempo excepcional de la revuelta social (lo *excepcional* como lo fuera-de-serie) para condenarnos al tiempo *ordinario* de la cuarentena y su monótona repetición de lo mismo (...) Pasamos dramáticamente de la expectación despertada por un futuro a construir entre todos a la resignación de cada uno frente al tiempo detenido y recluido que paraliza todo movimiento hacia adelante: del tiempo *híper-activo* (deseante, voluntarioso) de la insubordinación política al tiempo *pasivo* (resignado, estacionario) de la puesta en cuarentena.⁹

En esta línea, y pensando a nivel regional, aseveramos que la entropía no se condice con la idea de la ciencia y tecnología del siglo XXI como creadoras de un mundo progresivamente más ordenado, por el contrario, esta tiende siempre a incrementarse; y en este proceso inminente, todos los sistemas que al momento se encuentran involucrados se irán deteriorando de modo natural, perdiendo su carácter distintivo y pasando de un estado de precisión a uno de desorganización. Por esta razón, un evento de magnitud mundial como el Covid-19 no solo produjo un evidente aumento de entropía en ciudades como Santiago de Chile, La Habana o Turín, sino que también sentó las bases y proporcionó las condiciones necesarias para vehicular respuestas provenientes del mundo artístico a la crisis del tiempo *pasivo* en contraposición al tiempo *hiperactivo*. En consecuencia, las acciones e intervenciones urbanas de artistas contemporáneos latinoamericanos, independientemente del lugar donde se encontraban durante la pandemia, plasmaron las bases para una cultura entrópica, lo cual indica que ante una nueva revuelta social, como la de octubre 2019 en Chile, los artistas saldrán nuevamente a las calles a manifestar, transmitir mensajes o saciar su sed de inspiración.

⁹ Richard Nelly, «Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia», *Anales serie 7*, n.º 17 (2020): 424.

Entropía y arte

Desde su aparición en la escena artística estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, la entropía se vinculó de manera particular con el concepto del tiempo, utilizando como eje principal el carácter fugaz, perecedero y transitorio de la materia. Uno de los primeros análisis de la entropía y el tiempo se encuentra en el ensayo «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», de Robert Smithson, donde se expone un interesante ejercicio mental para entender de modo eficaz como funciona el paso definitivo del tiempo:

I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a *jejeune* experiment for proving entropy. Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be the restoration of the original division but a greater degree of greyiness and an increase of entropy.¹⁰

Si consideramos el arenero como un sistema específico en el cual coexisten varios microestados, dicho sistema puede compararse a una ciudad latinoamericana antes de la pandemia; podemos aseverar que su condición de orden inicial (estar dividido en dos partes iguales, una blanca y otra negra) nunca más volverá a ser la misma, ya que el niño del experimento, al correr y jugar en su interno, aumentó indefectiblemente el nivel entrópico de las partes en cuestión. En este panorama, hemos analizado los resultados y acciones artísticas de los pintores contemporáneos del presente

¹⁰ Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», en *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. por Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), 74.

estudio, que residen en latitudes diferentes pero comparten puntos de vista constitutivos para intentar comprender cuál es el rol del artista en el marco de la pandemia y crisis globales. Ante un estudio general de la obra de ambos, nos propusimos analizar específicamente los últimos dos años de su actividad ya que coinciden con el advenimiento y propagación del Covid-19.

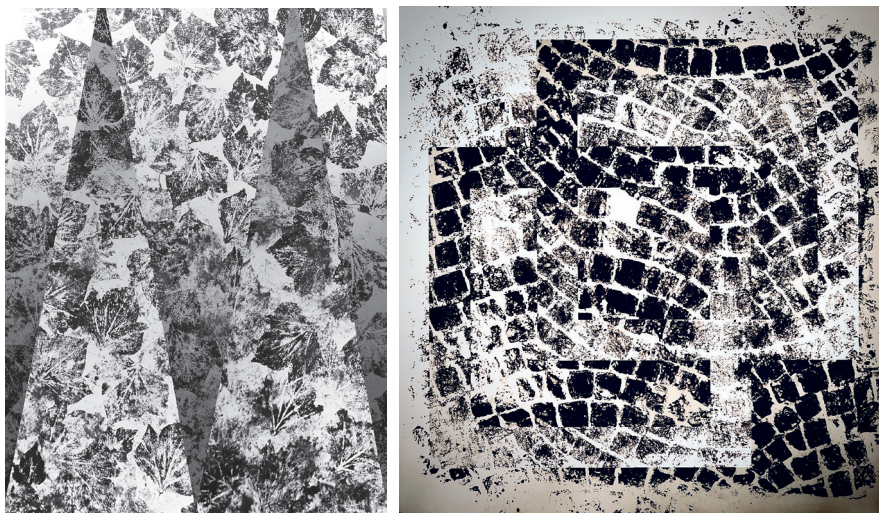
Pablo Lucero es un artista visual que ha llevado a cabo proyectos personales y colectivos en varios países de América Latina y hace dos años desarrolla sus actividades en la ciudad italiana de Turín, reconocida por su cercanía al arte contemporáneo y su intensa vida cultural. Sus trabajos y propuestas artísticas abarcan campos de acción y herramientas disímiles pero poseen los mismos objetivos: crear redes culturales entre artista y público para constituir un lenguaje estético colectivo que pueda presentarse como posible respuesta a los desafíos de la postmodernidad. Su experiencia en Colombia, Panamá, Bolivia, Perú, Ecuador, Costa Rica, Nicaragua o Argentina se relaciona con las realidades locales en el marco del paisaje urbano, a través de murales, trabajos e intervenciones colectivas, los cuales analizan la coyuntura cultural que existe entre el arte y la sociedad. Un interesante análisis de Ana Longoni respecto al activismo artístico en Latinoamérica nos proporciona un ulterior elemento: la realización de un estudio previo y meditado para las intervenciones callejeras. En este sentido, la autora afirma:

Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, al impactar en las condiciones de circulación de sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que hace a las subjetividades colectivas e individuales en juego (...) Se generan

además iniciativas de autorreflexión sobre la propia historia de cada grupo, ahora que el ritmo vertiginoso del continuo proponer callejero dejó lugar a la elaboración de intervenciones más meditadas y elaboradas.¹¹

Si las propuestas artísticas que viven dentro del plano urbano de una manera u otra inciden en el público pasivo y activo, el rol del artista, en un periodo de crisis, debe forjarse a partir de la reflexión, la acción de concienciar y brindar herramientas para constituir una nueva gramática visual. Uno de los proyectos de Lucero, que continúa desarrollándose en la actualidad, en particular en barrios populares de la ciudad de Turín, encuentra su génesis en sus primeras experiencias latinoamericanas. La iniciativa intitulada *El gran lienzo* convoca a la población local a la creación colectiva de una pintura realizada con técnicas y materiales diversos sobre una tela completamente blanca; para la ocasión, el artista se vuelve director o guía del proceso, sugiriendo, explicando y colaborando con los creadores populares del cuadro. Así, la plaza de un barrio se vuelve un laboratorio a cielo abierto, donde niños en edad escolar, padres o abuelos pueden dejar testimonianzas pictóricas y experimentar la democratización de los procesos artísticos, obteniendo un acercamiento entre las personas sin importar diferencias de religión, proveniencia o experiencias previas. *El gran lienzo* requiere una preparación previa, permisos, licencias, contacto con autoridades y asociaciones locales; son pasos fundamentales a cumplimentar. En este sentido, entendemos el proyecto de Lucero como un activismo que, si bien carece de matriz política, abreva en fundamentos culturales que se presentan como elementos constitutivos del presente entrópico. Otro ejemplo pictórico de intervención callejera se da con obras *Opuestos extremos* o *Todas las estructuras son inestables*. Figura 1 y 2.

11 Ana Longoni, «Tres coyunturas del activismo artístico en la última década», en *Poéticas Contemporáneas*, ed. de Fernando Farina y Andrés Labaké (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011), 46.



El proceso que cumple Lucero con estos trabajos, desde un punto de vista estético, es altamente entrópico, ya que altera el orden de la percepción visual y los pasos técnicos tradicionales para invertir los roles: la calle, las tramas estructurales viales y el paisaje urbano intervienen en el soporte pictórico, la tela recibe y acoge un segmento de vida cotidiana que quedará plasmado de modo atemporal en su interior. Además, evidenciamos que las obras en cuestión fueron realizadas durante la pandemia de Covid-19 y representan, en su proceso originario, una primer respuesta a nuestros interrogantes. Lucero dice:

Mis obras están creadas con la intención de plasmar un instante cotidiano de nuestro día a día, es por eso que utilizo el agua de lluvia acumulada en las calles para crear texturas junto a pigmentos naturales como el grafito, azufre, carbón o polvo de ladrillos. Una intervención urbana que busca captar las texturas efímeras de cada lugar. Una tela en la calle donde las personas puedan dejar sus huellas al pasar, la estampa de una vereda de adoquines como

representación de nuestro crecimiento como personas singulares y en sociedad. Intento generar conciencia de nuestra cotidianidad en la idea del valor que toman las cosas cuando no podemos acceder a ellas, y cómo una pandemia puede modificar nuestros valores a la hora de socializar.¹²

La operación se divide en dos etapas: la primera se desarrolla en la vía pública y la segunda al interno del taller. Respecto a las acciones externas, después de indagar y explorar el tejido urbano, Lucero coloca la tela a nivel del suelo, en un cruce de calles, una vereda concurrida o tapas de hierro de la red cloacal local que servirán como molde para el futuro *frottage*. Así, las sinuosas y sugestivas superficies existentes quedarán plasmadas en la tela gracias a la acción del tiempo, de las personas y de los agentes atmosféricos como lluvia, calor o polvo. Una vez dentro del laboratorio, Lucero esparce el polvo de ladrillos, grafito u otros materiales para marcar y acentuar las primeras impresiones de la ciudad, obteniendo nuevas texturas y colores, los cuales serán intervenidos para dar la forma definitiva y aumentar el contraste cromático con pinceles y pintura. Realizar estos trabajos en un periodo que evocó límites, encierros y nuevas reglas representó un patrón técnico de creación, ya que ante la pregunta ¿cómo hacer para que una obra se cree por sí misma?, el artista se sirvió de la calle como terreno natural para observar la variación de los materiales usados y creó «una representación de aquello que comprendemos como progreso en momentos difíciles como los que hemos vivido»¹³. Las líneas conceptuales expuestas reflejan las innumerables posibilidades e interpretaciones que brinda la dimensión callejera para un pintor contemporáneo; estas ideas

¹² Pablo Lucero, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 18 de julio 2022 utilizando correo electrónico.

¹³ Pablo Lucero, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 18 de julio 2022 utilizando correo electrónico.

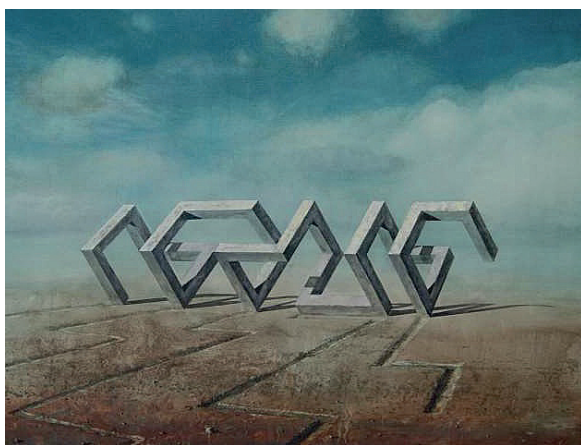
están dispuestas a transformarse ante las manos del artista, el cual manifiesta:

Toda creación artística actúa bajo el rol de mediador, dando la posibilidad al espectador de sentir y discernir. En mi visión artística la belleza y el arte son causa y efecto de ese sentimiento y del discernimiento de lo que se siente. En momentos de crisis el arte nos brinda la posibilidad de conectar con la belleza en todas sus formas.¹⁴

Por otra parte, las últimas obras del pintor cubano Victor Manuel Ojeda Collado resultan un punto de encuentro para nuestras teorías ya que poseen una versatilidad progresiva, característica que comparten con la entropía actual. Junto a su carrera académica y pictórica, Ojeda Collado ha realizado actividades de restauración y conservación en Cuba que han plasmado profundamente su pincelada, al punto de volverla un detallado y reflexivo estudio topográfico, arqueológico y antropológico. Sus cuadros, que forman series con un mensaje claro y directo, evocan el paso del tiempo, la reversibilidad de la materia o la percepción fugaz del momento.

Partimos desde la perspectiva de las series *Maquinaria* y *Lugares vectoriales*, en las que ha estado trabajando en los últimos cuatro años y que han tenido como eje principal la representación del binomio tiempo-espacio. Las obras vinculadas a *Maquinaria* son expresiones de los efectos y resultados de una industrialización desenfrenada y consumista que ha dejado restos y fragmentos de su pasado, visibles y palpables en nuestra contemporaneidad. Figura 3 y 4.

¹⁴ *Ibid.*



Motores o hierros obsoletos son los protagonistas de la serie que induce al espectador a interrogarse sobre el comportamiento de los metales en el medio natural y sus consecuentes procesos físicos y químicos que crean nuevas condiciones de la materia, como el óxido. Ojeda Collado no solo evidencia la fuerza constante de estos elementos, ligados indisolublemente a los cambios entrópicos, sino que también realiza una operación conceptual que destaca las

similitudes de las acciones humanas y la vida de las máquinas: desarrollo de habilidades como potencia, velocidad, obediencia o rutina. Asimismo, la serie *Lugares vectoriales* busca materializar la energía representada como vectores con formas que evocan monumentos irracionales o estructuras atómicas, emplazados en lugares sin tiempo e imaginarios pero que guardan relación con la realidad. A tal efecto, Ojeda Collado expresa:

Durante mi infancia he visto desaparecer maquinarias enormes y estructuras que no pertenecieron a mi época y que me hacen recordar, o más exactamente, imaginar años de producción y grandes avances para mi país. La imagen del caos y el desorden que producen estas maquinarias en la actualidad tras su desuso (...) implica un deterioro para la economía y la política de un país, pero tiene una repercusión diferente para el arte.¹⁵

En este sentido, resulta útil aludir al viaje que Robert Smithson realizó en septiembre de 1967 desde Nueva York a su ciudad natal, Passaic. El itinerario comenzó con un recorrido en autobús local para proseguir a pie hacia espacios cargados de simbología con el fin de reflexionar sobre las características geológicas y entrópicas del lugar, que gozó de un relevante pasado industrial en la historia del país. Smithson creó un nuevo tipo de *ready-made* industrial: ruinas y vestigios urbanos, que reflejaban los resultados de las actividades antropogénicas del pasado reciente, fueron bautizados y elevados a la categoría de «monumentos», puentes, tubos de desagüe y un arenero para niños, que probablemente lo haya inspirado para explicar el concepto de entropía. La sociedad industrial había utilizado

15 Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevistas virtuales realizadas por Raúl Armando Amorós Hormazábal durante el mes de abril de 2022 utilizando correo electrónico.

dichas áreas periféricas, transformándolas en ruinas sin tiempo y condenándolas a existir en una dimensión propia:

That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruins” because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.¹⁶

Este espacio inédito es analizado nuevamente por Ojeda Collado a través de la pintura: estructuras monumentales destinadas a volverse ruinas en un hipotético futuro, paisajes residuales donde construir un nuevo tipo de relación con el entorno. Durante la pandemia, esta ecuación estética se valió de nuevos elementos pero no cambió los objetivos conceptuales propuestos por las series precedentes. En una segunda entrevista llevada a cabo el mes de julio de 2022, refiriéndose al inicio de una nueva etapa artística relacionada con el comienzo de la pandemia, el artista comenta:

Comencé a sentir la necesidad de convertir mi espacio en un entorno sagrado para el trabajo y creación (...) hay dos series que ya había comenzado, una búsqueda interna, adecuándome a códigos y al diálogo que he experimentado en la rama artística. Sentí la necesidad de evolucionar a través del ejercicio pictórico para no descuidar el oficio y pensar y meditar sobre las preocupaciones personales y sociales que influyen en mi trabajo (...) a inicios del 2020, cuando comenzó la pandemia, sentí que el cierre fue oportuno en el sentido de cumplir requisitos, tener obediencia, mantener un estado de equidad que me permitió tener tiempo para la investigación.¹⁷

16 Smithson, «A Tour of the Monuments...», 69.

17 Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.

Podemos sostener que las tendencias creadoras vinculadas a los proyectos citados se manifiestan también a raíz de un evento radical o inesperado y regularmente poseen la característica de la reflexión previa llevada a cabo a través de la investigación. Así, el artista es llamado a cumplir un viaje de introspección urbana y descubrir nuevas pluralidades en la dimensión ciudadana donde reside:

En esa época todo quedó bajo protección del hogar, cada salida de casa era una aventura, en un entorno bastante desconcertante y extraño, semáforos apagados, uno sentía la frialdad de caminar por la ciudad sin tráfico ni bullicio, ahora estaba vacía, un momento muy interesante para experimentarlo, como reflexión, como evidencia, puedo contarle como una brecha escapada de la historia, puedo decir —yo estuve ahí, con un peso tremendamente dramático por las víctimas que logró la pandemia, un momento para reflexionar sin compromisos pendientes.¹⁸

El tiempo como concepto abstracto, al igual que la obra de Smithson, representó para el pintor cubano un elemento del cual no se podía prescindir ya que la vida cotidiana durante el Covid-19 lo llevó a considerar nuevos territorios mentales y crear dos nuevas series vinculadas a las primeras, *Tierra Santa* y *Nube*. Los paisajes representados son desiertos, planicies, cielos nublados o mesetas sin presencia humana que reflejan el lento movimiento humano hacia una suerte de evolución espiritual ante la era de las máquinas anticipada por las acciones de colectivos artísticos activos hacia finales del siglo XIX y por las primeras vanguardias del siglo XX. Figura 5.

18 Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.



La lógica del desierto como laboratorio o territorio insondable para experimentar nuevos tipos de especificidades artísticas fue considerada por los pioneros y sucesores del Land Art al punto de transformarlo en un paradigma cultural. En este sentido, Smithson comenta:

The desert is less “nature” than a concept, a place that swallows up boundaries. When the artist goes to the desert he enriches his absences and burn off the water (paint) on his brain. The slush of the city evaporates from the artist’s mind as he installs his art. Heizer’s “dry lakes” become mental maps that contain the vacancy of Thanatos. A consciousness of the desert operates between craving and satiety.¹⁹

¹⁹ Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», en *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. por Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), 109–110.

En línea con dichas afirmaciones, Lucero y Ojeda Collado transforman una vez más el paisaje urbano o natural en una experiencia multisensorial y conceptual, ofrecen nuevas herramientas al espectador y realizan una operación preponderante para la fruición de las obras: tejen redes y vínculos entre la sociedad y el entorno, salen a las calles para extraer un fragmento del entramado actual, lo modifican en sus laboratorios y lo devuelven al mundo bajo forma de pintura. Sobre este proceso personal en tiempos de pandemia, el pintor cubano dice:

Como artista, y en este caso desde la pintura, hice un ejercicio: pintar sin modelos ni planificación, es decir utilizar el lienzo como si fuera un arqueólogo, cada trazo me permitía descubrir aspectos y rasgos de recuerdos, una experiencia muy sensorial de las cosas que todo el tiempo te rodean, o al menos las que uno quiere recordar son las que mayor protagonismo adquieren (...) finalmente salieron obras que utilizan el paisaje como medio principal de comunicación (...) a partir de este ejercicio, de desnudez, comprendí cuánto dejamos de ser nosotros mismos en la actualidad.²⁰

Conclusiones

Como respuesta cultural a las crisis globales, hemos analizado la condición interdisciplinaria de la entropía en relación a las experiencias de dos artistas latinoamericanos activos durante la pandemia de Covid-19 en ciudades y contextos diferentes. En primer lugar destacamos que a pesar de sus experiencias personales y carreras paralelas a su producción artística, ambos optaron por el mismo camino ante la vicisitudinaria fase histórica que atravesamos: re-

20 Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.

flexionar a partir del encuentro con el entorno. Esta operación refleja en sus cuadros la presencia de una cultura entrópica que aumenta en tiempos de estallidos sociales, guerras o crisis y se ofrece como terreno fértil para futuras investigaciones acerca de nuestra condición en la postmodernidad. En segunda instancia, podemos especificar que las soluciones visuales y estéticas de los últimos trabajos de los artistas comparten un claro compromiso hacia el mundo interior y espiritual como objetivo superior. El camino que proponen se basa en el significado primordial de la entropía, es decir, experiencias que incluyen escenarios, reacciones y personas diferentes que se modifican para vincularse eficazmente con el paisaje contemporáneo y utilizan el concepto del «paso del tiempo» como elemento fundamental en cada propuesta artística. En este sentido, Ojeda Collado comenta:

Pienso que todas estas transformaciones fueron un efecto provocado en la mayoría, pienso que fue una suerte de regresión al pasado, mirar hacia atrás y ver cuánto hemos evolucionado, qué hemos logrado, esta fue la dinámica hacia finales del 2021, mirar mucho al pasado. En la música se dio el fenómeno de escuchar canciones de los años 90, por aquí se escuchaba, yo lo veo así, se notó que estábamos siendo reflexivos (...) ²¹

En conclusión, nos resulta necesario considerar nuestro pasado para enfrentar los dilemas por venir; según ambos artistas es necesario cumplir una regresión personal para tomar conciencia y comprender mejor los procesos entrópicos que estamos viviendo. Para aclarar el panorama historiográfico de dicha operación, cabe preguntarse: ¿cuándo nace esta tendencia a regresar al pasado para responder a los desafíos del presente y futuro? A lo largo de la historia del arte,

²¹ Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.

afirmamos que desde tiempos milenarios se pueden detectar regresiones, intereses o acercamientos al pasado cultural de los pueblos, desde los arquitectos y escultores del Imperio romano, las experiencias renacentistas del siglo XV hasta los grafitis de los años ochenta en Nueva York. Sin embargo, resulta interesante tener en cuenta las teorías de algunos colectivos artísticos desarrollados en Europa hacia finales del siglo XIX que basaron sus experiencias en la defensa y construcción de un mundo impoluto e incorrupto en equilibrio con las sociedades del tiempo.²²

Las características generales de las obras de los dos artistas en cuestión intentan reavivar pulsiones dormidas que, una vez rehabilitadas, se volverán parte de una nueva gramática cultural nacida a partir de las últimas crisis globales. En definitiva, la calle o el paisaje urbano no representan solamente un laboratorio o sitio donde exponer o recuperar materiales, sino también una metáfora que invita a sumergirse y descubrir nuevas posibilidades de interacción propiciando encuentros y redes con la sociedad local.

Finalmente, podemos afirmar que el «espíritu reflexivo» de las vanguardias y experiencias del Land Art aquí expuestos vuelven a emerger en las obras de Lucero y Ojeda Collado, los cuales intentan recuperar la pureza y autenticidad perdidas a causa de la industrialización desenfrenada postmoderna y la actual pandemia. Las evidentes similitudes que comparten sus últimos trabajos con las teorías de Smithson o Morris intentan ser respuestas a un posible

22 Sobre los trabajos artísticos vinculados a un retorno al mundo primitivo, consideramos imprescindibles al presente estudio las teorías y trabajos de William Morris, John Ruskin, el grupo de los Primitifs, los Nazarenos, los Puristas y Barbus o el colectivo Preraffaellita. La constante ideológica compartida estos artistas y teóricos fue aquella de tomar distancia de la sociedad capitalista e industrial de finales de siglo, percibida como una verdadera amenaza a la sobrevivencia del arte y construir una nueva estructura basada en principios y fundamentos que tenían que ver con el equilibrio entre humanidad y medioambiente. Este «avanzar retrocediendo» intentó recuperar la pureza de resultados artísticos que poco querían o tenían que ver con la alteridad del mundo moderno corrupto, que se alejaba cada vez más de la matriz primitiva e inocente que estos grupos intentaron defender y desarrollar.

cambio de paradigmas. Como sostiene el artista inglés Peter Dunn: moverse como *context provider* y no como *content provider*. Se debe, acorde a la afirmación precedente, favorecer la cultura del encuentro, a través de una participación comprometida y social.²³

Referencias bibliográficas

- Fubini, Enrico. *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Turín: Einaudi, 1973.
- Kandinsky, Vasilij. *De lo Espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós Estética, 1996.
- Kaprow, Allan. *The Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kester, Grant. *Conversation Pieces*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Longoni, Ana. «Tres coyunturas del activismo artístico en la última década». En *Poéticas Contemporáneas*. Edición de Fernando Farina y Andrés Labaké, 43-46. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2011.
- Moravia, Sergio. *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*. Florencia: Sansoni, 1973.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: Lapis Press, 1976.
- Richard, Nelly. «Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia». *Anales* serie 7, n.º 17 (2020): 421-436.
- Smithson, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

²³ Sobre el pensamiento de Peter Dunn y el concepto de *context provider* en contraposición al de *content provider*, véase Grant Kester, *Conversation Pieces* (Berkeley: University of California Press, 2004), 1-3.



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Estética, historia y epistemología crítica: apuntes sobre lecturas y estrategias del saber democrático durante la crisis mundial

Valeria Coronel

Flacso, Ecuador

vcoronel@flacso.edu.ec

RESUMEN

El artículo reflexiona sobre debates surgidos en torno al gran concepto de crisis mundial en el pensamiento estético y político desde la década de 1920. En el centro de este debate encontramos una caracterización de la crisis como fenómeno histórico que exige una revolución epistemológica. En tal proceso intelectual se habla del presente como un fenómeno de superposición de temporalidades, un presente complejo provisto de dispositivos arcaizantes y nociones del futuro, un momento de transición que exige una lectura política del lazo social, contra todo organicismo. Este trabajo también ofrece una lectura crítica de la producción estética particularmente atenta contra el esencialismo cultural, el fetichismo y cualquier nostalgia de lo arcaico, para en su lugar habilitar una radicalización de los elementos críticos de la modernidad. Los pensadores europeos críticos del fascismo como Bloch, Benjamin y Gramsci, y pensadores andinos como

Mariátegui, los ecuatorianos periodistas de diario *Bandera Roja* de Guayaquil, el narrador Ángel Felicísimo Rojas, entre otros de sus contemporáneos, fueron todos críticos de la posible ruta autoritaria que podía emerger ante la crisis de la república liberal que trajo consigo el ascenso del poder financiero y distopías neoconservadoras y neocoloniales.

PALABRAS CLAVE: crítica cultural, teoría crítica, democracia, socialismo, autoritarismo

ABSTRACT

This article considers some of the crucial debates that emerged around the overreaching concept of World Crisis in the aesthetics and political thoughts of the 1920s. At the center of this debate we find a characterization of the crisis as a historical phenomenon that requires an epistemological revolution. In such an intellectual process, the present is spoken of as a phenomenon of overlapping temporalities, a complex present provided with archaic devices and notions of the future, a moment of transition that requires a political reading of the social bond, against all organicism. This work also provides a critical approach of aesthetic production, particularly focusing against cultural essentialism, fetichism, or any other nostalgic attitude towards the past, to enable a radicalization of the critical features of modernity. European thinkers critical of fascism such as Bloch, Benjamin and Gramsci, and Andean thinkers such as Mariátegui, the Ecuadorian journalists from the Guayaquil newspaper *Bandera Roja*, the narrator Ángel Felicísimo Rojas, among other contemporaries, were all critical of the possible authoritarian path that it could emerge in the face of the crisis of the liberal republic that brought with it the rise of financial power and neoconservative and neocolonial dystopias.

KEYWORDS: cultural critique, cultural theory, democracy, socialism, authoritarianism

La crisis es un concepto que remite a un presente complejo en el que se exacerban las contradicciones de todos los campos de relaciones sociales y su propia matriz de articulación. El modelo de producción y acumulación capitalista hace insostenible en ese momento la reproducción de lo social; la hegemonía político-cultural, es decir, el lenguaje en el que se tramitan las diferencias y las desigualdades, el lenguaje en el que se disputan las representaciones, también entra en un cisma y exige, por tanto, una reflexión a la vez epistemológica (sobre el modo de conocer) y política (sobre el modo en el que entendemos el antagonismo y podemos procesarlo como sociedades políticas).

Una crisis exige una reflexión epistemológica que permita conocer cómo los fundamentos de la representación cultural, las formas retóricas y las corrientes de pensamiento se encuentran desestabilizados en medio del cisma general. Esta reflexión permite identificar el carácter de la matriz de articulación que se encuentra en un cisma y la posibilidad de formación de otra matriz de articulación de lo social, lo que se tiende a estudiar como un proceso en el cual se abren distintas rutas posibles de tránsito histórico. Este tránsito histórico es político y cultural y exige el surgimiento de lenguajes.

En una crisis como la contemporánea es relevante leer algunos aprendizajes de la crisis mundial de entreguerras en el siglo XX, para entender tanto la idea de la complejidad como la idea del tránsito histórico entendido como tránsito político y cultural. Entonces, la contracción del mercado, la apuesta monopólica de la banca mundial y la precarización de la vida de las mayorías dio curso a una transformación sin precedentes en la cual los esquemas republicanos fueron desbordados y dejaron de traducir y representar un esquema en el que se pudieran dirimir los procesos sociales.

La Primera Guerra Mundial produce, como sabemos, una contracción del mercado internacional, pero no es una crisis económica de pobreza derivada directamente de la economía lo que sufren las sociedades. Lo que sufren es algo comparado a lo que estamos viendo hoy, donde se ponen en juego dos posibles rutas para salir de esa contracción del mercado, y los intentos de oligopolio o mono-

polio para resolverlo contra las mayorías. Fue un momento de alta concentración de la riqueza, de constitución de oligopolios transnacionales y de la constitución de una dictadura bancaria como alternativa en la crisis a nivel mundial.

Los años 20 son un momento de dictadura bancaria internacional. La consolidación del fascismo intentará sostener esa dictadura bancaria. El autoritarismo golpea las tradiciones democráticas que estaban mezcladas en los partidos y estaban presentes en las esferas públicas, pero genera otro discurso sobre el progreso y nacionalismo autoritario desconectado de la apropiación popular de lo democrático. La ruta bancaria de transición en la crisis no solo consiste en la acumulación de riqueza en medio de la debacle, un nuevo ciclo de desposesión, sino que, aprovechando la crisis, reprime la renovación del discurso democrático, resquebraja la tradición democrática que convivía con otras tradiciones en las mismas repúblicas. Se impone violencia como mecanismo de resolución de conflictos a nivel planetario: el salitre en Chile, la matanza de 1922 en Guayaquil, la masacre de 1928 en las bananeras en Colombia, donde son asesinados los trabajadores de la empresa estadounidense United Fruit Company. Existen matanzas en todo el planeta en ese momento particular.

Son matanzas que no se derivan del interior de la economía, sino que apuntan a un nuevo ciclo de acumulación, un nuevo ciclo de desposesión, pero también a resquebrajar todos los resortes democráticos que se habían constituido desde la fundación de las repúblicas y obviamente uno de los desarrollos de esta construcción democrática, las sociedades democráticas populares. La emergencia del concepto de clase había irrumpido dentro del lenguaje democrático haciendo una articulación entre democracia y socialismo característica de los años 20 en varias latitudes.

Las dictaduras bancarias no solamente generan regímenes de acumulación monopólicos con lo que trasladan la crisis a los pobres, sino que también rompen con las instituciones democráticas y las formas de participación política destruyendo, inclusive, los partidos

políticos cuya hegemonía para mediar en el capitalismo combinaba la propiedad privada con cierta oferta democrática; destruyen la capacidad de pensar en el horizonte de la inclusión de la democratización gradual y de progreso.

En este marco la transición fue disputada álgidamente por alternativas de transición de tipo autoritario —los fascismos— y nuevas y más poderosas formas de organización y representación social en distintas apuestas partisanas, socialistas, comunistas y otros experimentos que en América Latina se conocieron como nacional populares, estados indoamericanos, populismos, reformismos, entre otros.

En este trabajo nos interesa observar cómo pensadores clave de las décadas de la crisis mundial, los años 20 y 30 del siglo pasado, ubicados en distintas sociedades atravesadas por la crisis, optaron de forma similar por aportar a una reflexión epistemológica y estratégica para la comprensión del fenómeno y para una estrategia de tránsito democrático en combate con los autoritarismos en formación, a partir de una mirada histórica al arte moderno y al pensamiento sobre estética y cultura de la modernidad.

Desde la perspectiva de Ernst Bloch, Walter Benjamin, Antonio Gramsci y José Carlos Mariategui, el pensamiento crítico inscrito en los fundamentos del arte moderno constituía una tradición crítica de la modernidad que podría ser renovada para una revolución epistemológica que permitiera otros modos de saber y para la conformación de un lenguaje de articulación común, todo ello en pos de combatir con éxito la prédica fascista, provista por su parte de una teleología instrumental, un relato organicista sobre lo social y usos de atavismos y otras formas de esencialismo como referentes identitarios. Estos filósofos/historiadores regresaron su mirada al problema del arte y la vida cultural de la sociedad como clave para una revolución epistemológica que apuntalara una disputa contra el fascismo.

¿Qué los motivó a pensar el arte como saber, como matriz de conocimiento radicalmente moderna? ¿Qué ofrece pensar el

arte como un campo de interpelación, el problema del lenguaje común, de la identidad y de lenguaje común a través del método crítico del arte?

Uno de los motivos que analiza Benjamin sobre la estética modernista, en sus escritos sobre Baudelaire, es la del *paseante*, aquel transeúnte de la vida moderna que se siente solo en medio de las multitudes como experiencia de alienación en el mundo de la mercancía. El sujeto que está en medio de las masas, pero está solo. Las señales que encuentra en la ciudad le indican funciones, pero no representan vínculos sociales; el relato burgués ya tiene un germen de autoritarismo, pero Baudelaire lo percibe críticamente, pues el arte propone un relato distinto al del progreso. Los filósofos historiadores de la crisis de los 20 y 30 se preguntan si les alcanzan los instrumentos de conocimiento para entender lo que «nos está pasando». La obra de Ernst Bloch y su concepto del *Jetztzeit* indica una de las razones por las cuales el problema del relato cultural y de la estética se vuelve crucial para los filósofos socialistas, y cómo proponen conjugar el gran aparato crítico de la obra de Marx con el rescate de la crítica de arte y más aún con el método crítico del arte para un conocimiento capaz de antagonizar el relato cultural del fascismo.

En este sentido, Bloch hace primero una reflexión sobre el modo en el que el marxismo ha abordado la crisis. El alemán describe la contradicción entre el desarrollo de los medios de producción y el subdesarrollo de las relaciones de producción o, en otros términos, la contradicción entre el capital y el trabajo. Para Bloch, sin embargo, esta perspectiva no comprende las soluciones implementadas por el fascismo para abordar la experiencia de los problemas de la población y los diferentes síntomas de crisis en la sociedad.

En otras palabras, el marxismo puede identificar la crisis del capitalismo, pero necesita desarrollar un aparato crítico contra el fascismo que es en sí mismo una propuesta autoritaria de comprensión del fenómeno. En esto coincidieron el pensador alemán y Antonio Gramsci, pues para ambos, bajo el poder del capitalismo monopolista y bajo la condición de que el fascismo ha revivido ideo-

logías e intereses conservadores, no es una buena estrategia insistir en el liberalismo como enemigo o en señalar solo el fetichismo de la mercancía, el mercado o la proletarización como los síntomas de la crisis en la sociedad; esta elección solo beneficiaría a otras fuerzas antiliberales como el fascismo. Según Bloch, era muy importante vigilar el capital monopolista y sus formas ideológicas, y, por tanto, era indispensable observar el modo en el que las corrientes que revivían la tradición eran parte de las estrategias de la derecha. Eran soluciones conservadoras a la cuestión de la pertenencia, el futuro, los beneficios, etc.

Bloch cuestiona el imaginario lineal del tiempo que entendía la tradición como el pasado del capitalismo y definió las contradicciones del liberalismo como la forma única de las contradicciones capitalistas. Gramsci y Bloch fueron críticos con el relato comunista clásico que apelaba a los trabajadores como sujetos que no tienen nada y no van a tener nada llamándolos a promover la crisis para el futuro surgimiento de un mundo mejor. En ese sentido, Gramsci y Bloch tratan de recuperar la estética moderna y las tradiciones republicanas democráticas de la memoria social. Para ellos la peligrosa consecuencia de este puritanismo comunista era que el fascismo ofrecía a los trabajadores, y principalmente a la pequeña burguesía, una solución fácil y automática a la anomia a través del renacimiento de la tradición aristocrática.

A través de una narrativa torturada que califica la «no contemporaneidad» del relato fascista, a veces como fantasmas del pasado que amenazan el presente, y a veces como un neogótico instrumental promovido por el deseo monopolista de los empresarios financieros, Bloch resalta un nuevo modo de leer el papel de la cultura y la crítica a los relatos sobre la tradición en el contexto de la crisis.

En lugar de esta imagen lineal del tiempo, Bloch hace un diagnóstico complejo del presente fascista, que incluye ciertamente las contradicciones entre el capital y el trabajo, pero también incluye el renacimiento de la lealtad, la subordinación, la mistificación de la cultura tradicional, étnica o medieval, y la teoría racial de fuentes

aristocráticas por parte del fascismo. En otras palabras, el elemento tradicional del fascismo es uno de los medios para una solución apolítica pero sacralizada y corporativa a los antagonismos de clase; consiste básicamente en la sustitución del lenguaje de la modernidad por el lenguaje del pasado futuro.

El contraste entre la solución fascista y la socialista es similar al sugerido por Gramsci. Una articulación corporativo-militar entre la sociedad civil y el Estado, que hace el trabajo del capitalismo monopólico, se representa con un relato de comunidad orgánica y tradicional negando el hecho capitalista y negando, sobre todo, la política como cultura de los hombres mercancía. La estrategia socialista, por su parte, debería ser entonces reconocer la modernidad como hecho popular, su condición de mercancía le hace también sujeto de política.

La solución fascista, en contraste, es tomar esta totalidad del pasado para nuevos propósitos —y bajo el signo de la sangre—, en lugar de empoderar la forma de una interacción humana crítica y secular en la sociedad moderna.

La evocación de lo arcaico en el fascismo apunta a resolver el quiebre de la continuidad social en el capitalismo; la privatización y la desposesión no se leen como tensiones que conducen a una crisis de subsistencia, sino que los fascistas invocan a una totalidad arcaica, excesiva apelante a la emoción. La imagen del pasado se asocia a una etapa natural en la que no existían diferencias de clase. El pasado es también un lugar inmaterial, moral; la degeneración-apego al espacio y a la «naturaleza» arcádica-dionisiaca (antigua y excesiva) vuelven a estar confusamente desenfrenadas (furiosas) hoy. Existe mistificación del subdesarrollo material.

Esto es tan obvio en el discurso postmodernista donde la utopía se ubica en una representación de la cultura como el otro lado del mundo material, donde la nueva izquierda está imaginando también relaciones comunitarias alternativas, e identificándose en una representación de la cultura como el otro lado del mundo material, donde la nueva izquierda considera que el problema es la moder-

nización capitalista y no la conducción autoritaria de la modernización capitalista, la exclusión de las mayorías de la política. Esto, pues, en lugar de observar la relación entre monopolio y relato conservador, se acoge al relato conservador y mira la tradición como alternativa orgánica, proponiéndola también como relato de futuro, esto mientras la violencia ha sustituido el lazo social y las formas más básicas de regulación de la sociedad civil y la política democrática han sido demolidas junto con las condiciones de reproducción de las mayorías.

Bloch prefiere una radicalización de lo moderno en el presente, para ello acude a la crítica de la cultura y de las representaciones estéticas, de la estetización de lo arcaico. Ve el peligro en esta utopía del pasado futuro. Ve tanto el peligro de la utopía del pasado futuro como el límite de una crítica disolvente desde las izquierdas. Cuando la utopía conservadora ha reemplazado el relato político, la modernidad aparece como peligro para las mayorías.

Los filósofos sociales y de la estética insisten en aquella crisis mundial en que hay que observar el relato sobre el tiempo en un sentido estético, las lecturas de lo arcaico futurista sustituyen el relato simple del progreso y son un objeto que la izquierda no logra sustituir al estar también inmersa en un relato del progreso. En este sentido, Benjamin habla de un giro copernicano en el modo en el que leemos la historia del presente. Contra el relato metafísico del progreso y sus corrientes estéticas y sociológicas, propone leer un mundo como constelación cuyos fragmentos pueden articularse a un régimen de acumulación privatizado y en crisis, o mediante una lectura nueva dentro de la cual Benjamin resalta la experiencia estética como ruptura. El testimonio de la violencia del progreso produce un *shock* en quien logra mirar así la historia, el progreso y sus huellas de barbarie. La subjetividad moderna, que en los pasajes se forma con rasgos de sueño y de delirio, su formación en la exhibición de la mercancía ofrece un espacio de subjetividad para sufrir el *shock* que requiere una lectura fraternal de la historia.

Como lo ha observado Carlos Pérez López, Benjamin encontró en la obra del Marcel Proust una clave para pensar una memoria no gobernada por la racionalidad del progreso, un lugar en los recuerdos que transforma el relato.

En el trabajo sobre esas imágenes (“constelación”) se presenta la posibilidad de discontinuar el tiempo y de alcanzar el despertar del sueño histórico. Benjamin lo llama el “ahora del conocimiento” y su escena originaria coincide con la del despertar en Proust.¹

El *shock* en *Tesis sobre filosofía de la historia* y el despertar subrayado por Pérez López en los estudios de Benjamin sobre Proust nos acercan a la idea de una revolución epistemológica, que nuevamente toma motivos del arte. El concepto de imagen dialéctica y la noción de historia como constelación compuesta de fragmentos estallados en las que la visión copernicana vuelve a articular desde el sujeto son parte de esta transformación en el modo de conocer.

En palabras de Benjamin:

[...] desde finales del siglo pasado, la filosofía ha hecho una serie de intentos por apropiarse de la verdadera experiencia en oposición a la que se manifiesta en la vida estandarizada y desnaturalizada de las masas civilizadas. Su punto de partida no fue la vida del hombre en sociedad. La filosofía habla de la poesía sin Baudelaire la que creía aprehender la naturaleza e invoca más recientemente a la era de los mitos. Esta filosofía es ciega a la experiencia de la que emerge su propia filosofía, la era inhóspita y cegadora del industrialismo a gran escala (y se presenta como una invocación de un pasado entonces inexistente en un tiempo de monopolio, fascismo y misticismo).²

1 Carlos Alberto Pérez López, «Walter Benjamin y la teleología», *Revista Ideas y Valores*, 67 (168) (2018): 13.

2 Walter Benjamin, «On some motifs in Baudelaire», en *Illuminations* (Nueva York: Schocken Books, 1978), 156. Y Walter Benjamin, «Tesis para una filosofía de la Historia», en *Illuminations* (Nueva York: Schocken Books, 1978).

Benjamin no es nostálgico de un pasado premoderno. La mayor parte de su obra critica la nostalgia por el pasado en las ideologías estéticas y encuentra un vínculo en este aspecto entre la estética del siglo XIX y el fascismo del siglo XX. El cambio fundamental que se ve entre el siglo XIX y el siglo XX se representa a partir del cambio de paisaje de los pasajes (*archades*) a las carreteras de Haussman. Si los pasajes fueron un primer momento de exhibición y fetichización de las mercancías, donde la sociedad comienza a establecer en las mercancías su propia fantasía, la estética imperial haussmaniana reprime todo vínculo social, y humilla al hombre común inhabilitándolo para representarse a sí mismo como agente de la historia.

Benjamin propone un universalismo caleidoscópico: el sujeto conmovido rearticula los fragmentos de la modernidad caleidoscópica. El mito del progreso mantiene desconectados los fragmentos para la experiencia de los individuos que son reducidos a partículas mientras impone sus teleologías del progreso y su misticismo de la tradición. Una mirada conmovida crítica y que rescate la política de la resistencia podría dar lugar a una nueva articulación, esta solo es posible con la supresión de la metafísica, la crítica en su perspectiva, desmanteladora del mito, sería un nudo material para una nueva intersección.

Para Pérez López, la imagen dialéctica apuesta por una articulación metodológica entre psicoanálisis y marxismo.

Si el trabajo psicoanalítico recupera la memoria onírica del individuo como material a partir del cual se puede descifrar su inconsciente, la labor del filósofo-historiador-investigador se ejecuta sobre la memoria y los sueños del colectivo, cuyas trazas se encuentran en su modo de habitar entre lo nuevo y lo antiguo (disposición del espacio interior burgués) y de dejar su impronta concreta en la ciudad (arquitectura onírica).³

³ Pérez López, «Walter Benjamin...», 13.

Ahora bien, tanto esas huellas individuales y urbanas como los desperdicios y harapos desechados en la era del capitalismo configuran las pistas del inconsciente que indaga Benjamin en el sueño colectivo, para producir así la constelación de materiales donde puedan surgir, *de suyo*, las imágenes dialécticas susceptibles de detonar, en un acto de conciencia, el despertar del sujeto histórico.

La propuesta de Benjamin no es que la corriente democrática antifascista después de romper con el mito del progreso tenga que actuar en favor de un relato verdadero de unidad y fraternidad. Entonces, propone cómo apropiarse de la lógica fetichista de la mercancía, donde no debe entenderse el fetichismo de la mercancía como un ocultamiento de las relaciones verdaderas, sino como una pauta que ordena las relaciones sociales. El fetichismo ordena, no esconde las relaciones sociales, es una fantasmagoría de objetos que hablan por sí solos y organizan el mundo. El fetichismo no oculta la realidad, antes la ordena.

Por tanto, el combate no es contra el fetichismo en sí, sino por el modo en que nuestros fetiches van a funcionar y ordenar los objetos de alguna manera. Por eso, usa y acude a la alegoría como método para el lenguaje crítico. Así, Benjamin aporta una nueva lectura de Marx sobre el fetichismo y la mercancía. Donde el fetichismo en vez de ocultar la realidad la ordena. Si esta fantasmagoría ordena la realidad, ¿cuál sería la forma de construir nuestra voz propia?, ¿qué es lo que hace el arte moderno que también construye una fantasmagoría? Por ello recurre a la poética de Baudelaire, el simbolismo construye también una fantasmagoría.

La propuesta baudeleriana no invita a que se crea en la nueva realidad, no es que los artistas «están volando», como los acusan los detractores del modernismo que los calificaban simplemente como unos adictos. No es que se fueron a otro planeta, simplemente dicen que la realidad es una construcción artificial, que vivimos un mundo en claves arbitrarias. La idea, sin embargo, es que el sujeto puede tener la llave y participar de su constitución. La búsqueda que tiene Benjamin en el barroco y luego en la apuesta modernista de

la alegoría es que la alegoría es esta lógica de un símbolo contiguo que en realidad no posee la esencia de lo que intenta representar, sino que apenas la sugiere, solo la sugiere en total distancia de lo que quiere representar. Es una representación o una imagen distinta que se quiere asociar a algo que quiere decirse. Hay que tener un código para descifrar la alegoría.

El pensamiento alegórico es un método de representación. Es una invitación a que el lector posea las claves para la lectura de esa alegoría. Te invita a jugar a ser parte de la construcción de la alegoría. Ponen al lenguaje en una función que va más allá de la instrumentalización o más esencialista sobre el progreso, en un lugar muy distinto, a lo que él critica como el historicismo del progreso. En otras palabras, la coloca en un lugar muy diferente de la imagen del bazar, de la exposición universal, o de la producción del deseo del exótico de la mercancía.

Benjamin no naturaliza la mercancía, no naturaliza el progreso, sino que señala su arbitrariedad y hasta probablemente su inconsistencia, pero tiene unas claves de entrada que le hacen al público un sujeto activo en esa producción de lenguaje. La alegoría exige que el lector sea un sujeto activo en la lectura de esos códigos, que por sí mismos expresan ser arbitrarios. Por eso, aunque la poesía del modernismo y del simbolismo pudo representar para algunos de sus adversarios una nueva religión, en realidad representaban una posición crítica frente a las religiones, las civilizaciones, los fetichismos, y una proclama de sus ruinas. La lectura que hace Benjamin del modernismo es que no es una nueva religión, al contrario, invita a reconocer la arbitrariedad del símbolo, la ruina de las religiones, la imposibilidad de reconstruir las antiguas religiones y volverlas presentes en la modernidad.

La invitación es a entrar en la alegoría y participar de su activación. La invitación de los poetas a que otros poetas y lectores acudan a sus mundos simbólicos, a geografías pobladas por personajes míticos que actúan en claves y guiones, constituye una invitación a un juego si se quiere artificioso antes que una invitación a una nueva

realidad sustitutiva de antiguas religiones o antiguas costumbres, es una invitación que ratifica la premisa de la lingüística moderna, la clave de la representación.

Parece más fácil explicarlo con el caso del barroco que con el del modernismo, porque Benjamin conecta el barroco con el modernismo por su carácter alegórico. Ya no hablando de Benjamin, pero precisamente en el barroco los manuales de construcción de imagen plantean que el lector de la imagen debe sentir que tiene claves únicas para ver lo que no se ve con los ojos naturales; los ojos morales son los ojos que están codificados por una conciencia explícita de que hay un árbitro que plantea qué es una representación, qué es un lenguaje. Es decir, el barroco, como lenguaje moderno, no plantea que la divinidad está en las cosas, sino que es un juego social, para pensar que ahí podría estar, o sea, que ahí podría estarse representando la divinidad.

Hay un discurso explícito que acompaña al barroco de la representación como insuficiencia, de algo que tiene que compartir un código común con los lectores de la imagen religiosa o de la imagen del barroco, del teatro barroco tienen que entender que hay un código artificioso que comparten para poner como si estuvieran compartiendo una escena. De ninguna manera es una invitación a naturalizar esa escena.

El positivismo ha roto con esa distancia crítica que tiene en el barroco el lenguaje moderno en términos teológicos. El modernismo retoma el problema de la alegoría como un pacto de colectura y la coconstrucción del mundo simbólico que evidentemente distancia el mundo de lo natural y del mundo de la tradición delegada. Asimismo, rompe con la tradición no para construir la nueva tradición, sino para plantear el carácter consensual y el conflictivo de la producción de lenguaje y de la cultura moderna. Así lo lee o sugiere Benjamin al tratar de coger el método de la alegoría para construir el relato en el contexto de la crisis, entonces, revierte el lugar que ocupa el fetiche no para decir que es falso. Su invitación a construir un relato alegó-

rico en el que seamos conscientes de su insuficiencia y sobre todo la confluencia social que exige compartir este código. Sabemos que tenemos que tener un consenso sobre el lenguaje en el que podemos pensar la convivencia colectiva; un modo de pensar es un modo de interpretar nuestros conflictos.

Gramsci y Mariátegui: del saber como matriz de articulación social y del lenguaje de la modernidad radical

En Mariátegui encontramos una reflexión sobre el presente complejo como uno en el que habitan mitos del pasado y el futuro, y en el que se juegan transiciones posibles. Para la etnología imperialista del momento, el mito conectaba con una antigüedad ahistórica que no tiene presente. Mariátegui le da presencialidad y futuro al mito andino. En su trabajo hay toda una discusión sobre cómo lo arcaico puede ser futuro, cómo lo moderno está hablando de lo arcaico como si fuera pasado, pero es presente. Hay toda una discusión interesante del tiempo en estos autores.

Mariátegui plantea que el mito étnico y la identidad andina no provienen de una sociedad sin historia, sino que más bien es proteica, es decir, es una fuerza en la disputa del presente y va a construir el futuro que será lo nacional-popular socialista en el Perú. Con esto presenta una disputa contra la etnología imperialista que apuntala fuertemente la idea de sociedades sin modernidad.

Gramsci incorpora la lectura dialéctica de la producción intelectual. Se distancia de la idea de campos de conocimiento como instituciones separadas de la articulación social en su conjunto. El concepto de la división entre la ciencia, la estética, la sociología y la etnología es una de las claves de la moderna sociología francesa de la época burguesa e imperialista. Esta sugiere que con las divisiones del campo del saber se cristaliza y conquista su autonomía relativa; de alguna manera se convierte en campo del saber articulada la universidad o de campos profesionales y encuentra su intercambio en el mercado o alternativamente en la educación, pero no es una clave de articulación

de lo social, por tanto, es imperceptible como una de las matrices en crisis, o lugar desde donde se puede reconstituir el vínculo social.

Mientras Durkheim decía que hay una lógica de especialización en la matriz de evolución de los campos de conocimiento de las artes, de las ciencias, de los campos profesionales, institucionales y hablaba del proceso de especialización y constitución de campos autónomos, Benjamin, Mariátegui y Gramsci proponían reconocer el saber como una de las matrices de configuración del orden social, y además reconocer la posibilidad de dos corrientes discursivas que antagonizan por ser matrices de modelos de articulación del orden social: la organicista y la teleológica, que orienta y provee categorías al régimen de acumulación así como predica al fascismo, y, por otro lado, la política y la poética que informa sobre el lazo social en articulaciones democráticas. Además, insisten estos autores que siendo un eje de la disputa matriz que articula lo social, el saber estético y el saber social deben entenderse en una dialéctica de antagonismo entre formas autoritarias y formas democráticas de tal saber.

En el caso de Gramsci es muy conocido que, cuando habla del intelectual orgánico, no está sugiriendo a los intelectuales que se conecten mejor con su organización. Gramsci propone mapear social e históricamente una corriente de pensamiento socialmente arraigado donde se produce el conocimiento democrático. Se pregunta cómo se constituyen paradigmas del conocimiento en este lado de la sociedad. Su indagación apunta a recabar otros lugares del conocimiento donde se produce un saber popular y democrático.

El pensamiento conservador asentado en las relaciones de dominación rural y la Iglesia y el pensamiento del progreso liberal cibernético asentado en las sociedades industriales e imperialistas confluyen en el pensamiento fascista y se conforman en una constelación social. Lo que quiere dar a entender Gramsci es que el pensamiento fascista se constituye en el campo feudal sumado a la Iglesia, a la política conservadora, en el historicismo conservador.

Los debates no son solo entre ideas, sino que hay constelaciones donde se produce ese conocimiento y hay otras conste-

laciones donde se produce un conocimiento antagónico. El primero es la constelación que tienen que lograr los historiadores de la ruta democrática, los historiadores de lo nacional popular. Gramsci considera que lo que tiene nivel operacional, lo que tiene una oportunidad en la disputa socialista contra el fascismo, es reconocer que no son los derrotados de la academia y la ideología, sino que producen también en la academia, en el periodismo, en la crítica y el combate local, en el uso del derecho y están arraigados en matrices sociales y políticas antagónicas. Así, conjuntamente, van creando esta corriente de pensamiento, corriente estratégica del jacobinismo en la que se articula lo popular con lo burgués, lo periférico, lo campesino. Es allí donde se va constituyendo una voz posible, una voluntad colectiva de tipo nacional, de clase, desde una perspectiva de tipo socialista, del pueblo e incluso de tipo transnacional de izquierdas y democrática.

Dicho de otra manera, a diferencia de la sociología francesa, durante la crisis, estos tres pensadores marxistas, que además soportaron contextos de opresión fascista u oligárquica, plantearon otro modelo para ubicar en la matriz de producción de saberes: el saber estético. No se reconoce en ese árbol de constitución de especialización y constituciones de campos que se intercambian en el mercado como única forma de organización del saber y única forma del intercambio. Sin negar que existan el mercado y las profesiones, Gramsci propone una lectura del saber como discurso que proviene de matrices sociales, organiza prácticas y antagoniza a otra matriz social de saber y de representación/organización de prácticas e identidades.

Para estos pensadores de la crisis, lo que hay que hacer es ubicar las constelaciones sociales que confluyen en la configuración del conocimiento. Entonces, es un método para trazar y para reconocer el carácter, el antagonismo en la producción del conocimiento, en cómo se inscribe este antagonismo en el conocimiento estético. En otras palabras, el saber y la representación dependen también, y de forma clave, de la reorganización del mundo social, por la vía de la articulación fascista (relato orga-

nicista y sociedad despolitizada, organización del sistema social sobre un lazo ontologizado) o de la articulación democrática (que proviene de una sociedad constituida por el lazo político y el saber social y estético que lo promueve).

La anterior no es una pregunta menor, ya que muchos de los proyectos de investigación en América Latina en las artes acogen la obra de Bourdieu, sobre la profesionalización en el campo de las artes. Aquí no pretendemos ahondar en su obra, pero es innegable que su influencia guía a investigaciones a preguntarse cuándo se profesionalizó el campo del arte, cómo se constituyeron sus capitales culturales sociales y signos de diferencia, así mismo, cómo la sociología entró a la universidad, el tipo de lectura que se leyó en la universidad, el tipo de corrientes que circularon, etc. Lo que interesa es rastrear el campo tal como lo describe Durkheim en las sociedades burguesas centrales. A contrapelo con Gramsci, Benjamin y Mariátegui podemos leer la constitución del saber artístico y sociológico o histórico como parte de una configuración del lenguaje que ordena y sirve de matriz para la articulación de lo social, un lenguaje que está además en disputa como matriz articuladora de lo social, en tanto las constelaciones sociales constituidas por lazos políticos y estéticos se presentan en la forma de un antagonismo.

Justamente las preguntas y giros epistemológicos de estas obras que hemos resaltado surgen durante la crisis y colocan una lectura crítica de las salidas autoritarias a la crisis mientras cuestionan el relato de salvar la civilización y la banca como alternativa en la crisis. Esto para posicionar una activación de diversas subjetividades que leen de forma crítica y aparecen como nuevos personajes que portan la experiencia de la crisis, así como agencia para una transición colectiva. Reconocer la crítica, la estética distanciada del esencialismo y el pensamiento político democrático que conjugaron una alternativa cultural ante la crisis nos permite reconocer también los espacios de confluencia más productivos que sometieron a cuestionamiento los relatos autoritarios y re-

conocieron el carácter político del lazo social al tiempo que predicaban y ejercían la autonomía del lenguaje poético. Todas estas claves modernas de la crisis en la modernidad, de nuestro continente, son fuentes y archivos para pensar la crisis en el siglo XXI.

Mariátegui, en particular, se enfoca en la idea de la producción del conocimiento en forma de constelaciones de las relaciones sociales que producen, dialogan y combaten a otra constelación social. El lenguaje nacional popular podría producirse de confluir el trabajo de los periodistas y de los literatos modernistas de inicios de las vanguardias como César Vallejo con el mito, lenguaje de la modernidad indígena, provisto de interpretación de la experiencia de dominación y antagonismo, de la organización y la identificación con el proceso histórico desde el conflicto con la dominación. La voz moderna de la nación peruana provendría así de la renovación estratégica del lenguaje indígena que está pensando en la crisis, en la desposesión, que está combatiendo junto con la obra artística de los modernos. La literatura de la nación popular del Perú sería no solamente el resultado de una articulación, de la constitución de una constelación de voces que entran en diálogo, sino de una doble matriz de modernidad que confluyen, una modernidad que se constituye en varios lugares, que se constituye en el combate de los mitos que esencializaron la diferencia racial, que construyen los fundamentos del colonialismo y el imperialismo del Perú.

Este es el siguiente punto: ¿cuál es el tipo de relato que producen estas constelaciones en la tradición democrática? ¿Se trata de construir, ahora sí, una nación científica? ¿Acaso un relato de identidad colectiva plebeya incuestionable que sustituya al sujeto histórico imperialista? No. Más bien la propuesta de Mariátegui, como la de Benjamin, apela a otra construcción cultural. Benjamin lo hace desde su apuesta por una historia caleidoscópica desde el sujeto en evocación del método del arte, el psicoanálisis y el socialismo crítico, del mismo modo en el método de la alegoría como pacto arbitrario sobre el lenguaje. En Gramsci en un saber

que reconozca el carácter político del lazo social y el saber como matriz social en disputa en la cual se integra una dialéctica de hegemonía, es decir, el lenguaje que identifica formas de procesar la diferencia y la desigualdad y que da paso de la subalternidad a la política del bien común, al lenguaje de la hegemonía.

Temas del modernismo y vanguardia latinoamericana en la crisis

En Europa la transición de la crisis de los años 30 al interior se resolvió por la vía fascista y luego hubo una superposición global hacia lo que conocemos como la nueva democracia a la norteamericana al final de la Segunda Guerra Mundial. En América Latina las transiciones fundamentales se dieron por la vía nacional popular. Es decir, por un nuevo ciclo de regeneración de la ruta democrática que había tenido expresión en el siglo XIX.

En estos dos ciclos de republicanismo democrático, en los países que tuvieron hegemonías republicanas democráticas —y en los países en que no aunque existiera la corriente intelectual de los democráticos— se dieron algunas bases fundamentales de un tipo de modernismo, de literatura, de representación pictórica, unos motivos del modernismo ligados a este republicanismo democrático.

Los motivos del modernismo son parte de la producción poética y narrativa de la producción cultural de finales del siglo XIX e inicios del XX, varios fueron retomados por los pensadores de inicios de las vanguardias en la década del 20.⁴

⁴ No estoy hablando del modernismo producido por la corriente católica, que también existió, la corriente conservadora que usa los colores del modernismo, la expresión simbólica del modernismo para representar el progreso católico. En el modernismo neogótico creado con diseño modernista, pero con un relato conservador, se puede leer intentos de apropiación del modernismo liberal radical latinoamericano. Estos últimos modernismos son cercanos a la república democrática a la altura de la producción ecuatoriana en la prensa y la revista literaria liberal, radical y socialista en sus orígenes.

Nuestra lectura contrasta con la tendencia a mirar a las vanguardias como paradigma que proviene de una ruptura total frente al modernismo. El modernismo aparece como un movimiento extranjero, una especie de copia de la sensibilidad francesa, una pose no entendida como una expresión de la subjetividad dramática de la subjetividad, sino como una pose, es decir, como una copia, una mimesis, así como dicen que nuestros procesos democráticos son copias de otros procesos democráticos.

También se ha planteado que nuestros modernismos son copia de un giro estético metropolitano, pero hay un modernismo propio, un modernismo latinoamericano que hace su propia su propia crítica a la cultura burguesa imperialista, a la estética tradicional, ligada a la nación católica que hace su propia crítica al mercado mundial y al lugar que ocupan las mercancías, el mundo del fetichismo y la mercancía. El modernismo latinoamericano hace su propia crítica al positivismo, al organismo, al patriarcado. Hay una corriente del modernismo que hace ese gesto de autonomía de la lengua, de arbitrariedad del lenguaje, de la ineficiencia del lenguaje, gesto común de los modernismos, pero lo hace con motivos propios de la crítica de los lugares y de los dispositivos de los mitos que construyen el poder en la modernidad periférica.

En su propia factura el modernismo latinoamericano dejó marcadas algunas interrogantes, algunas rupturas sobre los mitos, sobre las creencias culturales, sobre la idea de la comunidad, sobre los valores, sobre el lugar que ocupa el lenguaje. También dejaron sentadas unas matrices de reflexión crítica y también unas nuevas representaciones sobre el cambio cultural que fueron apropiadas durante la crisis mundial en los años 20 y 30. Es decir que hay unos ejes de conexión muy serios y profundos en la corriente democrática entre las vanguardias y el modernismo.

La identidad en el poeta moderno como el sujeto marginal o periférico de las ciudades metropolitanas se puede encontrar en la correspondencia de la mirada que existe entre el narrador o el poeta y la marginalidad con las características propias de América Latina

relacionada con la racialización con la constitución de subhumanos. Gran parte de los microrrelatos modernistas andinos, por ejemplo, muestran un poeta que está hablando en los términos simbólicos y abstractos de la poesía modernista y que puede encontrarse como un animal simbólico o mítico que le regresa a ver a los poetas modernistas y se reconoce en sus ojos. De manera asociada a cómo el modernismo proclama la forma como arbitraria y la libera de esencialismos distanciándose también del positivismo, el modernismo latinoamericano sigue la senda de la desmitificación en una crítica a las teorías esencialistas de la dominación racial. Ese es un rasgo que une al modernismo latinoamericano con las vanguardias y también a una crítica que se debe explorar más, que no se reconoce suficientemente, que es una crítica al patriarcalismo.

Los modernistas también se encuentran con los ojos de los otros en las fronteras, los arrabales o los espacios de la exclusión. Los microrrelatos hablan del encuentro con los marginales urbanos, con los indios creados por la modernidad colonial como una subhumanidad. El poeta modernista andino se encuentra con racialización en los arrabales, pero no como la racialización de espaldas, sino con los ojos del racializado en los arrabales de Quito o en Lima. El modernismo latinoamericano critica la dominación patriarcal, el papel de la Iglesia para transar con el cuerpo de las mujeres y su dominación como elemento de la estructura patrimonial y patriarcal de los Estados autoritarios.

Esta tradición democrática del modernismo latinoamericano inspira una reflexión propia, un giro propio de las vanguardias conectado con este modernismo. Estas vanguardias están muy conectadas con esos tropos críticos del republicanismo democrático, que están integrados por el modernismo. Las vanguardias toman estos modelos críticos del modernismo, del republicanismo, y lo regeneran dentro del contexto de un nuevo ciclo de crisis. El modernismo está planteando las claves culturales de un nuevo nivel de emancipación, que ya no es la emancipación de las guerras entre los partidos políticos, sino del lenguaje para constituir una política basada

en los consensos, en asumir en primera instancia los antagonismos, los conflictos, las tensiones, exclusiones, es decir, se politiza la idea de integración social y se reconoce el carácter político y conflictivo del proyecto de integración social republicano. Se trabaja el problema de integración social de una sociedad contradictoria atravesada por dominaciones, se analiza e interviene en las bases materiales de la dominación. El modernismo asume una sociedad politizada y se plantea la revolución cultural que va a constituir el republicanismo democrático.

En periódicos en los grandes rotativos y en la prensa chica de las sociedades democráticas en Guayaquil o Cali se piensa la república democrática como un problema y como un horizonte que no se construye solo a partir de la derrota militar del partido conservador y el partido oligárquico liberal, sino en una batalla cultural que tiene unas claves muy importantes a finales del siglo XIX y principios del XX. En algunos lugares asienta un ámbito de la esfera pública que es apropiado por distintos actores, por lo diverso, que se compone no solo de unos pocos letrados, sino de organizaciones que también están apropiadas de pequeñas imprentas. Hay una poderosa esfera pública. En ese momento, el horizonte democrático es apropiado por muchos y diversos sectores sociales de las clases populares, medias y burguesas. Este ideal forma parte de las revistas literarias, también de los grandes rotativos radicales como el de *El Telégrafo*, y era sostenido por imprenta obrera que contaba con un fuerte sector de periodistas y tipógrafos plebeyos de Guayaquil. Así mismo, los discursos de justicia de las comunidades indígenas de la sierra presentados como litigios en diversas oficinas del Estado integraron el relato democrático al referirse a su demanda de tierras como un problema público de primera categoría para constituir una economía popular que sustentara la soberanía popular, voz clave de un pacto plebiscitario por el bien común. Se presentaba en todos estos escenarios un combate cultural y hasta cierto punto partidista contra los intereses imperialistas y los grandes poderes locales de origen colonial.

A partir de los lectores de Mariátegui, quisiera mencionar algunos de los aportes que hizo el modernismo latinoamericano y algunos motivos críticos reconocibles. He mencionado esto de lo sugerente, en la necesidad de seguir pensando esta articulación entre el trabajo que hace el modernismo crítico y el carácter presente de lenguaje andino como lenguaje político y estético en la producción de una voz moderna, una representación artística, un relato histórico nacional popular en el Perú.

Está conjunción entre César Vallejo y el mito andino no era para construir una nueva identidad peruana que mezcle como pastiche las ruinas aborígenes con el futurismo del progreso. Se pensaba su conjunción como un método de pensamiento que sea a la vez crítico desmitificador y desencializador, pero que sea una agencia. Mariátegui enfoca las transformaciones en las artes modernas y en salir del concepto de lo exótico o lo arcaico para pensar a los indios. Establece entonces un vínculo entre estas representaciones autoritarias y la prédica del imperialismo y el colonialismo interno a la vez. Se distancia del relato conservador y de las representaciones imperialistas de las comunidades populares que desde el pensamiento etnológico planteó sociedades sin historia, determinadas por un mito ahistórico y un carácter tribal, cercanas estas a las ciencias naturales. Propuso nuestro propio relato, nuestra propia escucha y reconocimiento del carácter moderno de la agencia de las comunidades indígenas, de los sectores plebeyos en la construcción de las sociedades modernas latinoamericanas.

Encontrar nuestras voces modernas. Qué más moderno que un litigio jurídico por desposesión de tierras contra un acto que se declara como «un mandado de Dios para quedarse con esas tierras». Las comunidades producen voces modernas, como reconocer la agencia y el reconocimiento histórico de esas voces, de esas huellas, de actores que han sido utilizados por el discurso oligárquico e imperialista de corte etnológico y exotizante. Ir más allá del mito de las sociedades periféricas, esencializadas y exotizadas, sin historia. Desde los archivos vemos las voces críticas, analíticas que usan el

lenguaje de lo público y de los bienes comunes, de la felicidad colectiva de una manera radicalmente moderna.

¿Cómo conectar eso, con el nacimiento de una voz crítica? ¿Cómo puede haber un pensamiento crítico en la academia, en la producción estética, literaria, en la opinión pública o en la obra académica? Hay socialismos y comunismos que no responden a los dictámenes de la internacional comunista de manera literal, sino que hacen sus propios aportes a ese debate. Uno de esos elementos resulta clave en el debate con el problema de las culturas y los lenguajes populares. Esta es una de las interrogantes que se hace Mariátegui y también se hacen los socialistas ecuatorianos en diálogo con el contexto histórico de los 20.

Cuando Mariátegui se conecta con la voz de César Vallejo, en la idea de que con el mito andino va a surgir la voz nacional en el Perú, sugiere precisamente esto. Se trata de una conexión histórica, no surgen sin contacto, hay corrientes partidistas a los que se unen las comunidades, usan el derecho de esas corrientes partidistas donde existen intercambios, flujos de conocimiento entre los actores del mundo letrado.

En las biografías de los letrados se rastrea que pueden ser poetas y funcionarios públicos, pueden ser maestros de la escuela pública que están en contacto con el mundo social. Ocurre también que hay gobernadores étnicos, caciques o cabecillas en un pleito o demanda que suelen estar en contacto. En las casas de los comuneros existen archivos históricos que forman parte de su relato a contrapelo de la historia y sus artefactos conseguidos por la lucha en los planos jurídicos, sociales e intelectuales, políticos a la larga. Hay ideas de socialismo desde 1845, pero el concepto de proletariado surge a principios del siglo XX en el contexto de las crisis. Se introduce el concepto de clase y proletariado que transforman también el mundo del arte. Surge cuando se observa que la oferta de integración humanista por la que lucharon todos (en la que unos ganaron o perdieron) se ha roto. Se intenta naturalizar la subhumanidad y también el relato tradicional sobre esta condición de violencia colonial.

Epistemología crítica, raza, sujeto popular y problema nacional en la literatura ecuatoriana: notas sobre Juan Cholo, Sangre de Chinche y el profesor Mariano Guamán

En este contexto los conceptos de clase y proletariado no surgen por influencia de un pensamiento global, pues surgen como una crítica a las condiciones globales de desigualdad antihumanista que se está produciendo en el contexto de la crisis. Este se ve reflejado en la prensa, en los partidos políticos, en las sociedades obreras o democráticas. No estoy hablando del proletariado industrial. Surge en las organizaciones obreras urbanas de Lima, de Guayaquil, que son parte de la cultura liberal, democrática, donde la base comercial y el artesanado son muy importantes.

En este contexto, hay una entrada examinada por Mariátegui: la reconexión entre las sociedades campesinas y las obreras más minadas de las zonas urbanas, que son deshumanizadas y racializadas, con el testimonio del campesinado que también se deshumanizó en el siglo XIX y también en el contexto de la república. Esta deshumanización es un sentido común que comparten los grupos precarizados de las zonas urbanas, los campesinos y las clases medias, quienes conjuntamente crean un relato de su resistencia a la deshumanización, asociada esta al racismo.

Entonces, el proletariado que surge en esta novela de los 20 no es el proletariado copiado de un dictamen, de una lectura foránea o un extranjerismo. Como no lo fue el modernismo, el discurso de clase tampoco es un extraño. Es una conciencia de la crisis, un testimonio compartido de la deshumanización que resulta de la ruta autoritaria o dictadura bancaria en la crisis. Esta deshumanización indica que fuimos humanos, que lo luchamos, que lo creímos y estamos dejando de serlo. Es una desposesión de su humanidad lo que inspira al concepto de clase y proletariado en la prensa modernista, liberal y radical que existe ya por varias décadas en América Latina, en el momento en que surge el concepto de clase.

Los que elaboran el concepto de clase lo hacen además como un modo de comunicación y le dan sus propios nombres. Por ejemplo, en

el caso del Ecuador, surge bajo el nombre de «Yo Juan Cholo», relato que surge por primera vez en un periódico llamado *Bandera Roja*, impreso que hacía parte de una organización de pequeños comerciantes de cacao. *Bandera Roja* no surge de un proletariado industrializado inglés y se copia en el Ecuador. Surge de una sociedad democrática del partido liberal obrera. «Yo Juan Cholo» analiza el relato de la desigualdad que deshumaniza. Se debate en la internacional comunista, pero construye un relato propio provisto de tradiciones democráticas y análisis crítico de los esencialismos raciales y culturales que operan sobre las relaciones internas coloniales en nuestros países.

El relato popular puede hacer la crítica a la economía política oligárquica. Existe allí una lectura de lo popular como moderno y común, de la economía política popular, de las clases medias expuestas a encuentros de identificación con las clases populares en medio del horror. El periódico de la Sociedad Hijos del Trabajo dice que la economía política oligárquica debe ser sometida a crítica, desnaturalizarse. Además, existen condiciones materiales de la época que hacen imposible la ciudadanía, un valor asentado en el puerto y en los entornos de gobierno del liberalismo y radicalismo, condiciones materiales que expanden la dominación. Hay una conexión entre este proceso de deshumanización simbólica-literaria y el surgimiento de discursos fóbicos y racistas, violencias justificadas por discursos racistas desde una exacerbación de discursos darwinistas, del positivismo racista contra las poblaciones que creían en derechos y en un horizonte de ciudadanía, que participaban en la prensa popular, en la esfera pública y en la opinión pública.

Esta deshumanización está acompañada por este discurso fóbico, esencialista y racista. También el discurso socialista heterodoxo de estos países dice que hay una relación directa entre desposesión y discursos fóbicos esencialistas y racistas. Eso es parte de su análisis crítico y de los vínculos entre modernismos y vanguardias en América Latina.

Se puede revisar el microrrelato de las revistas literarias modernistas y de la prensa modernista latinoamericana, la literatura del liberalismo de la guerra. *A la costa*, por ejemplo, es citada por los

fundadores del paradigma de vanguardia en Guayaquil: esta misma persona que me dijo «yo soy ciudadano» diez años atrás hoy es masacrado en el puerto en 1922, en las comunidades en Leito en 1923.

Los modernistas que transitan a la vanguardia plantean que este sujeto asume esta voz proletaria, alza su voz crítica contra estos «barrigudos burgueses» con los que constituyeron el mismo partido, pues ya no «nos ven» como humanos así es que yo tengo que dar mi propio testimonio. Así empieza «Yo Juan Cholo». Este es un protosujeto crítico popular, es la primera vez que este sujeto crítico popular se realiza a sí mismo racializándose a sí mismo, diciendo «soy cholo».

En 1919 el semanario *Bandera Roja* fue el primer semanario socialista de Guayaquil y se forjó en la imprenta con el trabajo de los tipógrafos intelectuales y técnicos de la prensa popular, entre otros, que manejaban este periódico usando por décadas el discurso de la sociología democrática sobre la cuestión social. En la crisis, en medio de nuevas organizaciones sindicales, migraciones campesinas a la ciudad, hambre y descuido de los mecanismos democráticos del partido por parte de la élite bancaria, la imprenta obrera dio paso al uso de los conceptos de lucha de clases y proletario desde la misma prensa obrera transformada por el impacto de la crisis mundial y, de manera particular, por el repudio a la solución que quería imponer la élite bancaria en la crisis pasando todo el peso de la misma a los antiguos obreros del proyecto democrático y traspasando la violencia desde la zona rural a las ciudades.

El semanario, fundado dentro de la escuela obrera democrática Sociedad Hijos del Trabajo, propuso una transformación significativa de la propuesta periodística de la época sobre el problema obrero, como problema de la sociología moderna escrita desde las organizaciones populares. En lugar de la imagen del obrero dignificado por la hegemonía liberal originada en la revolución nacional, el círculo socialista introdujo un sujeto proletario y racializado que con voz propia intervenía en el discurso. En la década del 30 este giro fue clave en la formación de la narrativa de vanguardia en el Ecuador,

narrativa que representó la voz popular y de las clases medias, su proceso subjetivo y su encuentro con la crisis, como apuesta para la renovación estética y política de su tiempo⁵ (Coronel 2012; Ortega y Serrano 2013).

Los periodistas de *Bandera Roja* criticaban la prédica sobre el valor de la civilización que la burguesía del puerto difundía a través de la prensa como parte de su estrategia de dirección de la opinión pública y que se había convertido en una «segunda providencia». Sus artículos estaban dirigidos a mostrar cómo era excluyente la relación entre «civilización» y «progreso», ya que el «progreso» se asociaba a la burguesía, que lejos de ser una gran redistribuidora se había convertido en agente de monopolios, sobre todo en Guayaquil: «Como de ese progreso no se benefician sino quienes tienen dinero... estos envanecidos de ello han refinado sus gustos hasta lo indecible se han vuelto más desalmados, más corrompidos llegando a llamarse capitalismo monopolizador»⁶.

Desacralizar la prédica sobre la «civilización» estaba claramente enfocado en inquietar a los obreros respecto de que el partido liberal en realidad no representaba a la clase trabajadora. Así lo subraya la misma fuente *Bandera Roja*, periódico publicado por un sector de la Sociedad Hijos del Trabajo en Guayaquil en 1920: «Sentado el hecho de que en el Ecuador no existe política proletaria, i comprobado que los ex-obreros que hasta ahora han dirigido a las masas trabajadoras se han hecho cómplices de todas las porquerías de la política burguesa»⁷.

Para poder constituir una alternativa a la Revolución Liberal, los intelectuales ecuatorianos de *Bandera Roja* intentaron desplazar la imagen del obrero dignificado por la «civilización» y construyeron personajes populares que ratificaban su diferencia. En este mar-

5 Valeria Coronel, «La fragua de la voz: cartas sobre revolución, subjetividad y cultura nacional-popular», en *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Nela y Joaquín. Epistolario entre Nela Martínez y Joaquín Gallegos Lara, 1930-1938*, edición de Nela Meriguet Martínez (Quito: FONSAL, 2012).

Alicia Ortega y Raúl Serrano (editores), *Jorge Icaza y Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Doble Rostro, 2013).

6 AMM, *Bandera Roja Semanario Socialista*, año 1, n.º 3, Guayaquil (30 de mayo de 1920).

7 *Ibid.*

co construyeron la imagen de Juan Cholo que fue el primer personaje en representar una voz popular crítica de la oligarquía e inscrita en el lenguaje político, en el espacio de la opinión pública impresa. «Yo, JUAN CHOLO, altivo i digno, honrado i pobre con mi cerebro libre de adoración hacia los grandes hombres barrigudos, blancos i ricos si me viniesen a pedir mi voto por un candidato burgués, le exigiría un programa»⁸.

Este personaje se alimentaba de la experiencia y comentaba las noticias provenientes de la zona rural, se articulaba a la sección de cartas de los lectores y de las noticias del entorno provincial que constituían también una sección innovadora en la prensa obrera, pues se dedicaba a registrar los conflictos por tierra en Guayas, reproduciendo cartas provenientes de Milagro, Durán y Daule. La sección había causado un impacto provincial. Allí se registran varias cartas de representantes de asociaciones parroquiales que ofrecen hacer una colecta entre los trabajadores para ayudar a financiar el periódico, con tal de que no cese de publicarse. El semanario era crítico a todo nivel con la dirigencia de la Confederación Obrera del Guayas (COG) y la política obrera del partido liberal, sin embargo, la relación entre ambas había creado un paraguas de identidad difícil de romper. Era tal la identificación popular con el liberalismo histórico que parecía que no había espacio para otra identificación política popular:

[...] la misma conmoción actual del mundo obrero que ha tenido resonancia hasta en Colombia donde a pesar de la férrea opresión conservadora y clerical que allí predomina, los obreros tienen ya una vasta organización socialista no ha producido en nuestra flamante Confederación [Confederación Obrera del Guayas] el menor efecto.⁹

⁸ *Ibid.*

⁹ AMM, *Bandera Roja Semanario Socialista*, año 1, n.º 2, Guayaquil (23 de mayo de 1920).

El liberalismo era visto como una corriente de lucha popular. El mismo semanario comparaba la Revolución Liberal con la Revolución francesa. Una de las acusaciones fue que la COG había traicionado su nacimiento respecto a Alfaro. Decían que Agustín A. Freire había pasado de ser un dirigente popular para convertirse en un bróker de la élite del partido y haberse incluso negado a colgar el retrato de Alfaro en la pared de la COG. En su número del 5 de junio de 1920, cuando se cumplían 25 años del triunfo liberal, el semanario fue bastante expresivo en establecer una genealogía alfarista en su programa de fundación del socialismo: aquel día, obreros y burgueses liberales fraternizaron contra las tropas que defendían el terrorismo clerical y asentaron con aquel acto de independencia ciudadana el trono de la libertad que, amenazado por los reaccionarios, traicionado por los que dicen llamarse liberales, aún se sostiene.

Nuestra equivocación ha sido grande. Cada nueva conquista del pueblo ha sido ruda y tesoneramente embestida por la coalición de todos los elementos reaccionarios de la sociedad. Pero se sostiene en su prístina pureza... como un resto de las conquistas que con sangre aseguró el liberalismo después de largos años de rudo batallar.¹⁰

Mientras los escritos obreros de Buenaventura Navas mantenían una idea de progreso articulado de las clases, la voz de Juan Cholo desde *Bandera Roja* habla de un trabajador racializado, precarizado y expulsado de la vida política del partido secuestrado por la élite bancaria y la oligarquía. La precarización forzada por decisiones económicas para el salvataje de la oligarquía financiera y el deterioro de la condición política del obrero habían acabado con el ideal de ciudadanía popular que era parte de la hegemonía del partido histórico. Esta crítica enmarca el desplazamiento de la idea de armonía social

10 AMM, *Bandera Roja Semanario Socialista*, año 1, n.º 4. Guayaquil (5 de junio de 1920). Sin embargo, el semanario también festejaba la fecha del 1 de mayo en el desfile obrero organizado por la COG y tildaba a quienes veían el desfile desde el público como «acomplejados».

y la desafección frente al gobierno liberal de los banqueros, habla del desmantelamiento de los repertorios democráticos con los que se podía haber procesado como una vía común para confrontar la crisis, pero no plantea una ruptura definitiva con el partido histórico, sino una apuesta por recuperarlo para el pueblo.

El semanario propuso el nombre «Juan Cholo» como el sujeto proletario que pensaba con voz propia sobre el conflicto rural en la periferia del liberalismo oligárquico. Juan Cholo en adelante sería quien comentaba las noticias de represión de las iniciativas campesinas y mencionaba la imposición monopólica. El semanario recibía estas noticias a través de la sección cartas de los lectores provenientes de la periferia rural de Durán, Daule y Milagro. En su número del 5 de junio de 1920, cuando se cumplían 25 años del triunfo de la Revolución de Alfaro, el semanario retomó el concepto del socialismo como una revolución dentro del propio pensamiento democrático refiriéndose al alfarismo. Así trazó una genealogía entre el triunfo de la revolución de 1895 y la lucha del socialismo. El pueblo había realizado luchas exitosas, conquistas, que provenían del alfarismo y continuarían en el socialismo contra diversas fuerzas reaccionarias, dentro y fuera del partido histórico.

En 1925, el semanario socialista de Quito, *La Antorcha*, retomó el asunto de la relación entre el legado radical alfarista y la corriente proletaria en el Ecuador. En este sentido, Leonardo Visconti (1925), en su artículo «El advenimiento del socialismo rojo en el Ecuador» planteaba que para que el pueblo ecuatoriano lograra identificar la lucha de clase en el marco de su propio lenguaje, era esencial establecer conexión con su lenguaje cultural y político propio. Se refería al lenguaje democrático que se forjó en el marco del partido liberal radical. Para Visconti es claro que a este pueblo «esencialmente político» le identificaba la lucha partidista: «Nada le apasiona tanto como las luchas de partidos... solo la tiranía ha despertado la rebelión de las masas»¹¹ (Visconti 1925).

11 BAEP, *La Antorcha*, año 1, n.o 12 (31 de enero de 1925).

Juan Cholo no se viste a la francesa. No es el veterano de guerra vestido como la civilización, sino que dice que fue racializado y potencia su condición de ciudadano racializado. Trabaja sobre la modernidad de las clases populares con sus lenguajes culturales. Es un sujeto con *siquis*, con sexualidad, que quiere ser amado como un igual. Les atraviesa la paradoja colonial como se observa en el cuento «Sangre pesada», de Ángel Felicísimo Rojas, donde su protagonista, una modista de Quito de origen indígena, se pregunta:

¿Por qué no soy amada si soy moderna? ¿O no se ve que lo soy?
¿Por qué no soy amada, si puedo enamorarme? Y los chicos se pasean y se llevan a mis amigas, pero conmigo no. ¿Por qué? Si nadie sabe que mi madre vende mote en el mercado, si además ya se murió, ahora si me van a amar, ¿por qué no me aman?

«Porque tiene sangre de chinche» le contestan los interlocutores, niños que juegan en su puerta, en la literatura.

Se pregunta Uchuari: ¿por qué no me desean los hombres que podrían amarme? ¿Por qué los niños que acojo en mis brazos no quieren mi amor? ¿Por qué se me dificulta crear la vida social y amorosa en la ciudad? La respuesta es la racialización. Estos sujetos de la literatura de vanguardia tienen una subjetividad crítica, no solamente en términos de las bases materiales de la ciudadanía, reclamos de redistribución que forman parte del discurso crítico de la época, sino que entran a mucha profundidad en el análisis de la perspectiva de la subjetividad de lo popular. Es decir, no es lo popular en forma de masa, de lucha y sus motivos son étnicos por representarlo a través de su lenguaje de origen, sino que son sujetos étnicos que reflexionan críticamente en la obra, sujetos que desean, que se preguntan por qué no son amados, que critican el mundo cultural porque son sujetos modernos plenos. Esa es la literatura de vanguardia más interesante, la que está alimentada por las tradiciones modernistas democráticas.

No se trata de incluir motivos rurales en el arte de las vanguardias, no se trata de pintar campesinos como objeto de repre-

sentación, no se trata de traer lo popular sin voz, sino que se trata de mirar desde la óptica de Juan Cholo y de Sangre de Chinche la crítica de esta desposesión, de esa deshumanización que pesa sobre el lenguaje impidiendo el amor y el intercambio, el lenguaje nacional. Someter a crítica la imposibilidad de ser parte de la economía del deseo de los otros, de poder transitar en términos arbitrarios a convertirse en otro. Qué tan posible es para una mujer de origen indígena convertirse en una modista urbana y ser amada en la ciudad, se preguntan las/los sujetos de esta literatura.

El problema de lo público es el último tema que voy a mencionar como clave en la literatura de vanguardia que se enfoca en una crítica estética y política. La instrucción pública puso en contacto a poblaciones urbanas letradas, maestros, maestros normalistas y maestros rurales. También en la zona rural había la formación de maestros indígenas y maestros rurales dentro de este esquema nacional. Parte de la literatura más rica de todo ese periodo muestra el impacto que tiene para ellos entrar en diálogo con intelectuales indígenas que están en las zonas rurales. No se presenta un relato de otredad cultural, sino de memoria a contrapunto de la historia nacional. No llegan ahí, y se encuentran con un marciano, sino que llegan ahí y se encuentran con un interlocutor más radicalizado y más crítico, que además tiene un archivo en la casa: un archivo histórico de las disputas de su comunidad.

Hablan del archivo de la modernidad en la memoria y los papeles resguardados por las comunidades, hablan de la experiencia del encuentro que tiene un importante impacto sobre la literatura y es tratada como una experiencia transformadora para las dos partes, donde se ponen en riesgo los modernos urbanos y mestizos y se destructuran y potencian transformadas las subjetividades ontologizantes de las que provienen. En el cuento *El encuentro entre el inspector Benítez y Mariano Guamán*», Felicísimo Rojas muestra cómo llega un inspector de Quito con un examen para evaluar la escuela rural. Un formato técnico con indicadores claves para el positivismo resulta insuficiente para evaluar el papel de esa escuela para la nación, para la

vida colectiva y para la democracia, para siquiera entender el lenguaje del maestro Mariano Guamán quien entiende mejor que nadie el mercado, la política y la apuesta de una vida colectiva, aun en medio de su oportunismo como sujeto: el mismo comerciante, cabecilla indígena, maestro y poseedor de un archivo histórico.

La literatura como saber estético no se rinde en Rojas, constituye una revolución epistemológica que permite una transformación de la matriz discursiva común, y es el lenguaje para un tránsito democrático de la crisis, uno que derrota la deshumanización y la producción de la subhumanidad propuesta por el fascismo y el neocolonialismo, es una clave alegórica para pensar desde la estética y la historia una alternativa al poder fáctico del monopolio y al neconservadurismo en la actual crisis histórica.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1978.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Génesis and Structure of the Artistic Field*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Bloch, Ernst. *The Heritage of Our Times*. London: Routledge.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1996.
- Coronel, Valeria y Luciana Cadahia. «Volver al Archivo: de las Fantasías Decoloniales a la Imaginación Republicana». En *Teorías de la república y prácticas republicanas*. Edición de Macarena Marey. Barcelona: Editorial Herder, 2021.
- Coronel, Valeria. «Familiares ocultos del discurso posmoderno sobre la cultura: utopía colonial y nostalgia fascista». En *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*. Catherine Walsh (compiladora), 243–266. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB)/Ediciones Abya-Yala, 2003.

- . *La última guerra del Siglo de las Luces. Revolución Liberal y republica-
nismo popular en Ecuador*. Quito: FLACSO Ecuador, 2022. <https://doi.org/10.46546/2022-35atrio>
- . «Tigres, cholo-jacobinos and red bureaucracy: agency and dis-
course in the Radical middle class». En *Middle Classes in Latin Ame-
rica: Subjectivities, Practices, and Genealogies*. Edición de M. Nue-
va York y Londres: Routledge; Taylor and Francis Group, 2022.
[https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003029311-
17/tigres-cholo-jacobins-red-government-officials-valeria-coronel](https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003029311-17/tigres-cholo-jacobins-red-government-officials-valeria-coronel)
- Choay, Françoise. *Utopia in the Western World*. Nueva York: MoMA, 2000.
- Gramsci, Antonio. *The Southern Question*. West Lafayette: Bordighera, 1995.
- . «Selections from the Prison Notebooks». Editado por Quentin
Hoare y Geoffrey Nowell Smith. Londres: ElecBook, 1999.
- Harootunian, Harry. *Overcome by Modernity. History, Culture and Commu-
nity in Interwar Japan*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Ivy, Marilyn. *Discourses of the Vanishing. Modernity Phantasm Japan*. Chi-
cago: The University of Chicago Press, 1995.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*.
Durham: Duke University Press, 1997.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad pe-
ruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.
- Rojas, Ángel Felicísimo. *Un idilio bobo: libro de relatos*. Quito: Casa de la
Cultura Ecuatoriana, 1946.
- Taylor, Charles. «Two Theories of Modernity». *Public Culture*, 11 (1)
(1999): 153–174.
- Vaughan, Mary Kay. *Cultural Politics in Revolution: Teachers, Peasants, and
Schools in Mexico, 1930–1940*. Tucson: University of Arizona Press, 1997.



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

El testimonio: figura interdisciplinaria y dinamizador de denuncia social en *Sitiadas*

Daniel Galeas Sarzosa

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

danielgaleassarzosa@gmail.co

RESUMEN

Este trabajo aborda al testimonio como una figura textual que permea el campo de diversas disciplinas tanto sociales como humanas. Nos interesa estudiar la interdisciplinariedad propia del testimonio desde la teoría literaria a partir del número 2 de la revista *Sitiadas* del colectivo Mujeres de Frente de Ecuador (MDF). Intentaremos demostrar el modo en que el testimonio, visto desde la literatura, es una figura que *performa* sobre la realidad, lejos de intentar representarla. Por otro lado, estudiaremos brevemente cómo la labor pedagógica de MDF en relación a las letras posibilita una denuncia hacia nuestras sociedades carcelarias. Por último, haremos alusión a las masacres carcelarias del Ecuador del 2021 y 2022, ya que estos hechos nos permiten vislumbrar el lado oscuro del testimonio sin el cual, sin embargo, no hay posibilidad del mismo: las voces que ya

no pueden hablar. Así, desde el análisis literario de la revista, intentaremos posicionar una crítica hacia la necropolítica del Estado ecuatoriano.

PALABRAS CLAVE: testimonio, denuncia social, teoría literaria, interdisciplinariedad, Mujeres de Frente, crisis carcelaria, Ecuador, necropolítica.

ABSTRACT

This work addresses testimony as a textual figure that permeates the field of various disciplines, both social science and humanities. We are interested in studying the interdisciplinarity character of the testimony in a literary theory perspective analyzing the second number of the magazine *Sitiadas* published by the collective "Mujeres de Frente" (MDF) from Ecuador. We will try to demonstrate how testimony, seen from literature, is a figure that performs on reality, far from trying to represent it. On the other hand, we will briefly study how the pedagogical work of MDF in relation to writing, enables a complaint against our prison societies. Finally, we will allude to the prison massacres in Ecuador in 2021 and 2022, since these events allow us to glimpse the dark side of testimony, and yet, without which, there is no testimony: the voices that can no longer testify. Thus, from literature, we will try to position a critique of the necropolitics of the Ecuadorian State.

KEY WORDS: Testimony, social denunciation, literary theory, interdisciplinarity, Mujeres de frente, Prison Crisis, Ecuador, necropolitics.

Introducción

En «Esa extraña institución llamada literatura», Derrida (2017) plantea como característica inquebrantable de la institución literaria el desborde de sus propios límites.¹ En consonancia con esto, en el presente trabajo consideramos la figura testimonial como uno de los elementos constantemente incómodos e *inclasificables* en el ámbito literario. Esta característica establece al testimonio como un nodo que apunta a la interdisciplinariedad, ya que su rol, en calidad de figura textual, habilita el análisis desde distintos campos de estudio y prácticas artísticas. En este trabajo, a partir de un registro testimonial vinculado a la institución carcelaria destacaremos la potencia que posee el testimonio para la crítica social.

Para esto abordaremos la revista *Sitiadas* que edita Mujeres de Frente², colectivo feminista y anticarcelario del Ecuador, ya que nos interesa el cruce entre literatura y pedagogía para producir efectos tanto literarios como de denuncia. En esta publicación atenderemos al modo en que la configuración *performativa* del testimonio potencia el contenido narrativo como crítica social mediante un proceso de *hermanamiento* con el lector. Realizaremos este análisis considerando las masacres carcelarias que tuvieron lugar en Ecuador durante el 2021 y 2022, a partir las perspectivas teóricas que nos aportan John Beverly y Giorgio Agamben, las cuales apuntalarán nuestra hipótesis junto con el concepto de necropolítica de Achille Mbembe. Tomamos este concepto, entendido como «poder de dar muerte», como una complejización de lo que Foucault (1975) conceptualizó

1 Jaques Derrida, «Esa extraña institución llamada literatura: Una entrevista de Derek Attridge con Jaques Derrida», *Boletín Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 18 (2017): 117.

2 La organización se autodefine en su página web de la siguiente manera: «Somos una organización feminista contra el castigo. Y somos una comunidad de reflexión, producción y cuidado entre mujeres, niños, niñas y adolescentes. Una comunidad arraigada allí donde el tejido social es cotidianamente desgarrado por las dinámicas de acumulación de capital y del estado penal». <https://mujeresdefrente.org/acerca-de-mujeres-de-frente/>

como «biopoder», entendido como «gestión de la vida» mediante instituciones y políticas públicas.

I

El testimonio consiste en un relato en primera persona de una vivencia sensible para el narrador. Dado que en ellos coinciden la persona a la que alude la narración y el narrador mismo, la categoría de autor se tensa en una yuxtaposición entre lo ficcional y lo real. Se trata de un tipo de narrativa en la que lo imaginario se desplaza para dar lugar a que se represente «una historia verdadera»³. Estas particularidades del testimonio provocan que las pautas de distinción entre lo literario y lo no literario pierdan pertinencia.

María Cristina Núñez Madrazo (2022) asimila el testimonio con un discurso de la memoria porque acerca a la «subjetividad, al universo simbólico y a la memoria afectiva del narrador» (p. 7). Es por esto que el testimonio resulta una piedra angular para los estudios historiográficos, sociales y antropológicos. Pero también forma parte del campo de la literatura por estar organizado bajo la forma de una narración y por su potencial creador orientado al imaginario del lector. Esto nos permite entender la definición que propone Philippe Lejeune (1989) en «Memoria, diálogo y escritura», donde sostiene que el testimonio es un «objeto ambiguo que flota entre la ciencia y la literatura»⁴. El testimonio se encuentra entonces situado históricamente y manifiesta hechos que constituyen puntos críticos en el ámbito social. Se trata de una narración de urgencia que para Beverly «obedece a fines políticos muy precisos»⁵, en el sentido en que la vivencia narrada contiene elementos de crítica contra una

3 John Beverly, «Anatomía del testimonio», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, n.º 25, (1985): 11.

4 Philippe, Lejeune, «Memoria, diálogo y escritura», *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n.º 1 (1989): 55.

5 Beverly, «Anatomía...», 9.

hegemonía. De este modo, la denuncia social resulta intrínseca al discurso testimonial.

Bajo estas perspectivas se puede comprender que una revista que compila una serie de testimonios será a la vez una publicación literaria, un archivo de la memoria colectiva y una herramienta de denuncia social. Dicha publicación difunde el trabajo que la organización Mujeres de Frente (MDF) realiza con mujeres privadas y ex privadas de libertad. La revista cuenta hasta la actualidad con cuatro números⁶, el primero de ellos publicado en 2004; el segundo, en 2006; el tercero, en 2020 y el cuarto, en 2021. Los textos y fotografías que componen la publicación provienen de diversos universos discursivos. Entre ellos, algunos se aproximan a un registro de investigación, mientras que otros se asimilan a la crónica, a la entrevista y al manifiesto.

Con el objetivo de analizar la potencia del testimonio a la hora de dislocar la percepción social del lector, aquí nos centraremos en la edición publicada en 2006, compuesta en su mayor parte por relatos de mujeres privadas de libertad. Estas narraciones testimoniales muestran cómo la interpelación «hacia un igual»⁷ permite gestar entre narradoras y lectores una complicidad orientada hacia una crítica contra la hegemonía. En esta línea, Kimberly Nance (2006) entiende el testimonio como parte de un proyecto social dentro del cual «is not a matter of speaking of one's suffering for therapeutic, archival, or judicial purposes, but of rather of speaking of one's suffering in such a way that readers will be induced to act against the injustice of it»⁸. Con lo cual, según la autora, el objetivo primordial del testimonio es generar un diálogo con las y los lectores que provoque una necesidad de intervenir sobre lo real.

En este punto resulta importante señalar el rasgo de subalteridad del testimonio: «El narrador del testimonio en muchos casos

⁶ De libre acceso y disponibles en la página web de la organización.

⁷ Beverly, «Anatomía...», 9.

⁸ Kimberly Nance, *Can Literature Promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2006), 50.

es o analfabeto o excluido de los circuitos institucionales de producción periodística o literaria»⁹. Se trata de lo que Gualberto Díaz González refiere como la «historia de la gente sin historia»¹⁰. El testimonio como género literario, acción legal o huella de la memoria, es producido por cuerpos que han sido maltratados y despojados de su dignidad mediante distintos mecanismos ejercidos por el poder. Como ya mencionamos, en ello radica su núcleo político constitutivo al permitir que lo subalterno tome la palabra e incida simultáneamente sobre la literatura, la historia y la política. En ese sentido, en el número 2 de *Sitiadas* las integrantes de MDF introducen así el contenido de la revista: «La voz de quienes siempre hemos estado obligadas a callar, es la verdad de muchas, es un espacio de denuncia que busca romper el silencio y tomarnos la palabra»¹¹.

En esta toma de la palabra se produce un vínculo particular entre quien testimonia y el acto de escritura, aspecto del que Beverly (1985) da cuenta al distinguir y problematizar el registro del testimonio cuando es realizado de segunda mano¹². Es el caso, por ejemplo, del testimonio de Rigoberta Menchú, convertido en libro a través de la escritura de la etnóloga Elisabeth Burgos Debray. En este encuentro, más allá del analfabetismo de Menchú, existía una brecha idiomática, puesto que la lengua materna de la guerrillera era la propia de su cultura ladina. Al respecto, Beverly indica que, si bien Burgos Debray aún sin mala fe pudo haber tergiversado la narración de Menchú, es únicamente por su mediación que Menchú puede difundir su mensaje a nivel mundial bajo la forma libro. Se produce una «alianza entre fuerzas populares e intelectualidad progresiva»¹³ que conforma un amplio e importante espectro del registro testimonial en América Latina. Esta idea se enmarca en el estilo de los

9 Beverly, «Anatomía...», 9.

10 Gualberto, Díaz González, *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 2022), 11.

11 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, n.º 2 (2004): 2.

12 Beverly, «Anatomía...», 12.

13 Beverly, «Anatomía...», 15.

discursos que analiza Foucault (1993) en *Vida de los hombres infames*, puesto que, si entendemos a la intelectualidad como una forma más del entramado institucional, estamos hablando de enunciados que reciben atención exclusivamente por su «instantáneo trato con el poder» (p. 125).

¿Pero qué sucede si esta relación deviene pedagógica? En la introducción a la edición en cuestión de *Sitiadas*, una de las integrantes de MDF revisa el modo en que esta tensión se produce en la relación entre las mujeres privadas de libertad y la escritura: «Escribe para descargarte, le dije»¹⁴. Aquí, el vínculo resulta más bien un ejercicio pedagógico y no una transcripción o traducción de la voz de la víctima del sistema carcelario. La redactora de dicha introducción reafirma esta relación como un proceso pedagógico en el cual la escritura resulta un vehículo de empoderamiento sobre la historia personal. Así, refiere que sus compañeras presas están «luchando contra su mano hostil al lápiz» o que una compañera «luchó y recuperó su historia»¹⁵. Todo esto, además, muestra que estas narraciones mantienen un vínculo directo con las protagonistas de las vivencias narradas, con lo que el «efecto de veracidad»¹⁶ se potencia. A partir de la lectura de esta introducción postulamos que la trama de poder toma una nueva configuración. Se gesta un pasaje de un poder vertical, opresivo y extractivo, hacia una dinámica donde el poder se distribuye de modo horizontal en un vínculo basado en una producción textual entre pares. La pedagogía funge como puente en este tránsito donde, a partir del reconocimiento negativo de una opresión, sucede un movimiento positivo que afirma la vida. De este modo, observamos cómo la introducción reafirma el carácter testimonial: «No es una revista más, es nuestra vida»¹⁷. Es decir, detrás de estas narraciones se sostiene una comunidad de escritura que se fija a partir del testimonio y que percibe la acción de escribir y pu-

14 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, n.º 2 (2004): 2.

15 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, 2.

16 Beverly, «Anatomía...», 11.

17 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, 2.

blicar como una forma de vida, la cual excede los límites materiales y conceptuales de su forma revista. Podemos decir, entonces, que poner el testimonio es poner el cuerpo. Entendido así, el testimonio es un relato que no solo narra, sino que deviene acción, *performa*.

En *Cómo hacer cosas con palabras*, J. L. Austin (2017) estudia un tipo de enunciados que no son ni fácticos, ni descriptivos, ni constata-tivos, sino que son realizativos (*performative*). Al ser expresados, estos enunciados no quieren decir algo en particular, sino que más bien inciden en la realidad: «Emitir la expresión es realizar una acción» que «no se concibe normalmente como el mero decir algo»¹⁸. Las palabras no solo se inscriben en la realidad por su función comunicativa, sino que son parte de lo real por su carácter realizativo. Consideramos que el testimonio es una figura *performativa* en este sentido: se trata de una narración que comunica, evoca imágenes y sensaciones, pero conforma en sí misma una acción. Se trata de un acto discursivo eminentemente político que, más allá de representar una experiencia vivida, reproduce una vida. En el caso de la revista analizada, el testimonio provoca un efecto de horizontalidad entre sus autoras, pero también desborda este efecto hacia sus lectores y la experiencia de vida como material literario deviene un agenciamiento de sentidos que producen comunidad. En este sentido, la característica fundacional que Beverly (1985) da al testimonio en cuanto narrativa que hace del lector un igual, un compañero, adquiere mayor significancia porque ese compañerismo inmanente al texto testimonial se direcciona hacia una crítica conjunta contra el entramado de condiciones sociales que avasallaron aquella vida que ofrece testimonio. El testimonio opera de esta manera como un mecanismo de empatía que, mediante la narración, informa, hermana y politiza: «Si no se habla es como si no existiese, hablamos para que deje de existir»¹⁹.

18 J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, edición electrónica de www.philosophia.cl (2019), 6.

19 Beverly, «Anatomía...», 4.

II

Las historias narradas en *Sitiadas* refieren al campo específico de la prisión: una de las instituciones disciplinarias del biopoder referidas por Michel Foucault (1975) que ha devenido un dispositivo central de la necropolítica como «instrumentalización generalizada de la existencia humana, y la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanas juzgadas como desechables o superfluas» y como una «manera continua a la emergencia, y a una noción ficcionalizada o fantasmática del enemigo»²⁰.

Se denomina «crisis carcelaria del Ecuador» a las más de nueve masacres carcelarias que desde el 2021 han dejado un saldo de 398 muertos, posicionándose como la cadena de masacres más grande de la historia del país. La tercera de estas masacres, ocurrida el 29 de septiembre del 2021, se trata de una de las más sangrientas del continente. Estos hechos conforman una política de Estado en la producción de un enemigo interno a través de la construcción hegemónica de un relato de guerra contra el narcotráfico para legitimar la persecución de «la delincuencia», su consecuente encierro y el posterior exterminio. Andrea Aguirre y Typhaine Leon, investigadoras y activistas de MDF, en su trabajo «Racismo de Estado, desarraigo y desmemoria: mujeres indígenas en las prisiones del Ecuador» (2022), sostienen esta perspectiva necropolítica sobre la prisión en el contexto de las masacres carcelarias recientes:

Escribimos al calor de una sociedad que, a diferencia de otras de nuestra región, aún no ha normalizado la violencia extrema y la destrucción de cuerpos convertidos en objetos desechables, y que debate intensamente en al menos tres sentidos: el hegemónico,

20 Achille Mbembe, «Necropolítica. Una revisión crítica», en *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, Chávez Mac Gregor, Helena (comp.) (México: MUA, 2012), 135.

que define como mafiosa a la población penitenciaria que, por ese motivo, ha creado por sí sola y merece el infierno que nos hicieron ver; el ciudadano, que oscila entre la incomprensión, el miedo y la crueldad; y el punto de vista marginalizado de las personas y organizaciones que ponemos en cuestión al encarcelamiento como manera de practicar la justicia.²¹

Del mismo modo, según el investigador Jorge Núñez (2022), la extrema violencia que se vive en las cárceles ecuatorianas se habilita gracias a, al menos, dos motivos principales. Por un lado, la reforma penitenciaria del 2014 y, por otro, la creación de una Unidad de Inteligencia Criminal en la Policía Nacional en el año 2015.²² La reforma implicó la modificación de una serie de mecanismos de gobernanza, siendo su corolario la centralización de los traslados de internos. Por su parte, la novel unidad policial, denominada informalmente «unidad del inframundo», se especializó en reclutar informantes dentro de las prisiones para recopilar datos en relación con el tráfico de drogas. Este vínculo supuso acuerdos y negociaciones a partir de los cuales la policía cedía privilegios en el acceso a celulares y el control del traslado de internos. Esto último habilitó un acceso a un grado de poder dentro de las cárceles para que los líderes puedan bloquear o facilitar traslados, así como autosegregarse en pabellones y centro penitenciarios²³. El vínculo entre internos y policía genera una paradoja donde:

(...) a través de las operaciones de inteligencia policial penitenciarias, las bandas prisioneras ayudan a destruir su propio mercado de narcotráfico pero, simultáneamente, los agentes toleran el crecimiento del crimen organizado. (...) Esto se ha convertido

21 Andrea Aguirre Salas y Typhaine León, «Racismo de estado, desarraigo y desmemoria: mujeres indígenas en las prisiones del Ecuador», en *Muros: voces anticarcelarias del Ecuador* (Quito: Kikuyo Editorial, 2022), 6.

22 Jorge Núñez, «Territorios de extrema violencia en la guerra contra las drogas en Ecuador», en *Muros: voces anticarcelarias del Ecuador* (Quito, Kikuyo Editorial, 2022), 105.

23 Núñez, «Territorios...», 107.

en una bomba de tiempo que explota con cada masacre carcelaria desde 2021.²⁴

Ahora bien, la realidad carcelaria del Ecuador actual no es la misma a la de la fecha de publicación de *Sitiadas* n.º 2; sin embargo, el modelo y las dinámicas que se gestaban en ese momento son la antesala que anticipó y preparó el terreno para las masacres actuales: «¿Y quién somos nosotros?, los animales que ellos pueden maltratar, patear y destruir, pero no se dan cuenta que ellos son los verdaderos criminales sin sentimientos y carecientes de amor y dignidad»²⁵. En este fragmento no solo leemos acerca de la violencia intrínseca a la institución carcelaria, sino que emerge allí la figura de un testigo de este espacio de encierro configurado como campo. Es decir, esta voz crítica que denuncia, hermana, acompaña y afirma «cuando salga, no quiero olvidarme de la gente, quiero buscar la forma de ayudar desde donde se esté»²⁶, advierte sobre la existencia de otra voz más que se encuentra enmudecida y no da testimonio, pero que es fundamento y posibilidad del mismo. Las mujeres que testimonian en *Sitiadas* resisten a la producción de cadáveres, así como a las dinámicas violentas de la prisión que somete cuerpos previamente violentados bajo formas de vida precarias.

Otro puño, que firma bajo el nombre de Ramona, escribe en *Sitiadas* y testimonia una intensa dificultad para retornar a la libertad tras muchos años de encierro: la vida afuera ha continuado, sus hijos ya no son niños, la casa se siente extraña. De su relato de vida se percibe un efecto de desacoplamiento de lo real. El tiempo carcelario trascendió los muros e imposibilita a Ramona volver a percibir las cosas como eran antes de su encierro. Se siente escindida y, como detrás de un velo, lo plasma en un poema: «Yo, afuera en la ciudad / Yo, en esa otra ciudad de adentro. / Yo, afuera con todo el tiempo, / Ese tiempo interminable de adentro»²⁷.

24 Núñez, «Territorios...», 107.

25 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, 2.

26 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, 30.

27 Mujeres de Frente, *Sitiadas*, 27.

Ramona ha sobrevivido la cárcel, pero le quedan restos. Agamben (2000) percibe que la biopolítica que ha caracterizado el siglo XX, más que hacer morir o hacer vivir, se trata de un hacer sobrevivir²⁸. El filósofo sostiene esta idea a partir de la figura del musulmán en los campos de concentración, al mostrar que con la muerte el poder destruye su relación de opresión, pero «al someter a sus víctimas al hambre y degradación, gana tiempo, lo que le permite fundar un tercer reino entre la vida y la muerte» (p. 48). Es decir, la necropolítica no solo produce cadáveres en un sentido escatológico, sino también en dirección a una enajenación extrema. Agamben afirma que existe una firme intimidad en el testimonio entre la posibilidad y la imposibilidad de decir: «El testimonio es la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; sólo, pues, como contingencia, como un poder no ser»²⁹. Para el autor, hay una dualidad contradictoria que resulta central en el sujeto y en la *langue*, que se hace carne en el testimonio.

El testigo integral, aquel que ha sufrido toda la carga del poder sobre sí, ha devenido cadáver o musulmán, por ello, le es imposible hablar. El musulmán para Agamben (2000) es producto último y fatal de los campos, un muerto viviente al que le era indiferente toda la vida de alrededor, así como las necesidades vitales internas, los «hombres momia» o «muertos vivos» que «no poseían ya un estado de conocimiento que les permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía»³⁰. El musulmán encarna, para Agamben, esa imposibilidad de decir, pues ya no hay voz, sino solo la vida nuda, un cuerpo que no va más allá de sus funciones orgánicas. Solo los sobrevivientes de este rayo fulminante podrán contar mediante un hablar que está posibilitado por una im-

28 Giorgio Agamben, *Homo Sacer III, Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (Valencia: Pre-textos, 2000), 163.

29 Agamben, *Homo Sacer III...*, 152.

30 Agamben, *Homo Sacer III*, 41.

posibilidad: «No era luz, pero estaba para dar testimonio de la luz»³¹. El testimonio, sin esa otra parte aniquilada y muda, es inentendible. ¿Cuál es la otra cara del testimonio de las mujeres de *Sitiadas*? ¿Quiénes son los musulmanes, los que callan en un ambiente carcelario?

Podemos pensar la necropolítica y la prisión contemporánea como un *continuum* de la lógica de funcionamiento del campo de concentración nazi: «En Auschwitz no se moría, se producía cadáveres (...) una producción en serie»³². La siguiente cita refiere a Auschwitz, pero que bien podría afirmarse respecto a cualquier prisión contemporánea: «Los hundidos (...), la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica»³³. De las masacres no hay nombres de víctimas³⁴ ni mucho menos de victimarios. Solo quedan restos incompletos, partes de cuerpos, cifras, muerte nuda. En la cárcel hay una producción de subjetividades violentas en serie como plataforma fordista de producción de cuerpos arrojados a la violencia. En las cárceles de Ecuador se producen «musulmanes». Esta producción de «musulmanes» en la contemporaneidad ocurre debido a que el modelo nazi del campo de concentración no concluyó con el triunfo de los Aliados, sino que tras la Segunda Guerra Mundial se erigió como modelo de muerte y de alienación en serie, dando paso a lo que conocemos hoy como necropolítica: «La situación extrema se convierte en el paradigma mismo de lo cotidiano»³⁵. Entonces, necesariamente nos preguntamos si la violencia es una de las herramientas que el hombre contemporáneo posee para volver a sentirse orgánico con la vida. ¿Podremos enmarcar en esta dirección a los perpetradores de estas destrucciones integrales al cuerpo humano que se dieron en las masacres carcelarias de Ecuador? ¿Cuál es

31 Agamben, *Homo Sacer III*, 40.

32 Agamben, *Homo Sacer III*, 74.

33 Agamben, *Homo Sacer III*, 44.

34 Frente al velo numérico que impone el periodismo tradicional, la periodista Karol Noroña trabaja sobre la memoria y dignidad de los muertos de las masacres. Noroña utiliza sus investigaciones, crónicas, *tweets* y apariciones públicas como plataforma para dar nombre y devolver el valor humano a las víctimas de las masacres.

35 Agamben, *Homo Sacer III*, 50.

el lugar de los perpetradores de aquellos actos de violencia? Si bien responder estas preguntas no es el objetivo del presente trabajo, son algunas de las interrogantes que nuestra investigación inaugura.

El testimonio inscripto en *Sitiadas* es posible en tanto hay otros que no pueden testimoniar, otros y otras que se encuentran imposibilitados de decir y que experimentan su contacto con la vida mediante la violencia. Silencio y voz se yuxtaponen en la figura del testimonio, lo que lo revela como intersticio y radiografía de lo abyecto. Por eso mismo, el testimonio emana potencia, memoria y denuncia; como sostuvimos antes, *performa* sobre lo real al hacer evidente el grito de quienes ya no pueden gritar.

A modo de conclusión

A partir de los registros testimoniales de *Sitiadas* hemos intentado demostrar que el testimonio como instancia *performativa* puede aportar a una crítica sobre lo real. En línea con el planteamiento que hemos expuesto de Beverly (1985), diremos que el testimonio es una de las formas posibles que la literatura posee para devenir acción social. Una acción, empero, con sus límites y obstáculos internos que develan el carácter dominante de la literatura pensada y cerrada como institución. Será tarea de la teoría literaria en una labor interdisciplinaria indagar de qué modos la literatura podría ayudarnos a comprender elementos de nuestra sociedad convulsionada; a la manera en que MDF intenta reconfigurar las relaciones de poder a través de una pedagogía basada en la escritura.

Quizá uno de los modos de cuestionar lo institucional y, por tanto, hegemónico en la literatura sea el testimonio, pues constituye una figura que posee la capacidad de habitar distintos encuadres de forma simultánea. Y además porque nos convoca al mismo tiempo a atender tanto a quien habla como a quien se encuentra oprimido por el mayor de los silencios. De este modo, el testimonio insiste en una

posibilidad interdisciplinaria aún mayor, a saber, el cruce entre las producciones sensibles y los movimientos sociales como metodología de crítica y agenciamiento en al menos dos direcciones: producción y recepción. Se nos abren entonces nuevas interrogantes, ¿podrá el arte, a través del testimonio, revitalizar su antigua alianza con los procesos emancipatorios? A nuestro parecer, el ejercicio de MDF en *Sitiadas* es un destello de esta posibilidad enfrentada directamente hacia el ejercicio necropolítico del Estado ecuatoriano. Manifestamos que este artículo ha dejado un campo abierto a la indagación, aun así, podemos afirmar que el testimonio posee la potencia para interrogar el presente en un ejercicio colectivo de la memoria.

Bibliografía

Bibliografía literaria/testimonial:

Mujeres de Frente. *Sitiadas*, n.º 1 (2004).

---. *Sitiadas*, n.º 2 (2006).

---. *Sitiadas*, n.º 3 (2020).

---. *Sitiadas*, n.º 4 (2021).

Noroña, Karol. «El hijo perdido en la masacre». En *Muros: voces anticarcelarias del Ecuador*. Quito: Kikuyo Editorial, 2022.

Bibliografía crítica

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer III, Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Aguirre Salas, Andrea y Typhaine León. «Racismo de estado, desarraigo y desmemoria: mujeres indígenas en las prisiones del Ecuador». En *Muros: voces anticarcelarias del Ecuador*. Quito: Kikuyo Editorial, 2022.

- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl. 2019.
- Beverly, John. «Anatomía del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, n.º 25 (1985): 7-16.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Planeta, 2017.
- . «Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto». En *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Butler, Judith y Gayatri Chakravorty Spivak. *Who sings the Nation State? Language, Politics, Belonging*. Nueva York: Seagull Books, 2007.
- Deleuze, Guilles. «Posdata sobre las sociedades de control». En *El lenguaje literario*. Christian Ferrer (Comp.). Montevideo: Ed. Nordan, 1991.
- Derrida, Jaques. «Esa extraña institución llamada literatura: Una entrevista de Derek Attridge con Jaques Derrida». *Boletín Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria*, n.º 18 (2017).
- Díaz González, Gualberto. *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2022.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . «La vida de los hombres infames». En *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1993.
- Giachetti, Bruno. «Muerte, poder y ficción en Magnetizado, de Carlos Busqued». *Revista Laboratorio*, n.º 24 (2021).
- Lejeune, Philippe. «Memoria, diálogo y escritura». *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n.º 1 (1989): 33-67.
- Mbembe, Achille. «Necropolítica. Una revisión crítica». En *Chávez Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. Mac Gregor, Helena (Comp.). México, MUA, 2012.
- Nance, Kimberly. *Can Literature Promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.
- Núñez, Jorge. «Territorios de extrema violencia en la guerra contra las drogas en Ecuador». En *Muros: voces anticarcelarias del Ecuador*. Quito: Kikuyo Editorial, 2022.

Páginas web

Noroña, Karol. «Estos son los enfrentamientos documentados en las cárceles ecuatorianas en 2022». GK. (26 de octubre del 2022).

<https://gk.city/2022/10/26/estos-son-enfrentamientos-documentados-carceles-ecuatorianas/>

Primicias. «Nueve masacres carcelarias y 398 presos asesinados en 19 meses». (4 de octubre del 2022). <https://www.primicias.ec/noticias/en-exclusiva/carceles-nueve-masacres-victimasecuador/#:~:text=Desde%20febrero%20de%202021%2C%20cuando,cinco%20prisiones%20de%20cuatro%20ciudades>

France24. «Los números de la violencia carcelaria en América Latina». 10 de mayo del 2022. <https://www.france24.com/es/minuto-a-minuto/20220510-los-n%C3%BAmeros-de-la-violencia-carcelaria-en-am%C3%A9rica-latina>

Mujeres de frente. 26 de febrero del 2023. <https://mujeresdefrente.org/acerca-de-mujeres-de-frente/>



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

El lugar de la literatura en la educación artística

Una propuesta para la formación de sujetos estéticos e interculturales

Place of Literature in Arts Education

*A Proposal for Aesthetic and Intercultural
Individuals Training*

Andrea Milena Gallo Lozano

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Bogotá, Colombia

andrumile2003@yahoo.com

RESUMEN

¿Cuáles son los retos que implican entender y posicionar a la literatura dentro del campo de la educación artística? En el intento de responder a esta pregunta surgió la idea de articular la danza y la literatura en una misma propuesta de investigación haciendo que la danza sirviera de puente para acercar la literatura al campo de la educación artística. Inicialmente, se problematiza la educación artística desde el discurso oficial en Colombia, y seguidamente se expone la situación actual de la literatura y sus problemáticas persistentes. Se analiza la relación existente entre literatura y educación artística, para

finalizar con la descripción de la propuesta de investigación-creación, cuyas bases se elaboraron alrededor del concepto de «experiencia estética» con el fin de lograr la formación de sujetos estéticos e interculturales.

PALABRAS CLAVE: literatura, arte, educación, experiencia estética, interculturalidad.

ABSTRACT

What are the challenges of understanding and positioning the literature in the field of arts education? In attempting to answer this question, the idea of joint dance and literature comes to light in one work proposal where the dance works as a bridge to bring literature closer to the field of art education. The relationship between literature and art education is initially analyzed as a problematic issue. Then, it delves into the description of the proposal of creation-research whose bases were developed around the concept of *aesthetic experience* in order to achieve the training of intercultural and aesthetic individuals.

KEYWORDS: literature, art, education, aesthetic experience, interculturalism.

1. Introducción

La propuesta de investigación-creación que se presenta en este documento surgió de las inquietudes generadas en el contexto del desempeño docente, formal e informal, en el municipio de Soacha, localizado en el departamento de Cundinamarca en Colombia. Estas se enmarcan en la identificación de problemáticas asociadas a la informalidad y un rigor insuficiente en la implementación de las directrices trazadas por los Ministerios de Cultura y de Educación con respecto a las artes. Luego de discutir las bases teóricas de la presente propuesta, se revisarán sus particularidades metodológicas y las principales conclusiones de la investigación.

La persistencia de falencias en la implementación de la educación artística y de la literatura demuestra la importancia de la discusión alrededor de la estrecha relación entre estas dos; discusión necesaria no solo acerca de los constructos teóricos o políticas públicas que las analicen de forma juiciosa, sino sobre las prácticas

dirigidas a colectividades concretas. Lograr los objetivos planteados en la política de las artes no es solo una responsabilidad ministerial que se desarrolla de forma vertical, sino que los esfuerzos y cambios de perspectiva deben promoverse desde las bases de la sociedad para ser reconocidos por las instancias gubernamentales. En este sentido, la divulgación de esta propuesta de investigación-creación constituye un esfuerzo por romper con la invisibilidad en que muchas veces quedan las experiencias significativas de docentes o agentes culturales locales. Aclarando que no se pretende hacer de esta propuesta un ejemplo a seguir, sino un motivo de discusión y de crítica para continuar la exploración de posibilidades en el intento de posicionar a la literatura dentro del campo de las artes.

2. La educación artística vista desde el discurso oficial

El Ministerio de Educación Nacional (MEN) ha publicado dos documentos que buscan unificar las perspectivas acerca de la educación artística, y que se proponen como guías tanto para las instituciones como para los docentes. Estos son los *Lineamientos curriculares de Educación Artística* y las *Orientaciones pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Estos documentos reúnen las perspectivas más amplias sobre el arte y la estética como política nacional de educación; en esta medida, los documentos del MEN constituyen el discurso vigente y oficial sobre el cual las instituciones educativas, principalmente aquellas públicas, deben sostener sus reflexiones y prácticas. Dada la importancia de estos documentos iniciaremos con una revisión de sus generalidades para poder problematizarlas adecuadamente.

Los *Lineamientos curriculares de Educación Artística* (*Lineamientos*, en adelante), publicados en 1998, buscan contribuir con una propuesta sistematizada de orientaciones para la práctica pedagógica de las artes a través del desarrollo de la sensibilidad y la

imaginación permitiendo la interpretación de las expresiones del arte, el disfrute de la experiencia intrapersonal, interpersonal, con la naturaleza y la cultura, fortaleciendo las vivencias en la escuela, y promoviendo la realización de talentos y las transformaciones culturales significativas desde la educación formal. En los *Lineamientos* se analiza la relación de la educación con el arte, la belleza, lo sensible, y el conocimiento desde las perspectivas de diferentes pensadores.

Hemos explorado en las tesis de Kant (1724-1804) sobre la estética trascendental, en lo referente a la sensibilidad entendida como experiencia fundamental que proviene del exterior del sujeto (como lo había advertido el empirismo inglés con Bacon). Exploramos lo estudiado por Hegel (1770-1831) en su tratado sobre la *Estética* y los planteamientos de los neo marxistas sobre esta misma temática. (MEN 1998, 4)

De igual manera, en los *Lineamientos* se abordan someramente teorías de Piaget, Chomsky, Strauss y Gadner, quienes establecen la relación del lenguaje, el símbolo y el conocimiento con la obra de arte. A pesar de que en un primer momento los *Lineamientos* pretenden presentar una reflexión profunda frente al campo del arte, se exhiben demasiados autores, lo que da a lugar a confusiones e incluso contradicciones internas.

Con todo, en los *Lineamientos* queda claro que las artes son consideradas como lenguajes que abren alternativas de entendimiento, de comunicación y de enfrentamiento de la realidad, pues son el fiel reflejo de los pueblos. En los *Lineamientos* se visualizan tres retos específicos en la educación artística: el primero hace referencia a articular en la práctica pedagógica la experiencia de los educandos, de manera que los procesos de aprendizaje desarrollen la sensibilidad y creatividad. El segundo hace referencia a articular sistemáticamente signos, símbolos, nociones y valores de la comunidad en el proceso de aprendizaje, y cómo relacionarlos con los contenidos universales

de estudio. El tercero, a hacer un seguimiento y evaluar el impacto sociocultural de los *Lineamientos*, en función del mejoramiento de la calidad de vida social y cultural de las comunidades.

Teniendo en cuenta estos retos específicos, el MEN especificó procesos asociados a cada desafío a través de las *Orientaciones pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media* (*Orientaciones*, en adelante). En dicho documento se establece que la educación artística busca el fortalecimiento de las competencias básicas a través de la experiencia del estudiante en la realización de procesos pedagógicos de recepción, creación y socialización. De esta manera, en las *Orientaciones* se definen tres competencias a desarrollar: la sensibilidad, la apreciación estética y la comunicación, las cuales están presentes en todo momento y actúan de manera integrada en las actividades artísticas del estudiante. Cada una de las competencias implica procesos específicos y trabaja sobre dos dimensiones (subjética e intersubjetiva).

Las *Orientaciones* profundizan las bases teóricas en las que fueron elaboradas dichas directrices apoyándose en la teoría de la experiencia estética de Jauss, lo que permitió ajustar la propuesta del MEN al ámbito educativo.

En cuanto a la evaluación, las *Orientaciones* afirman que se utiliza para monitorear los procesos de enseñanza y de aprendizaje con el fin de afianzar, mejorar, consolidar, valorar y complementar dichos aprendizajes. Así, la evaluación no debe ser sancionatoria, sino formativa y motivadora, debe ser transparente, continua y procesual, utilizando diferentes técnicas y centrada en la manera en que el estudiante aprende, sin descuidar la calidad de lo que aprende, fomentando además la autoevaluación.

Por su parte, los *Lineamientos* consideran que siempre se debe tener en cuenta lo que se evalúa, a quién se evalúa, quién evalúa, para qué, cuándo, y cómo; de esta manera se da mayor relevancia al proceso formativo que a la calificación numérica, y por la misma razón en las *Orientaciones* se retoman los conceptos de autoevaluación, coevaluación, heteroevaluación y evaluación por portafolio.

3. Acerca de la literatura

Tradicionalmente la educación artística abarca danza, música, teatro, artes plásticas y literatura incluso, y en los *Lineamientos* se incluyen las artes visuales, el diseño gráfico, audiovisuales y arquitectura. Sin embargo, en el municipio de Soacha, las escuelas de formación artística locales dan prioridad a la enseñanza de danza, teatro y música, mientras que en las instituciones educativas privadas y públicas la prioridad es para las artes plásticas. ¿Dónde queda entonces la literatura?

Aunque en los *Lineamientos* se considera a la literatura como un arte que debe ser implementado, no se hace explícita la forma de trabajo en dicha especialidad, aunque se aclara que es incompatible con una enseñanza tradicional, ya que requiere de espacios figurados y físicos destinados especialmente a la lectura sin la presión de la nota. La literatura suele limitarse al desarrollo de habilidades para la decodificación de las obras literarias dejando a un lado el desarrollo de la sensibilidad, la apreciación estética y la comunicación. Así que la literatura queda como parte, más bien, del área de lengua castellana y no de la asignatura de artes.

Desde los *Lineamientos* se solicita posicionar a la literatura como arte, teniendo en cuenta que es un medio para representar la realidad, crear y recrear mundos posibles. Sin embargo, las *Orientaciones* proponen «incrementar un acercamiento analítico a sistemas simbólicos diferentes a la lengua y a la literatura, a través de las competencias artísticas para entender su funcionamiento comunicativo y semiótico» (MEN, 60). Esta afirmación nos deja percibir cierta contradicción en la que se defiende a la literatura como arte, pero al mismo tiempo no se tiene en cuenta en el desarrollo de competencias artísticas.

Vagamente se nombra la literatura dentro del conjunto de artes, pero no se profundiza en su forma de trabajo como lo hacen con

las otras artes. Pareciera que los mismos *Lineamientos y Orientaciones* evitan el tema de las prácticas artísticas de la literatura. ¿Acaso sabemos realmente cómo abordar la literatura para que esta no se limite a una clase de lengua castellana? ¿Es posible trabajar la literatura solamente en grados primero, segundo y tercero, como se evidencia en las *Orientaciones*? ¿La creación de mundos posibles, el enriquecimiento de la fantasía y la imaginación no son posibles en grados superiores?

Adicionalmente, en el año 2006 fueron publicados los *Estándares básicos de competencias en Lenguaje, Matemáticas, Ciencias y Ciudadanas* en donde ligan la literatura al trabajo de comprensión textual, aprendizaje de reglas de redacción, coherencia, cohesión, ortografía, al estudio de corrientes literarias, épocas y autores representativos. Si bien es cierto que la pedagogía de la literatura se enuncia como uno de los tres campos fundamentales en la formación del lenguaje, es imposible desligarla de los otros dos: pedagogía de la lengua castellana y la pedagogía de otros sistemas simbólicos.

La visión sobre la literatura desde los *Estándares* propone «consolidar una tradición lectora en las y los estudiantes a través de la generación de procesos sistemáticos que aporten al desarrollo del gusto por la lectura» (MEN, 25) al tiempo que «se espera que ese contacto con la literatura le permita explorar, enriquecer y expresar la dimensión estética de su propio lenguaje» (MEN, 26). Pero estos objetivos quedan supeditados a los procesos de comprensión y producción textual, por lo que se alejan de generar el mencionado goce literario y el enriquecimiento de la dimensión estética.

El área de lenguaje es una de las llamadas áreas fundamentales para el currículo nacional, es un área transversal, y se le mide en las pruebas nacionales e internacionales: esto implica que el docente tiene unos objetivos urgentes frente a los componentes lingüístico y textual. Por lo tanto, si la obra literaria sirve como pretexto para abordar aspectos como ortografía, redacción, marcas textuales, historia y corrientes literarias, queda poco espacio para hacer

lecturas auténticas, libres de cualquier objetivo aparte del goce de la obra. Así mismo ocurre en la producción de obras estéticas por parte de los estudiantes: el espacio poético se ve reducido, porque las competencias en lenguaje son múltiples, no solamente estéticas. Aunque el área de lenguaje forme escritores y lectores competentes, esto no implica ni asegura la formación de *poetas*, aludiendo con esta palabra al ser sensible que explora sus capacidades artísticas.

Sin embargo, es relevante resaltar los avances presentados en la Política de Literatura, incluida en la segunda parte del *Compendio de políticas culturales* del Ministerio de Cultura, donde destaca la Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa (Renata) con la cual se busca fomentar la lectura crítica y la producción literaria en distintas regiones del país. La política de literatura, a la que se dedican pocas páginas en comparación con la música o danza, reconoce la conformación de un área de literatura y la ampliación de horizontes para el campo literario en torno al programa de escritura creativa. Se destaca que la lectura y la escritura son experiencias de vida asociadas al goce estético cuyo aprendizaje

[...] tiene que ver con la exploración de un mundo propio, afectivo y personal, mucho más que con el estudio de normas gramaticales que permitan la construcción de oraciones correctas, donde el énfasis está en respetar las normas del lenguaje, más que en transmitir un mensaje a través de él. (108)

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se hace evidente la necesidad de posicionar a la literatura desde una perspectiva artística, donde se desarrollen las competencias de sensibilidad, apreciación estética y comunicación. Así mismo, es fundamental generar un cambio en la imagen de la educación artística, como un campo de conocimiento que desarrolla integralmente a los individuos, potenciando el pensamiento simbólico, la percepción, la imaginación, creatividad, expresión, subjetividad e intersubjetividad, la participación activa en la cultura y en la sociedad.

La revisión hecha hasta este punto nos lleva a considerar ¿cuál es el lugar de la literatura como parte de la educación artística? El discurso oficial nos deja entrever una contradicción, porque declara que la literatura es un arte, pero a diferencia de la música, la danza o el teatro no se dan las directrices para abordarla. Ahora bien, no se puede responder a esta pregunta solamente desde la teoría, sino que debe revisarse cuál es su tratamiento en contextos concretos y las problemáticas que surgen alrededor de ella.

4. Problemáticas que persisten

Se han mencionado las principales características sobre las que están contruidos los documentos oficiales del MEN en cuanto a la educación artística y el tratamiento que se da a la literatura, lo cual condujo a preguntar si aquello que se propone desde la política educativa nacional se evidencia en la práctica o en la cotidianidad de los espacios pedagógicos.

Responder a esta inquietud implica revisar qué agentes se encargan de la educación artística en el país para luego pasar a hablar de los contextos concretos en que se desarrolla. Es importante aclarar que la educación artística no es de exclusivo tratamiento o competencia del MEN, sino que también es abordado por el Ministerio de Cultura. En los últimos años este ministerio ha elaborado distintos documentos (*Plan Nacional para las Artes 2006-2010*, *Compendio de Políticas Culturales*) en los cuales ha determinado los objetivos, las dificultades y los avances de la política pública en cuanto a las artes.

El *Plan Nacional para las Artes 2006-2010* parte de un diagnóstico del sector artístico en el país, determina los principios que le dan fundamento teórico a su desarrollo legislativo, y propone estrategias y programas para cumplir con las metas propuestas. En el diagnóstico mencionan que es una necesidad urgente lo siguiente:

[...] desarrollar políticas y acciones de fomento a la educación artística y cultural, así como la [necesidad] de establecer una agenda conjunta con el Ministerio de Educación. Se registra la carencia de desarrollos en el sistema educativo que permitan articular la debida unidad de la educación no formal y la formal. En este sentido, no existen mecanismos adecuados que permitan la profesionalización de los agentes del sector, la cualificación de los maestros y sabedores [...] La falta de articulación entre los Ministerios de Educación y de Cultura omite el potencial que el impulso a la formación en procesos de creación artística brindaría al ejercicio de la creatividad [...] (MINC,11).

Específicamente para la educación formal, en la educación básica y media, el plan identifica:

La valoración de la educación artística y cultural como un área fundamental del conocimiento (Artículo 23 de la Ley 115 de 1994), y la obligación de impartirla se desconoce en muchos ámbitos públicos y privados, y entre otros factores, explican el consiguiente papel secundario que se le otorga socialmente a la expresión artística y cultural” (12). En cuanto a la educación no formal se dice que “es débil la formación artística en buena parte de las regiones del país, tanto a nivel de formación para la creación y producción como formación de formadores. Poco calificada, poco sostenible y sin proyección en la educación formal (14).

Sin embargo, no se puede hablar exclusivamente de las falencias, también se deben mencionar los logros alcanzados en este tema. Uno de los más notables es la elaboración de las Políticas de Artes, que constituyen la segunda parte del *Compendio de Políticas Culturales*, y de la Política de Literatura. Esta política define como uno de sus principios fundamentales la consideración de la educación artística como un derecho universal, como un área fundamental del conocimiento donde se da valor a la experiencia, como un campo en el que

debe haber «interacción de las instituciones y los diversos agentes que regulan y generan discursos y actividades en torno a prácticas de investigación, formación, creación, circulación, gestión y apropiación» (204). En cuanto al concepto de experiencia se resalta que las prácticas artísticas no tienen un valor exclusivamente instrumental frente a las acciones y los productos que generan, sino que involucran la producción de sentido en la que se integran lo simbólico, lo estético, lo corporal, lo emocional y lo cognitivo, es decir, se trata de una experiencia integral.

La información suministrada por el Ministerio de Cultura confirma que la problemática mencionada en los *Lineamientos* acerca de la importancia reducida de las artes en el desarrollo curricular es persistente. En el caso de la Secretaría de Educación de Bogotá se observa un esfuerzo sostenido por implementar los currículos de excelencia, en donde se da un valor prioritario a las artes. Sin embargo, este no es el panorama desde donde surgió la propuesta de investigación que se presentará a continuación. La experiencia docente en la educación formal (en el área de humanidades) y no formal (como apoyo pedagógico en una fundación artística) del municipio de Soacha, permitió identificar en el contexto inmediato en el cual trabajamos (mi colega y yo) algunas problemáticas similares a las mencionadas por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación. La información obtenida con los jóvenes participantes y con otros actores de la comunidad ayudó a perfilar los objetivos y las acciones concretas de la propuesta de investigación.

5. Un punto de encuentro entre literatura y educación artística

Hasta ahora hemos señalado que la literatura, cuando es abordada desde el área de lenguaje, se ve restringida a los objetivos propios de la pedagogía de esta área; en consecuencia, proponemos que sea trabajada desde la educación artística. Sin embargo, esto tiene sus

propias dificultades de implementación. En nuestra práctica docente en instituciones de educación formal y no formal evidenciamos la persistencia de ciertas problemáticas en la educación artística, así como de la exclusión de la literatura de este campo. Partiendo del trabajo con un grupo de jóvenes del municipio de Soacha se elaboró una propuesta de investigación basada en el concepto de *experiencia estética* para la formación de sujetos estéticos e interculturales. La propuesta, además de abordar la discusión sobre lo estético y lo intercultural, fue elaborada en el marco de la discusión presentada previamente y con la clara meta de responder de forma práctica al interrogante crucial sobre el lugar de la literatura en la educación artística.

El concepto de *experiencia estética* es el fundamento de la propuesta porque, en primer lugar, permite reflexionar acerca del arte desde la perspectiva del sujeto que la experimenta y, en esa medida, aterriza el constructo teórico en un espacio concreto (real); en segundo lugar, porque dicho sujeto es visto integralmente desde las tres dimensiones que, según Jauss, le posibilitan asumir una actitud de conocimiento y liberación frente al arte. Jauss define a la experiencia estética con *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. La primera refleja la capacidad del hombre de producir arte para apropiarse del mundo y lograr un saber de este. La segunda se basa en la renovación de la percepción, fuera de lo acostumbrado, para interpretar la obra. La tercera involucra un hecho de comunicación que abre el campo de la intersubjetividad. Sin embargo, los límites entre *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis* son borrosos: la creación, la interpretación y la comunicación son procesos que suceden conjuntamente cuando el sujeto asume la actitud de goce del arte.

Para Jauss la relación entre conocimiento y experiencia estética surge de la contraposición entre el gozar y el trabajar, siendo, en este caso, el concepto de trabajo un sinónimo de conocer y de actuar. El goce es condenado como algo improductivo, lejano al conocimiento de la ciencia. Pero disfrutar el arte y reflexionar teóricamente sobre él no son dos actividades excluyentes, en consecuen-

cia, no debería despreciarse a la dimensión del goce como opuesto al ejercicio de la reflexión.

Puede decirse que la experiencia estética como objeto de investigación resulta huidiza, subjetiva, difícil de medir e incluso de observar. Teniendo en cuenta esta dificultad metodológica se prefirió evidenciar los resultados o efectos de la experiencia estética dentro de un producto de creación (una obra creada). Dentro de la experiencia estética, el ejercicio de creación exige al sujeto, por un lado, interpretar obras de arte, y por otro lado emitir un juicio frente a las obras y ponerlo en discusión con otros sujetos; pero también le exige construir un producto artístico que sea interpretado y discutido por otros. De tal modo que la creación sitúa al sujeto frente a la obra, frente a sí mismo y frente a una colectividad, y permite obtener un resultado tangible de la experiencia estética para observar a través de ella sus tres posibilidades.

A los jóvenes que participaron en la implementación de la propuesta se les acercó a obras de danza y literatura para que al finalizar su proceso realizaran un montaje artístico. Con el ejercicio de creación se buscaba posibilitar una experiencia estética al poner a los participantes frente a frente con una actividad artística que los llevara a tomar una posición frente al arte. Simultáneamente, dado que el sujeto que buscábamos formar es estético e intercultural, durante la ejecución de las sesiones de trabajo el proceso apuntaba también a la reflexión sobre estos temas en cada uno de los participantes.

Probablemente, el ser intercultural es una característica inherente a los sujetos como consecuencia de las dinámicas propias de la sociedad en la que viven. El tema de la cultura parece ser de manejo generalizado; no es factible que alguien (sin importar el estrato o región a la que pertenezca) se considere impedido para pensar u opinar sobre su propia cultura o la de otros. Al contrario, es más probable que, por desconocimiento o por desinterés, las personas no tengan pautas para pensar u opinar sobre su ser estético o el de otros. La discusión sobre la cultura es más cotidiana que la discusión sobre la estética.

La propuesta fue pensada para un sujeto que vivencia la experiencia estética, pero, también, está inserto en un contexto intercultural. A nivel teórico este sujeto está en capacidad de ser sensible, disfrutar de lo bello, realizar acciones con una intencionalidad estética clara; se empodera de su lugar en el mundo a través de los procesos de creación, interpretación y comunicación; hace parte de una comunidad poseedora de una cultura y una tradición artística desde la cual solo percibe e interpreta, pero a la que también cuestiona y transforma compartiendo o debatiendo su sistema de símbolos con otros sin sentir que anule su validez.

Así pues, la interculturalidad es vista desde las perspectivas expuestas por Catherine Walsh (2009); la relacional que hace referencia «al contacto e intercambio entre culturas, es decir, entre personas, prácticas, saberes, valores y tradiciones culturales distintas, los que podrían darse en condiciones de igualdad o desigualdad» (p. 2), pues durante la puesta en marcha de la propuesta, los participantes pertenecientes a diferentes regiones del país, diferentes estratos socioeconómicos e incluso diferentes instituciones educativas permitieron el contacto entre ellos, reconociéndose a sí mismos como seres inmersos en una cultura específica. La segunda perspectiva, la funcional, «se enraíza en el reconocimiento de la diversidad y diferencia culturales, con metas a la inclusión de la misma al interior de la estructura social establecida» (p. 3). En este punto, los participantes reconocieron la diversidad de culturas que pueden estar presentes en un mismo entorno promoviendo el diálogo, la convivencia y la aceptación del otro. La tercera perspectiva, la crítica, hace referencia a «un reconocimiento de que la diferencia se construye dentro de una estructura y matriz colonial de poder racializado y jerarquizado, con los blancos y “blanqueados” en la cima y los pueblos indígenas y afrodescendientes en los peldaños inferiores» (p. 4). En este sentido, aunque la interculturalidad no se da abiertamente como un reconocimiento de poderes dentro de la propuesta, los participantes reconocieron la falta de aceptación de

sus raíces afrodescendientes y con la ayuda de todos, lograron una transformación de pensamientos e ideas colonizantes que habían sido transferidos de generación en generación.

Sin embargo, en la práctica, como ya se mencionó, el sujeto ideal de la teoría debe ser contextualizado para lograr materializar el discurso teórico y ajustarlo a un espacio real. Los participantes de la propuesta de investigación son jóvenes que viven en la periferia de la ciudad. Son sujetos que experimentan el arte sin ser un público instruido en dicho campo, son personas que escuchan a menudo cómo se invoca al arte y a la cultura desde el medio de transporte masivo, desde el personaje de telenovela, ven cómo se fabrican artistas en los *reality shows* (nacionales e internacionales), observan huellas artísticas en los muros de la calle, realizan pequeños *performances* artísticos en la escuela.

Pero también son sujetos que no han recibido una aproximación juiciosa y reflexiva sobre el arte, aunque la necesiten porque se desenvuelven en un medio que proclama y apela al arte en cada esquina, sin la intención de convertirlos en creadores o productores artísticos. Debido a esto la orientación teórica de este trabajo se acogió a una teoría del arte que le da un valor por encima de su consumo (en términos del mercado), y que presenta al arte como algo inherente al sujeto, es decir, algo que depende más del sujeto que del objeto o de la teoría.

En resumen, la base teórica de la propuesta asume que la experiencia estética está atada a la experiencia cotidiana de personas concretas, es algo con lo que el sujeto se enfrenta a diario, a lo que todos los sujetos son susceptibles sea cual sea su relación con las artes. Sin embargo, no se está al tanto de la experiencia estética mientras no se haga intencionalmente, por eso, con la propuesta práctica se buscó que los participantes llegaran a una conciencia sobre el arte, sobre lo que podían lograr (aprender, ganar) y que alcanzaran la comprensión de que los espacios artísticos y culturales no están lejos, que ellos mismos pueden protagonizarlos y multiplicarlos.

6. Propuesta para la formación de sujetos estéticos e interculturales

Esta propuesta puso en marcha acciones concretas para restituir la literatura a su lugar dentro de las artes. La estrategia utilizada articuló la danza y la literatura en sesiones de trabajo para que los jóvenes participantes concluyeran su proceso formativo con la creación de una obra artística original inspirada en algunas obras literarias y de danza tradicional colombianas.

El proceso completo de trabajo con los jóvenes se desarrolló durante 11 meses, en los cuales se hicieron sesiones semanales de trabajo para discutir, analizar e interactuar con obras artísticas representativas de algunas regiones del país. El trabajo, además de enfocarse en abordar las obras literarias y fortalecer las habilidades de danza de los participantes, incluyó actividades relacionadas con expresión oral y escrita, artes plásticas, teatro, historia, convivencia, tradición oral y cultura.

En las sesiones participaron jóvenes cuyas edades oscilan entre los 12 y 16 años, que adelantan sus estudios académicos en instituciones privadas o públicas del sector de Compartir (Comuna 1 de Soacha). Los jóvenes pertenecen a estratos socioeconómicos 1 y 2, y hacen parte de la Fundación Artística y Cultural Vivir Colombia, en donde se desarrollaron todas las actividades de la propuesta. Esta fundación enfoca su trabajo en la recuperación y proyección de las tradiciones artísticas colombianas, entre ellas la danza y la música tradicional.

En las fichas de inscripción de la Fundación se puede observar que algunos de los jóvenes pertenecen a familias monoparentales, de bajos recursos económicos, sin estar afiliados a ninguna entidad prestadora de salud definida y cuyos padres se desempeñan como amas de casa, conductores, constructores, comerciantes, o en servicios generales, cuyas familias provienen de diferentes lugares del país. Gracias a las entrevistas sostenidas con los participantes, se pudo identificar que algunas familias son disfuncionales, o presen-

tan problemáticas sociales fuertes de desplazamiento y violencia, convirtiéndolos en población vulnerable.

El desarrollo metodológico de la propuesta se llevó a cabo en cinco fases: diagnóstico, fundamentación, creación, perfeccionamiento, y puesta en escena. En la primera fase se hicieron entrevistas a los participantes para conocer sus percepciones acerca de la danza y la literatura, y adicionalmente se aplicó una prueba diagnóstica en cuanto a habilidades estéticas, comunicativas y técnicas. En las entrevistas se evidenció que el concepto de literatura lo relacionan con la lectura de libros y reconocimiento de autores, cuya enseñanza se enfoca en leer y comprender a través de estrategias como talleres, diálogos y juegos. En contraste, estos jóvenes no poseen un concepto definido en cuanto a danza, sino que la asocian con formas de expresión, con música, instrumentos, bailes tradicionales o conocimientos acerca de otros lugares, así como un medio para experimentar nuevas situaciones y evitar el estrés. Más de la mitad de los participantes respondió que no tiene oferta de danza en sus colegios, pero la totalidad reconoce el hecho de bailar como una experiencia que afecta la sensibilidad del ser humano que, a pesar de su falta de formación en este campo, es necesaria e importante.

La prueba diagnóstica aplicada indagó por habilidades estéticas relacionadas con la percepción y sensibilidad; también se incluyeron habilidades comunicativas referidas a la expresión y producción de las obras, y, finalmente, las habilidades técnicas que hacen referencia a las condiciones físicas de los participantes para la danza y la expresión corporal.

Al analizar la prueba diagnóstica se pudo determinar que la mayoría de participantes no tenía conocimientos previos acerca de danzas tradicionales colombianas; se mostraron bastante tímidos, con temor al hecho de crear o inventar por su cuenta movimientos que implicaran la exploración corporal individual y colectiva. Por otro lado, los participantes presentaron un bajo nivel de técnica de danza y dificultades a nivel de postura, flexibilidad y coordina-

ción. Sin embargo, a nivel de ritmo y retentiva poseen aptitudes más avanzadas.

En la fase de fundamentación se desarrollaron actividades para brindar herramientas a nivel literario, cultural y danzario como base del proceso de creación. Así, en cada taller se trabajó acondicionamiento físico, ejercicios de expresión verbal y no verbal, danza tradicional, estudios literarios y ejercicios de creación. A nivel de danza tradicional se buscó hacer un recorrido por Colombia de tal modo que se pudiera dar visión amplia de la riqueza cultural colombiana, practicando danzas de la región andina (bambuco, torbellino, carranga, sanjuanitos), la región pacífica (rondas infantiles como *El carpintero*, la jota chocoana), y la región Caribe (pilanderas, cumbia, bullerengue, baile afro). El estudio de dichos juegos coreográficos incluyó la enseñanza de pasos y coreografías exactas, pero también profundizó en el estudio social, cultural e histórico del origen de dichas danzas, vestuario, razones de la ejecución de movimientos, entre otras.

A nivel de estudios literarios, se trabajaron fragmentos de las obras *Manuela*, de Eugenio Díaz Castro; *La carroza de Bolívar*, de Evelio Rosero; y algunos poemas de Mary Grueso y Jorge Artel. Los participantes se encargaron de profundizar en la contextualización de los textos y de encontrar la relación de las obras con las danzas aprendidas. Cabe anotar que en los talleres se abordaba literatura y danza sin establecer cortes drásticos en el tipo de actividades o tiempos de ejecución, buscando garantizar un fortalecimiento de la experiencia estética, así como un reposicionamiento de la literatura como arte.

Durante el desarrollo de esta segunda fase, se observó un gran avance por parte de todos los participantes en diferentes aspectos. A nivel técnico mejoraron considerablemente su coordinación, flexibilidad, postura, ritmo y atención. A nivel de comunicación se mostraron menos tímidos, arriesgándose a explorar su cuerpo y a crear nuevas combinaciones en los movimientos. A nivel de apreciación

estética, adquirieron conocimientos que les permitieron autoevaluarse, evaluar a sus compañeros y evaluar a otros grupos artísticos con opiniones claras y coherentes, ya que se sentían más seguros de lo que hacían. A nivel literario, aunque en un comienzo fue difícil acercar a los participantes a los textos literarios, debido a sus concepciones acerca de la lectura, se logró que los jóvenes no rechazaran inmediatamente los textos, sino que se dieran a la tarea de leerlo sin necesidad de insistir tanto en ello.

En la fase de creación, se buscó la elaboración de una propuesta colectiva para una puesta en escena que abarcara la mayoría de los aspectos trabajados en la fase de fundamentación. Para esto se realizó una sesión de lluvia de ideas en la que los participantes se dieron a la tarea de crear colectivamente la historia base del montaje, en la cual debían elegir algunas danzas aprendidas y algunos de los fragmentos literarios analizados. Teniendo la base del montaje, se pidió a los participantes escribir una historia de forma detallada teniendo en cuenta danzas y obras escogidas, y la descripción de las escenas en las que estaría dividido el montaje, junto con la descripción escenográfica. Por último, se llevó a la práctica dicha historia. A través de la fase de creación, los participantes se apropiaron profundamente de los conocimientos adquiridos durante la fase de fundamentación y alcanzaron mayor seguridad en sí mismos.

En la fase de perfeccionamiento, los participantes se encargaron de hacer la reinterpretación de la historia creada con el fin de mejorar la puesta en escena. Los participantes tuvieron ensayos generales de montaje, haciendo la retroalimentación del trabajo desarrollado en cada uno. A medida que avanzaba el montaje, se iba transformando la historia gracias al análisis escenográfico, coreográfico y literario de los propios participantes. En este punto ellos mismos observaron que aquello propuesto en la fase de creación no necesariamente resultaba comprensible o claro para el público y que debían reelaborar algunos aspectos de la historia original para darle mayor claridad y fuerza escénica.

Una vez terminada la cuarta fase, se desarrolló la puesta en escena del montaje creado por los participantes, en la que se evidenció el encuentro entre danza y literatura como resultado de la vivencia de la experiencia estética. Los participantes se presentaron en el escenario de un auditorio universitario, compartieron con otros artistas en escena, estuvieron acompañados por sus padres y familiares, además de público externo. Tuvieron la experiencia del manejo de vestuarios de cada región, acompañamiento musical en vivo, maquillaje, adecuación de la voz para los diálogos y recibieron un reconocimiento por el trabajo desarrollado en la fundación.

7. Conclusiones

En un análisis retrospectivo, el trabajo realizado durante los 11 meses logró resultados favorables con respecto a los objetivos de la propuesta. El hecho de llevar el proceso a término con una puesta en escena logró un compromiso absoluto de los jóvenes con la actividad, con la motivación que les generó ser los protagonistas en un escenario. El reto creativo y la puesta en escena convirtieron lo sensible en algo relevante y significativo para estos jóvenes. Esperamos que sean multiplicadores de sus saberes y experiencias de tal forma que quienes los rodean reconozcan y restituyan la relación frente al arte como una posibilidad de conocimiento y una actitud de vida, como una forma de apropiarse del mundo y de interactuar con otros sujetos.

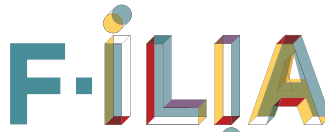
La propuesta presentada en este documento constituye un conjunto de acciones concretas encaminadas a impulsar el cambio de perspectiva de todos los actores sociales frente a las artes, primordialmente la literatura. La perspectiva de los ministerios frente a estas temáticas es de vanguardia e integradora, destacando el valor cognitivo y social que tienen las artes en la educación, aunque

falta avanzar en directrices concretas de implementación. Sin embargo, la literatura ha tenido un lugar netamente instrumental, en donde se recurre a ella como un ejercicio de comprensión lectora, pero no como una actividad de reconocimiento y expresión del ser. Por eso buscamos la mayor coherencia posible entre la teoría de los documentos publicados por los Ministerios (de Educación y de Cultura) y la propuesta práctica: el hecho de trabajar con personas que asistieron de forma voluntaria a las sesiones, sin supeditar el esfuerzo a una nota numérica, sino a la retroalimentación constante de pares y tutores, y la reflexión permanente desde lo artístico hacia aspectos convivenciales, académicos y culturales.

Comprendemos la dificultad que implica intentar reproducir estas condiciones dentro del aula de educación formal, en donde las dinámicas de la escuela exigen la evaluación de los procesos de forma estandarizada, con la participación obligatoria de los estudiantes en las distintas actividades pedagógicas y, aún más difícil, si el currículo no se ha ajustado a los objetivos y principios de la educación artística como área fundamental del conocimiento. Sin embargo, proponemos la flexibilización de los procesos pedagógicos desde la autonomía del docente. También esperamos que la reflexión sobre la educación artística y la literatura como arte llegue a los espacios de educación no formal para que los docentes, promotores de cultura y artistas se comprometan con los cambios que el área requiere para que se reivindique la literatura desde la perspectiva artística como expresión del ser, de sus experiencias, conocimientos y subjetividades.

Bibliografía

- Jauss, Hans. *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Ministerio de Cultura. *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá. 2010. (Versión digital consultada en septiembre de 2015) http://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/politica-de-artes/Documents/01_politica_artes.pdf
- Ministerio de Educación Nacional. *Estándares básicos de competencias en Lenguaje, Matemáticas, Ciencias y Ciudadanas*. Bogotá, 2006.
- . *Lineamientos curriculares de Educación Artística*. Bogotá, 1997. (Versión digital consultada en septiembre de 2015) http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-339975_recurso_4.pdf
- . *Orientaciones pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Bogotá, 2010. (Versión digital consultada en septiembre de 2015) http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-340033_archivo_pdf_Orientaciones_Edu_Artistica_Basica_Media.pdf
- Ministerio de Cultura. *Plan Nacional para las Artes 2006-2010*. Bogotá, 2004. (Versión digital consultada en septiembre de 2015) <http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/PLAN%20NACIONAL%20PARA%20LAS%20ARTES.pdf>
- Walsh, Catherine. «Interculturalidad crítica y educación intercultural». Ponencia presentada en el Seminario Interculturalidad y Educación Intercultural, Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, 9-11 de marzo de 2009. (versión digital consultada en abril 2023) https://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacionintercultural_150569_4_4559.pdf



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Investigación, arte y experiencia

Construcción de un ECRO

Julio Ruslán Torres Leyva

Universidad de las Artes
ruslantorres@gmail.com

RESUMEN

Este texto propone un acercamiento a los procesos de construcción simbólica desde la idea de investigación y experiencia basada en una práctica específica: el proyecto LCONDUCT-A-RT. Parte de la premisa de que el artista es un investigador y un constructor de experiencias simbólicas. Expone los argumentos iniciales que dieron origen a la necesidad de conformar un discurso simbólico personal, más cercano a las disyuntivas epistemológicas de una investigación en artes. Presentamos algunas ideas sobre el proyecto LCONDUCT-A-RT como un esquema conceptual, referencial y operativo (ECRO) para la creación y reflexión sobre la realidad cotidiana desde la visión del artista.

PALABRAS CLAVE: investigación, arte, experiencia, ECRO.

ABSTRACT

This text proposes an approach to the processes of symbolic construction from the idea of research and experience, based on a specific practice: the LCONDUCT-A-RT project. It starts from the premise that the artist is both, a researcher and a builder of symbolic

experiences. It presents the initial arguments that gave rise to the need to form a personal symbolic discourse, closer to the epistemological dilemmas of an investigation in the arts. We present some ideas about the LCONDUCT-A-RT project as a conceptual, referential and operational scheme (ECRO) for the creation and reflection on everyday reality from the artist's perspective.

KEYWORDS: Research, Art, Experience, ECRO (Conceptual, Referential, and Operational Scheme).

La realidad se ha vuelto más compleja en todas sus dimensiones. En medio de esta complejidad se hacen indispensables nuevas estructuras de conocimiento para comprender la vida personal, social e institucional. Necesitamos una perspectiva más amplia, alejada de las concepciones reduccionistas que operan de forma independiente. ¿Qué sentido tiene mirar aisladamente la ciencia y el arte, lo objetivo y lo subjetivo, la teoría y la práctica, la investigación y la experiencia? Debemos aprender a pensar desde el vínculo.

En el mundo de hoy los debates sobre la investigación en artes adquieren cada vez mayor importancia. En el medio académico, no existe todavía un acuerdo sobre la posibilidad de entender la práctica artista como un proceso investigativo. Nos seguimos enfrentando a parámetros científicos para evaluar la permisibilidad de una investigación en artes. Parámetros que encierran en sí la clásica noción de verdad y conocimiento que separa el objeto de estudio del sujeto que lo estudia, de sus experiencias y de la posibilidad de ver ese sujeto como un productor de nuevas nociones sobre la realidad. Seguimos pensando en la idea del descubrimiento y no en la posibilidad de construir mundos. Seguimos pensando

en la objetividad como visión fundamental del análisis científico. Estos planteamientos, a pesar de todo en plena vigencia, someten al arte a un proceso de desvalorización cuando el tema central es la investigación. Constantemente se afirma que en los procesos de construcción simbólica no es posible encontrar los elementos esenciales para la construcción de una verdad, y, por lo tanto, no existe tal investigación.

No es de extrañar que en muchos espacios académicos no se consolide todavía la idea de un doctorado en artes y que desde esta lógica se obligue a los artistas a seguir patrones de investigación con un alto rigor científico; en la mayoría de los casos no es posible estructurar estos procesos desde una conciencia objetivista. Estos patrones de reflexión han obligado a que los propios artistas se desentiendan del contexto académico, de las reflexiones conceptuales e incluso del hacer pedagógico relacionado con su propia creación por sentirlo demasiado alejado de sus intereses. Sin embargo, somos conscientes de que cada vez más el arte exige de una conformación epistemológica compleja donde los saberes se entrecruzan y donde se necesita el apoyo de los espacios académicos como espacios de investigación y de producción simbólica.

El objetivo fundamental de este texto es narrar un proceso personal de concientización sobre la idea de la práctica artística asumida como investigación. No he intentado, a lo largo de este proceso, convertir el arte en ciencia, sino asumir la idea del arte desde una conciencia crítica sobre los elementos que lo componen para estructurarse como un medio de indagación de los procesos de la vida cotidiana y, sobre todo, de nuestra participación en el mundo como constructores de una nueva realidad. El arte me da la posibilidad de «conocer una verdad que no se alcanzaría por otros caminos, aunque eso contradiga al patrón de investigación y progreso con que la ciencia acostumbra a medirse»¹.

¹ Miguel Martínez Miguélez, *Ciencia y arte en la metodología cualitativa* (México: Editorial Trillas, 2007), 11.

Primeras ideas sobre la noción de investigación

Desde mis primeras experimentaciones plásticas/visuales, los modos de cristalización de las obras tenían que estar precedidos por alguna lectura y por las reflexiones sobre experiencias personales, la comprensión del arte y de los medios que estaba utilizando. Por supuesto que esta conciencia no era del todo completa o por lo menos no como la entiendo en este momento, era más bien el deseo de tener una seguridad epistemológica al construir un conocimiento en el proceso creativo, tanto a la hora de concebir las ideas como en el momento preciso de realizar las obras. Esta conciencia era otra forma de vivenciar el arte, de construir experiencias simbólicas en el conocer. Sentía seguridad al pensar el espacio de trabajo como un laboratorio de ideas; admiraba todas aquellas obras que se estructuraban desde una opción analítica de construcción de sentidos. Por supuesto que este proceso no era en absoluto frío y calculador, de ninguna manera puede serlo cuando se trata de la producción simbólica, solo que todo no podía ser desde la intuición, y menos aun cuando los niveles de información sobre el que nos movemos en la construcción de sentidos son cada vez más complejos.



Figura 1. Marco de referencia primario, 1994.

El encuentro con un primer esquema de organización (lo he llamado «marco de referencia primario») de las ideas o recursos para la creación, proporcionado por el profesor de Historia del Arte Ramón Legón (EPA, Holguín 1994) se convirtió en una guía para pensar y para crear. Este esquema hablaba del arte como centro de interés alrededor del cual se encontraban relacionados en una misma línea la intención del artista (lo que quiere el artista) hacia y desde un contexto específico (su aquí-ahora) y en la otra, la relación entre las experiencias personales (sus vivencias, su historia) y la historia del arte (elementos de la tradición). Si bien es cierto que tiempo después este esquema me pareció insuficiente para lo que comenzaba a entender como arte, en ese momento me guió para asumir el proceso de creación como un accionar consciente separado del aprendizaje técnico en el cual me encontraba. Ya la creación no se limitaba solo al aprendizaje técnico ni a la libertad expresiva que exigía el trabajo libre proporcionado por los ejercicios de creatividad que se orientaban y donde todo se reducía a extraer de mi interior imágenes plásticamente interesantes. Se sumaba el deseo y el interés por tener conciencia sobre los propios procesos, sobre las propias formas de estructurar una idea con un fundamento conceptual que me permitiera sentir que las obras creadas no eran el resultado de una superficialidad emocional. Lo cierto es que, en esos momentos no estaba preocupado porque la creación fuera regida por un esquema, no sentía que estaba preso de razones esquemáticas. Sabía que aun cuando este esquema fue proporcionado en una conversación informal, entre café y cigarros y escuchando *Mannish Boy*, de Muddy Waters, no se me estaba ofreciendo como una herramienta personal, sino para una comprensión del arte en sentido general, como una estructura que estaba por encima de los intereses particulares. De todas formas, siempre lo asumí desde mis experiencias y sobre todo, como una estructura que podía ser transformada a mi antojo desde las libertades creativas que sentía tener. Inconscientemente se estaba conformando un esquema conceptual, referencial y operativo (ECRO).

En esta obsesión por resignificar el sentido del arte desde una conciencia investigativa fueron importantes los ejercicios de crítica que ya desde nivel medio se venían realizando y que una vez en el ISA (Instituto Superior de Arte de Cuba) se hicieron más conscientes.

Estos ejercicios se fundamentaban en una conceptualización de los elementos que cada uno de nosotros utilizaba en las obras. Significaba encontrar una estructura o un tema a partir del cual se realizaban todas las experimentaciones plásticas posibles, se refería sobre todo a un pensamiento único, a algo trascendental que sintiéramos y que fuera el motor impulsor para todo aquello que quisiéramos decirle al mundo. Así, esa búsqueda se convirtió poco a poco en una obsesión, en un querer descubrirme interiormente y en encontrar una relación con lo exterior. Las críticas académicas estaban dirigidas a que encontrásemos una coherencia en la relación entre el interior y el exterior, y el lenguaje plástico a través del cual debíamos comunicarnos. Esa manera de estructurar las obras, y sobre todo las discusiones colectivas de lo que traíamos a escena, se convirtió en la esencia del proceso de formación pedagógica, entendida después como un proceso de experiencias compartidas, de vínculo e implicación conformados en el debate.

Los ejercicios de McEvilley² nos proponían un grado de conciencia bastante completo desde la deconstrucción de la obra en trece contenidos. Estos no fueron suficientes. Estaba sujeto a una estructura de análisis que se centraba solo en los referentes de la historia del arte. Era un proceso de reciclaje que poco me aportaba cuando intentaba pensar el arte fuera de las exigencias académicas. Comenzó una búsqueda de referentes filosóficos, fundamentalmente a partir de las lecturas de Michel Foucault, que en un primer momento estuvo asociado al interés por la idea de libertad. Se amplió entonces el campo de juego; el arte se convertía poco a poco en un medio de indagación

² Ejercicios propuestos por Flavio Garciandía a partir del texto *El ademán de dirigir nubes*, de Thomas McEvilley, para el primer año de la carrera.

sobre problemas que trascendían el propio sentido de artisticidad. Se estaba conformando una preocupación social.

Este proceso fue definiendo un interés por incorporar en los análisis nuevos saberes que no provenían solos como referentes desde la historia del arte. Construir las obras desde un cuestionamiento de la tradición utilizando la historia del arte como espacio de seguridad (aquella paternidad de los antecedentes) lo encontraba vacío y fuera de sentido. Aun cuando nunca preferí construir las obras desde un sentido autorreferencial, eran las experiencias personales, asociadas a un contexto, la materia prima para crear. Esto, vinculado a otros conocimientos que provenían desde la filosofía, pero, sobre todo, en esos inicios, desde la psicología social fundamentalmente.

El curso de Metodología de Investigación

Otro momento importante en el proceso de tomar conciencia sobre el arte como medio de investigación y sobre los argumentos que nos asisten en el propio proceso de creación lo constituyó el curso de Metodología de Investigación, impartido por el profesor Ramón Cabrera en el tercer año de la carrera de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte.

Las ideas desarrolladas en los cursos de Metodología de la Investigación acompañan todas las reflexiones de este texto, sobre todo de lo que entendemos por investigación. La influencia de Ramón Cabrera —de su pensamiento— fue fundamental para la estructuración del trabajo. Desde un inicio intentábamos argumentar, él desde la teoría y yo desde la práctica, sobre la condición del artista como investigador. Asumí que el sentido real del arte era, entre otros argumentos, el de investigar, el de reflexionar constantemente sobre los procesos de la realidad con los cuales interactuamos, sobre todo en nuestros propios procesos. Ayudar entonces a construir nuevas nociones de sentido, nuevas realidades, nuevos modelos de pensa-

miento y de experiencia es precisamente nuestra manera de investigar. Comprendí además que las formas en que opera la investigación desde el arte son completamente diferentes a la manera en que se desarrolla una investigación desde la ciencia. No podemos utilizar el paradigma objetivista que separa la investigación del que investiga. Nuestra manera de operar es otra, es subjetiva, totalmente de implicación entre el que investiga y lo que se investiga y donde la experiencia se convierte en objeto de la investigación.

Un artista investiga elaborando su pensamiento y sus acciones desde los hechos mismos que intenta descifrar. Sintetiza y procesa desde una práctica, la que se da en un contexto, recorrido por ideas, formas conceptuales, teorías, experiencias y significaciones sociales. Cada autor se nutre en el pensamiento de su tiempo y su elaboración será emergente de ese conjunto complejo y contradictorio. Lo que hacemos está cargado de un alto grado de duda y de cuestionamientos, de preguntas sin respuestas y sobre todo del ánimo de no responderlas. Son siempre preguntas que generan otras preguntas. Más que descubrir, nos dedicamos a construir mundos, a construir realidades simbólicas.

La relación de la obra creada por los artistas con un pensamiento previo debe establecer una relación de continuidad y discontinuidad, de continuidad y ruptura. La obra debe operar desde una desestructuración de lo previo y hacia una nueva estructuración, debe ser superadora de lo previo. «Lo característico del pensamiento creador es su carácter divergente en relación a lo ya instituido. Por eso es instituyente»³.

Antes de 1999, año en que comienza a impartirse este curso, el sentido de la metodología de investigación era otro, totalmente opuesto a los procesos artísticos. Enfocado en un corte totalmente cuantitativo, dejaba fuera cualquier posibilidad de pensar el arte como una estructura abierta y totalmente individual. Su sentido

³ Ana Pampliega de Quiroga, et al., *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón-Rivière* (Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1985), 16.

positivista hacía de esta materia un espacio frío y despojado de todas las herramientas para la construcción de un discurso simbólico. Más que lograr un acercamiento al arte creaba un abismo poco comprensible para aquellos que intentábamos pensarlo como un espacio posible de reflexión y cuestionamiento desde la subjetividad. El nuevo curso se enfocó en hacernos entender que los procesos de investigación en arte están más cercanos a otras estructuras de pensamiento que no eran necesariamente las entendidas como investigación científica o por lo menos no las que se definen desde lo cuantitativo. Comprendimos que el artista investiga, sí, de otra manera, con otras herramientas y que cualquier referente de conocimiento es válido para esta investigación siempre que es entendido como un instrumental epistemológico, nunca como un fin en sí mismo. El temor que sentía al utilizar el conocimiento proporcionado por otros saberes se fue disipando en la medida que fuimos tomando conciencia de lo que significa investigar en arte. A lo largo de estos años el curso se ha estructurado de manera novelada, es decir, teniendo en cuenta las constantes transformaciones y opiniones proporcionadas, sobre todo, a partir de los discursos personales de los que participamos de él. Los argumentos que me fueron afines desde el primer momento defendían la capacidad que tiene cada artista de conformarse sus propios referentes y sus propios esquemas conceptuales. El proceso de creación debía estar acompañado por lecturas, reflexiones, la observación de la realidad y por la conformación de nuevas experiencias desde la práctica, desde el hacer, el pensar y el sentir al mismo tiempo.

El curso planteaba la metodología no como «una serie de recetas o preceptos que hay que respetar para ser reconocido como conocedor del objeto»⁴, sino como una estructura abierta que se transforma según el objeto a conocer y que «como este objeto de in-

4 Ramón Cabrera Salort, «Investigar en las humanidades, una metodología de la implicación», en *Indagaciones sobre arte y educación* (La Habana: Editorial Adagio, 2010).

vestigación no nos viene dado, hay que construirlo y en esa construcción participamos como sujetos»⁵. Ya la idea de investigación tomaba otras direcciones, no se fomentaba en la idea de la objetividad tan afín a los supuestos de una investigación vista tradicionalmente, ya comenzaba una conciencia sobre el arte como medio de indagación que me brindaba la posibilidad de hablar desde una *omnijetividad*, donde la objetividad siempre sería cuestionada y donde siempre participaría nuestra mirada y nuestras experiencias como investigadores, como creadores.

Al finalizar esta etapa de formación académica escribiría:

Es a través del arte, de su dimensión simbólica desde donde opera esta investigación, brindándome la posibilidad de conocer nuevas realidades “objetivas” y sobre todo de ver el fenómeno desde otra perspectiva. He tratado de ampliar su campo de acción y posibilidades, compartiendo sus lenguajes con conceptos y análisis de otras ciencias, siempre con un sentido instrumental, estando seguro de que todas las formas del saber deben estructurarse en una especie de Juego de Abalorios con un sólo fin: la investigación sobre el ser humano.⁶

LCONDUCT-A-RT: construcción de un ECRO

LCONDUCT-A-RT (Laboratorio de la Conducta) es un proyecto creado en 1999. A lo largo de estos años ha asumido diferentes estrategias de análisis y presentación, siempre dependiendo de las circunstancias específicas que le ofrece su relación con el contexto. Crear un proyecto que permitiese abordar una investigación desde diferentes ángulos en un proceso constante de reelaboración conceptual y formal, así como desde una implicación directa con los procesos de la

⁵ *Ibidem*.

⁶ Tomado de «Sección Teoría y espacio de tesis» (tesis de licenciatura, Tribunal Provincial de Justicia, La Habana, 2001).

vida cotidiana y la experiencia fue el objetivo inicial de este proyecto. Era fundamental organizar los conceptos que se estructuraban desde el discurso simbólico. Esta organización era importante en tanto le otorgaba coherencia a las ideas que estaba defendiendo, convirtiéndose en el cuerpo teórico que sería la plataforma de todas las experimentaciones posteriores.

Este laboratorio funcionaría como una estructura orgánica a partir de la cual se crearían vínculos conceptuales con otras ramas del saber que me ayudaran a comprender lo esencial del comportamiento humano desde mis preocupaciones primarias. El espacio que me brinda el arte como legitimador de un discurso simbólico se convertiría en un medio para establecer el laboratorio como proyecto artístico y desde ahí crear todas las posibles conexiones de sentido.

Conocer el pensamiento de Enrique Pichón-Rivière fue un acto revelador. Desde la psicología articulaba una concepción del sujeto muy cercana a lo que estaba intentando crear desde el laboratorio como elaboración conceptual.

El ECRO de Enrique Pichón-Rivière se convirtió en la herramienta fundamental para conceptualizar esta forma de comprender el discurso simbólico: más desde una estructura rectora —que englobara todas las acciones, imágenes, la proyección pedagógica y la preocupación por la relación arte-ciencia— que como preocupaciones aisladas e incoherentes. Desde ese momento el laboratorio comenzó a ser entendido como un esquema conceptual, referencial y operativo, como un aparato para pensar, para articular diferentes campos problemáticos y para producir conceptos instrumentales, para aprehender la realidad e incidir sobre ella. Sería mi caja de herramientas, mi matriz epistémica.

Enrique Pichón-Rivière entendía su ECRO de la siguiente forma:

[...] un conjunto organizado de conceptos generales, teóricos, referidos a un sector de lo real, a un determinado universo de discurso, que permite una aproximación instrumental al objeto par-

ricular (concreto) como [...] un esquema referencial subjetivo que opera como ese conjunto de conocimientos, experiencias y afectos con los que el individuo piensa y hace, y que le permite operar en el mundo (mundo entendido como campo o cultura particular en el que se está socialmente posicionado) y que nos da la posibilidad de crear un modelo para pensar: estructuras cognitivas, un modelo para sentir: estructuras afectivas y un modelos para hacer: estructuras de acción.

De la misma forma, la concepción del laboratorio sería la de una estructura viva que se conformaría desde una preocupación esencial, pero que tendría la posibilidad de ampliarse según la preocupaciones, experimentaciones y circunstancias específicas, relacionando conceptos a partir de cada acción simbólica, de cada experiencia específica.

Como sistema vivo también sería pensado con una concepción dialéctica, como un sistema abierto, no solamente al diálogo con otras producciones, sino también abierto a la praxis. La praxis es lo que permite permanecer al ECRO como sistema abierto a progresivas ratificaciones y rectificaciones. La práctica es la que valida el modelo teórico. La praxis es la que permite ajustar el modelo teórico, el esquema conceptual a la realidad. En una sociedad marcada por el cambio, el ser humano debe construir un marco referencial, un aparato para pensar la realidad que le permita posicionarse y pertenecer a un campo simbólico propio de su cultura y la subcultura en la que está inserto.

En otras palabras, puedo decir que el laboratorio es un «esquema» porque se trata de un conjunto organizado de conceptos que delimita la pertinencia del sentido instrumental. Se apropia de diferentes saberes que, de modo dialéctico, van aportando diversas nociones de sentido sobre la realidad específica desde la cual se configura cada acción simbólica. Es «conceptual» porque se estructura desde una teoría. Son proposiciones generales que establecen las

condiciones en las que se relacionan los fenómenos empíricos entre sí. La teoría tiene un alto valor instrumental. Le otorga una gran importancia a la reelaboración conceptual como plataforma inicial de construir el conocimiento. Es «referencial» porque se refiere a un recorte específico de las prácticas sociales sobre las que se indaga y opera. Su campo son las relaciones de poder, las tramas vinculables, las interacciones sociales y los contextos donde se desarrollan. Propone un recorte epistemológico de la realidad, no opera desde la realidad toda otorgando visibilidad a determinadas problemáticas y por supuesto su saber es siempre fragmentario, circunstancial, efímero y simbólico. Y es «operativo» porque no se trata exclusivamente de un corpus teórico, sino que el objetivo final de su teoría es la construcción de un discurso simbólico como práctica artística que debe intervenir en el campo social.

Como ECRO se estructura a partir de la organización del discurso y de su puesta en práctica como experiencias simbólicas concretas. En este nivel se organizan las relaciones conceptuales, la implicación de diferentes saberes como instrumentales epistemológicos, la inclusión y exclusión de las diferentes formas de representación y acción sobre la realidad a través de los proyectos que se van creando, lo interdisciplinario y transdisciplinario y, por último, la correspondencia entre las diferentes secciones desde donde opera el laboratorio y que están marcadas por circunstancias específicas. Piensa el accionar como un todo.

ECRO n.º 1: marco de investigación

Nos ocuparemos en este momento del análisis del primer nivel de nuestro ECRO lo relacionado a los conceptos y cómo se fueron articulando. Este primer nivel de organización conceptual lo conforman cinco nociones básicas a partir del proceso de indagación y de creación de experiencias.

Estas nociones no se han creado de antemano, sino que se ha ido conformando desde la práctica y en una acción contante de redefinir mi campo de acción. Este marco de investigación se ha ido dibujando desde necesidades específicas a partir de proyectos particulares pero que se han ido nutriendo de forma vincular.

La primera noción, resultado de preocupaciones que vienen del trabajo con la pintura (serie Libertad Condicional 1997-1999) y que, a partir de este momento, adquiere una dimensión mayor de conciencia, es la referida a las relaciones de poder.

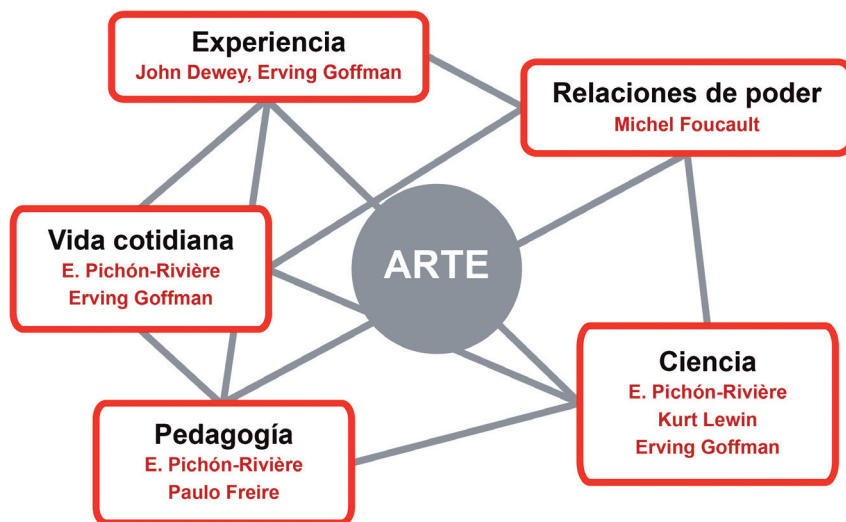


Figura 2. ECRO n.º 1, marco de investigación.

Foucault entendió la modernidad exclusivamente como racionalización, como predominio creciente de las técnicas de control y poder. Nos llama la atención sobre la necesidad de estudiar cómo, al reproducir cotidianamente sus vidas, los individuos multiplican las relaciones de poder. El ser humano se objetiva a través de un conjunto de prácticas, discursivas y no discursivas, que están siempre

mediadas por instancias de verdad, estructuras que valoran, les dan un sentido y una orientación a las diversas formas de objetivación de la persona. Esas instancias de verdad son la esencia del poder y, por lo tanto, de su reproducción. El poder se ejerce no tanto por el engaño, el ocultamiento, el secreto, como por la producción del saber, de la verdad y de la organización de los discursos en tanto instancias que articulan la sociedad.

Lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado, es sencillamente que no pesa solo como potencia que dice no, sino que produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de como una instancia negativa que tiene por función reprimir.⁷

El ejercicio del poder consiste en conducir conductas. Desde esta perspectiva, el poder consiste en disponer el campo de alternativas probables de acción, presentadas al individuo; es algo más que prohibir: es gobernar, es decir, estar en capacidad de estructurar el campo de acción eventual de los otros. El verdadero poder se caracteriza por su capacidad de inducir, de encauzar las conductas en una dirección que, lejos de vulnerar su reproducción, se convierta en condición de esta. Lo esencial es este acondicionamiento de un marco determinado de posibilidades de acción. Fue en este sentido que Foucault nos habló de un poder pastoral que logra ejercer una labor de conducción espiritual porque establece y fija los canales sociales de producción de la subjetividad humana. O sea, un régimen de verdad. La construcción de la subjetividad no es un proceso libre, espontáneo. Mediante la intervención de estructuras de socialización creadas desde el poder se logra que el despliegue conductual se convierta en prolongación de esquemas impositivos de forma sutil.

⁷ Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Madrid: Editorial Tecnos, 1981), 137.

En definitiva, qué entendemos por relaciones de poder y hacia dónde va nuestro interés fundamental. Podría decirse que el poder es una situación estratégica concreta en medio de la cual se encuentra un individuo en una sociedad dada. Visto así nos damos cuenta de que el poder ya no es «EL PODER» con mayúscula, sino que se encuentra diseminado en la sociedad como micropoderes que operan en una red compleja de técnicas de vigilancias, disciplinas, exámenes, normas y controles, en una relación extremadamente sutil y orgánica que va desde la relación del padre con su hijo hasta las transnacionales, pasando por escuelas, hospitales, espacios públicos y privados y donde lo más importante no es que se le reconozca ni que se sepa de su existencia, sino que nos convirtamos nosotros mismos en su reproductor.

El poder en el sentido sustantivo no existe... La idea de que hay algo situado en —o emanado de— un punto dado, y que ese algo es un “poder” me parece que se basa en un análisis equivocado; en realidad el poder significa relaciones, una red más o menos organizada, jerarquizada y coordinada.⁸

El estatuto ontológico del poder no es un ente objeto, sino el de un complejo sistema de relaciones. El poder es relación de fuerzas. Por lo tanto, no surge después de que se ha estructurado el todo social, sino que es un elemento de su conformación. Desde el poder se construye la sociedad; desde el principio, poder y sociedad interactúan. Toda relación social es vehículo y expresión de poder. Este no radica exclusivamente en un sector, sino que existe una multiplicidad de centros, de vectores de fuerza, los aparatos son solo puntos de especial densidad, pero en modo alguno espacios donde se confine el poder.

8 Michel Foucault, *The History of Sexuality* (Penguin Books, 1978), 198. Citado en «Inicios de partida» (coloquio sobre la obra de Michel Foucault, CIDCC Juan Marinello, La Habana, 2000).

A propósito de estas ideas sobre el poder, el proyecto reflexiona, además, sobre la reproducibilidad de las relaciones de poder en el arte. Hemos conocido a lo largo de la investigación que estas relaciones se reproducen de manera muy específica, no solo en la relación entre el artista y las instituciones, que cada vez se hacen más evidentes y generalizadas, sino, y de manera más particular, entre el artista y el espectador. Esta relación se presenta, en unos casos más que en otros, como una relación entre conductor y conducidos. B. Demattio considera al artista como un *estructurista del comportamiento* y trabaja con nuevas estructuras que deben conducir a una nueva actitud de nuestros sentidos. Niega la permanencia del objeto, el material ya no es el color, materia física, sino material psíquico: condiciones mentales, conflictos, sueños, energía, vibraciones, relaciones interhumanas y modos de comportamiento, sobre todo el entrenamiento práctico de la conciencia⁹. En este sentido se activa una reflexión sobre las relaciones de poder que, mediadas por valores estéticos, se estructuran detrás del arte como creador de modelos de comportamiento, y del artista que pone en práctica estas mismas relaciones, elaborando estructuras simbólicas en las que de manera particular quedan atrapados los espectadores¹⁰.

9 Entre sus experiencias se destacan los *encounter*, acciones terapéuticas de grupo, entrenamiento de la sensibilidad, psicodramas, comunicación no verbal, situaciones de estado psíquico de terror, tensiones, peligro, etc., presentadas en Múnich en 1971.

10 El trabajo de investigación sobre las relaciones de poder se desarrolló con más fuerza en Secciones (1999-2002), primera etapa de trabajo de LCONDUCT-ART. Desde sus nueve acciones se trabajó directamente en crear situaciones de poder donde de forma particular quedaban atrapados los «espectadores-participantes». Así el control social, la fotografía, el cuerpo marcado, los espacios legitimadores de poder, los documentos oficiales, la manipulación de la información, la regulación del comportamiento en determinados espacios a través de los modos de vestir, los espacios personales de poder, y el límite físico constituyeron las ideas básicas de estas primeras obras, cristalizadas cada una de ellas en acciones de interacción y experiencia.

Secciones realizadas:

Sección 01 Laboratorio de la Conducta, en Pabellón del Vacío (II Festival de Performance Ana Mendieta), Pabellón Cuba, La Habana, Cuba 1999; Sección 02 Fotos de Archivo, Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba 2000; Sección 03 Anatomía Política del Cuerpo, Centro Provincial de Arte, Holguín, Cuba 2001; Sección 04 Teoría y Espacio de Tesis, Sala Quinta de lo Criminal, Tribunal

La vida cotidiana ha sido otro concepto importante en la elaboración de este esquema conceptual, referencial y operativo. No podemos hablar de experiencia, de vivencia, de interacción y de relaciones de poder si no lo hacemos desde nuestros propios procesos cotidianos. Pero ¿qué entendemos por este concepto? Enrique Pichón-Rivière y Ana Pampliega de Quiroga nos dicen que «debemos entender la vida cotidiana como la manifestación inmediata (en un tiempo, en un ritmo, en un espacio), de las complejas relaciones que regulan la vida de los hombres, en una época histórica determinada»¹¹. Teniendo en cuenta esta idea podemos entender, de igual manera, el arte como una forma de organización material y social de nuestra experiencia en un contexto histórico determinado.

Pichón-Rivière nos dice que en la relación Arte-Vida Cotidiana se puede hablar de que tanto lo uno como lo otro están conformados por un conjunto multitudinario de hechos, de actos, objetos, relaciones y actividades que se nos presentan en forma dramática, es decir como acción, como mundo en movimiento. Son ambos hechos múltiples y heterogéneos. Señala así que Arte y Vida Cotidiana son predominantemente experiencias de acción.¹²

La tercera noción se refiere a la importancia de la experiencia en la configuración del discurso simbólico. Nuestro esquema de referencia no se estructura solo como una organización conceptual, sino que se apoya en un fundamento motivacional de experiencias vividas. Como creadores es necesario construimos nuestro mundo

Provincial de Justicia, La Habana, Cuba 2001; Sección 05 Registro C.D.A.V, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba 2001; Sección 06 Poder, Conducta Y Oscuridad, Escola de Artes Visuais, Goiás, Brasil, 2001, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2003; Sección 07 Poder, Moda y Pensamiento Uniforme, en III Salón de Arte Cubano Contemporáneo, CDAV, La Habana, Cuba 2001; Sección 08 Limpieza, en Arte y Ecología, CDAV, La Habana, La Habana 2002; Sección 09 El Lugar del Crimen en Remake, Facultad de Artes y Letras, UH, La Habana, Cuba 2002.

¹¹ Enrique Pichón-Rivière y Ana Pampliega de Quiroga, *Psicología de la vida cotidiana* (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1985).

¹² *Ibidem*.

interno a través de ellas, habitado por personas, lugares y vínculos que, articulándose con un tiempo propio, en el proceso creador, configuran la estrategia del descubrimiento. Es por ello la experiencia un elemento fundamental, tanto cuando nos referimos a la creación de un discurso simbólico como cuando estamos implicados en los procesos de aprendizaje desde y sobre el arte. El conocimiento que se produce en ambas formas (sin que una difiera de la otra) se manifiesta a partir de la posibilidad que encontramos cuando somos capaces de concertar correlaciones de experiencias (Foerster 1984) y más aún cuando la implicación con la práctica del arte y su aprendizaje nos lleva irremediabilmente a tener nuevas experiencias, resultado de la conciencia de nuestras acciones en la vida cotidiana.

La idea de «esculturas del comportamiento»¹³ ayudó también a la conformación de conceptos sobre lo que podíamos entender como experiencias en relación a la implicación de los espectadores en las acciones, entendiendo la escultura como un proceso físico-mental que implica la relación del espectador (participante, usuario, practicante o como quiera llamársele) con respecto a su posición en un ambiente determinado, a las acciones que en ese mismo espacio se realizan y sobre todo a las relaciones de poder que allí se establecen. El espectador no solo es invitado a participar, sino a proseguir el proceso inherente a la obra, convirtiéndose de esta manera en configuradora de un medio humano. Se orientaba cada vez más el trabajo hacia la idea de arte total propuesta por El Lissitzky desde el constructivismo o Kurt Schwitters desde el dadaísmo. Mis escenificaciones pueden entenderse como construcciones artísticas o simbólicas que reformulan objetos, espacios y experiencias en función de nuevas vivencias. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que puedan encontrarse en la calle, las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no expresan una estructuración artística consiente. Pero, sobre

¹³ Tomado de *Psicodrama*, de J. L. Moreno.

todo, de que lo estético debe ampliarse a las experiencias como resultado de la conciencia de nuestros procesos vivenciales; y que lo simbólico, más que otros elementos del conocimiento, puede darnos esa posibilidad.

La relación entre arte y ciencia se plantea desde el momento en que mis inquietudes me llevan a conformar el discurso simbólico a partir de diferentes saberes como instrumentales epistemológicos de trabajo. Ya hemos analizado el comienzo de este recorrido. Comparto la idea de Bertolt Brecht que dice:

El arte y la ciencia actúan de manera muy distintas, de acuerdo. Sin embargo, debo reconocer aun cuando suene mal, que yo como artista, no puedo renunciar a la utilización de ciertas ciencias. Esto puede provocar en algunos, dudas muy serias sobre mis actitudes artísticas. Están acostumbrados a ver en los poetas, seres únicos, un tanto innaturales, que con seguridad realmente divina reconocen cosas que otros solo podrían reconocer a costa de grandes esfuerzos (...) Me refiero a que los grandes y complejos procesos del mundo no pueden ser suficientemente reconocidos por aquellos hombres que no utilicen todos los medios auxiliares para su comprensión.¹⁴

Existe una relación entre lo que se hace y lo que se padece y es esta relación la que constituye el trabajo del pensamiento. Como el artista controla el proceso de su obra, captando la conexión entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer después, es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso como el investigador científico. A lo largo de mi trabajo, en las diferentes experiencias, se indaga desde varias formas de entender esta relación, siempre, insisto, desde las experiencias concretas. La idea de sistematizar un pensamiento, es quizá, la actitud más cercana a lo que entiendo

¹⁴ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970), 61.

como investigación y por ende como consecuencia de relacionar el arte a la ciencia.

Por último, quisiera referirme, de forma también breve, a la idea de la pedagogía. Este concepto fue incorporado cuando en el 2001 comencé mi labor como docente en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte de La Habana. Ya había tenido otros acercamientos a proyectos pedagógicos, pero siempre como estudiante. Como profesor la experiencia tenía que ser necesariamente diferente, sobre todo cuando la responsabilidad de enseñar-aprender se mezcla con la responsabilidad de la creación. De ninguna manera podía establecer una separación entre este proceso académico y la creación. Desde el principio estuvo claro que debía crearme las herramientas conceptuales para lograr una coherencia entre una y otra labor. Debía pensar de forma vincular. Es por ello que vuelvo a Enrique Pichón-Rivière e incluyo lecturas de Paulo Freire para configurarme las nociones básicas sobre el proceso educativo que, por supuesto, siempre estuvo relacionado a la propia práctica y sobre todo a la idea de la experiencia. Se configura así una interrelación de los conceptos fundamentales que componen mi ECRO.

ECRO n.º 2: investigación, arte y experiencia

Después de trabajar sobre las nociones creadas en un primer esquema, y que a partir de los conceptos específicos fueron tomando cuerpo en las acciones realizadas por este laboratorio, se creó un segundo esquema más simplificado y abierto que el primero pero que engloba todo el proceso conceptual llevado hasta ese momento. Este nuevo esquema participa de tres nociones fundamentales: investigación, arte y experiencia.

De esta manera ya estaba dando por sentado que participaba de una investigación desde mi hacer artístico y desde las relaciones conceptuales que estaba creando. El arte, con toda conciencia era el

medio a través del cual se estructuraban estas ideas sobre la realidad y sobre las nociones fundamentales del ser humano y su sentido vincular. La experiencia sería el fin de este proceso, pero también el comienzo de nuevas relaciones de sentido, de la creación de nuevos eventos simbólicos y de nuevas investigaciones en medio de la cual estaría el ser humano.



Figura 3. ECRO n.º 02: investigación, arte y experiencia.

El arte se amplía y se complejiza para convertirse en investigación en tanto esta se amplía y se complejiza para convertirse en experiencia. Y la experiencia conformadora de las nociones anteriores formaría parte de ese todo relacionado a las vivencias de los propios individuos participando nuevamente de la conformación del acto simbólico. Este esquema evidencia una conciencia mayor sobre la responsabilidad del artista como investigador y como constructor de experiencias simbólicas.

ECRO n.º 3: conformación final de LCONDUCT-A-RT

En un tercer nivel el ECRO se refiere, desde un punto de vista más práctico, a la organización estructural de los acontecimientos, en

una especie de arquitectura de las experiencias; establece un orden en la construcción del discurso a través de los hechos. Esta organización, que de manera cronológica se va presentando, también implica una revisión constante de los proyectos realizados para la construcción de nuevas ideas, siempre pensadas desde un aquí y ahora muy concretos. Esta organización nos da la posibilidad de un revisitar constante donde se van incorporando nuevas nociones de sentido tanto conceptuales como de las experiencias.

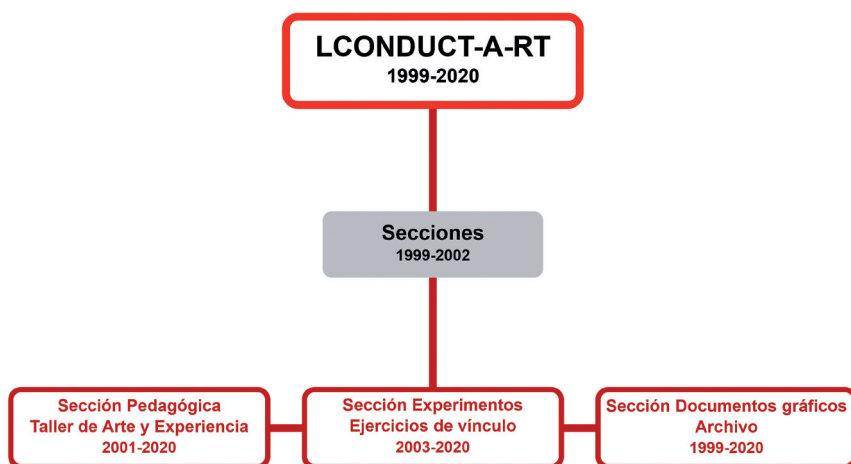


Figura 4. ECRO n.º 3: conformación final de LCONDUCT-A-RT.

Ninguna de las áreas que componen mi esquema conceptual, referencial y operativo tiene un sentido protagónico sobre las demás, ni es totalmente independiente: se desarrollan de forma vincular. Hay que tener en cuenta que, excepto Secciones (finalizó en el 2002), la nueva organización del laboratorio impone un trabajo simultáneo, tanto la Sección Pedagógica/Taller de Arte y Experiencia y la Sección Experimento/Ejercicios de vínculo como la Sección Documentos Gráficos/Archivo crean una interconexión, por lo que la influencia de una sobre otra es inevitable y más que inevitable, es necesaria como parte de un todo.

Cada espacio aporta elementos diferentes en el análisis que realiza este laboratorio sobre las relaciones de poder en el orden interaccional. Este esquema está estructurado en tres partes fundamentales.

1) **La Sección Pedagógica:** Taller de Arte y Experiencia está directamente relacionada con mi labor como docente (sobre todo en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes-ISA de La Habana, Cuba, pero también en los múltiples espacios académicos y de creación dentro y fuera de Cuba, donde se desarrollaron las veinte ediciones del taller realizadas hasta la fecha)¹⁵. Este taller propone que el estudiante tome conciencia del vínculo que existe entre las experiencias personales y/o sociales y los contextos donde se desarrollan, así como de la manera en que se potencia dicho vínculo en función de nuevas experiencias. La toma de conciencia de lo que implica el concepto de experiencia en la producción simbólica asociado a los nuevos lenguajes artísticos y desarrollado a través de la interacción no solo conceptual, sino, y más importante, vivencial será entonces el objetivo fundamental

15 Taller de Arte y Experiencia (TAE) realizados:

TAE 1 DIP. Primeras acciones, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2001-2002; TAE 2 DIP. Experiencia de acción: 30 días, durante la Octava Bienal de La Habana, Cuba 2003; TAE 3 A es B. Entre Arte y Ciencia, Galería Habana, La Habana, Cuba 2004; TAE 4 GBF, Gelsenkirchen, Alemania, 2004; TAE 5 FBA, UA, Barranquilla, Colombia, 2005; TAE 6 ASAB, Bogotá, Colombia, 2005; TAE 7 Situación construida, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2007; TAE 8 FBA, UCLM, Cuenca, España, 2009; TAE 09 Grupo experimento, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2009-2010; TAE 10 Seguridad afectiva, Ciudad de México, México, 2010; TAE 11 Interferencias, Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2010-2011; TAE 12 NO FILM: Ciudad afectiva, Ciudad de México, México, 2011; TAE 13 Caja Negra. Afectividad Blanca (Medios Múltiples), durante la XI Bienal de La Habana, Cuba 2012; TAE 14 NEIVA. Nuevas interferencias, Universidad Surcolombiana, Neiva, Huila, Colombia, 2013; TAE 15 HALLE-HABANA. El espacio vacío, Burg Giebichenstein Kunsthochschule, Halle, Alemania, 2015; TAE 16 HABANA-HALLE. Malentendido, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2016; TAE 17 UABC. La experiencia del límite, Universidad Autónoma de Baja California, Sede Tijuana, México, 2017; TAE 18 HALLE-HABANA. Me parece mentira, Burg Giebichenstein Kunsthochschule, Halle, Alemania, 2018-19 Inter-CAMBIOS, durante la XIV Bienal de La Habana, Cuba 2019; TAE 20 UARTES, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2020.

de este taller. Propone, además, que los participantes asuman el papel del artista como un manipulador simbólico, productor de situaciones que devienen modelos de comportamiento a través de la creación de escenarios de conducta, actitudes, acciones, imágenes, objetos o la relación entre ellos, dependiendo de la escala escogida por cada estudiante. Este espacio pedagógico me brinda, además, la oportunidad de estudiar las dinámicas de grupo en los procesos de enseñanza-aprendizaje relacionados con el arte. Me permite incorporarme como un productor simbólico más en este complejo proceso desde la realización de obras experimentales sobre el comportamiento de grupo.

2) **La Sección Experimento:** Ejercicios de Vínculo se propone la creación de nuevas experiencias de vínculo interpersonal. El arte es asumido como medio para estructurar estas experiencias. Se trata de crear situaciones emocionales, afectivas y de conocimiento estético utilizando las estructuras, los espacios y los mecanismos de la producción simbólica. Los ejercicios de vínculo son pensados como experimentos simbólicos sobre el comportamiento. Son provocaciones, estructuraciones simbólicas totales para analizar, para estudiar los niveles de interacción social que se producen entre las personas (desconocidos o no). Cada ejercicio de vínculo ha estado dirigido a una zona específica de la conducta en la interacción. Las formas de saludarse, de mirarse, la solidaridad o compasión ante los problemas del otro, los niveles en que se transmiten las emociones de una persona a otra, el comportamiento táctil son algunas de las ideas ya realizadas¹⁶.

16 Ejercicios de Vínculo (EV) realizados:

EV 1 Casting, Centro Provincial de Arte, Holguín, Cuba 2003; EV 02 Mírame (realizado en TAE 2 DIP. Experiencia de acción: 30 días), Pabellón Cuba, Óptica Almendares, La Habana, Cuba 2003; EV 3 Docudrama (realizado en TAE 03 A es B. Entre Arte y Ciencia), Galería Habana, La Habana, Cuba 2004; EV 4 Transferencia Emocional (primera edición) Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2005 (segunda edición) CNEArt,

Se manipulan de manera consciente las variables físicas (escenario de conducta, espacios, objetos, imágenes, etc.) y las variables psicológicas (estados de ánimo, actitudes, influencia social, relaciones interpersonales, etc.). En resumen, significa diseñar el campo psicológico de fuerzas, el espacio vital de las personas que participan y la interconexión entre ellas. Son utilizados también en el Taller de Arte y Experiencia con el fin de analizar las relaciones interpersonales, así como ayudar a crear las condiciones efectivas para el proceso de aprendizaje.

3) La Sección Documentos Gráficos está conformada por todos aquellos mapas conductuales que forman parte o son el resultado de las acciones realizadas por este laboratorio en las dos zonas de trabajo anteriores. Esta zona requiere un trabajo más personalizado en el procesamiento de la información. Los datos recopilados cristalizan en muchos casos en obras de formatos bi-dimensionales como dibujos, pinturas o fotografías. El registro videográfico o en sonido suele presentarse sin una manipulación posterior conformando así, junto con los documentos (planillas, gráficos, esquemas, cuestionarios) que se utilizan directamente en las acciones, una información necesaria para el estudio de las interacciones sociales que propone este laboratorio.

La Habana, Cuba 2010 (tercera edición) en Jardín de Academus, Laboratorios de Arte y Educación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México, México 2010 (cuarta edición) en Curso de Comunicación Social, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia 2014; EV 5 Para tocar al rojo (primera edición) en TAE 08 FBA, UCLM. Facultad de Bellas Artes, Universidad Castilla, La Mancha, Cuenca, España 2009 (segunda edición) en TAE 12 NO FILM, realizado con los alumnos de MM3-4, Ciudad de México, México 2011; EV 06 Fotodrama (primera edición) Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2009 (segunda edición) en Taller de Arte y Experiencia n.o 09 Grupo Experimento, Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2010 (tercera edición) en Taller de Arte y Experiencia n.o 012 NO FILM, realizado con los alumnos de MM3-4, Ciudad de México, México 2011 (cuarta edición) en Curso de Comunicación Social, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia 2014.

Se suma a ello un archivo de imágenes que son el resultado de investigaciones previas, sobre todo de las interacciones en el espacio público, y que sirven de plataforma para las acciones a realizar en las dos áreas anteriores. Se desarrolla este archivo desde la idea de una antropología visual.

Teniendo en cuenta el cúmulo de preocupaciones que desde el comienzo se fueron articulando y que fueron parte de un proceso orgánico de construcción simbólica se fue definiendo un campo de acción más específico que hace referencia al sentido particular de investigación desarrollada por el laboratorio. Podemos decir, de forma general, que se fue dibujando a través del tiempo un proceso de análisis de la realidad enmarcado entre las relaciones de poder y el orden interaccional. Esto también define un recorrido en el orden de las ideas y de los autores trabajados; desde Michel Foucault hasta Erving Goffman. El sentido de esta relación es inclusivo y de vínculo, nunca excluyente. Es cierto que el trabajo sobre las relaciones de poder (y los conceptos planteados por Foucault) son más evidentes y directos en las Secciones (1999-2002), primera parte del proyecto, que la idea del vínculo de Pichón-Rivière; las ideas de Paulo Freire sobre la educación así como la teoría de campo de Lewin están más arraigadas en la Sección Pedagógica: Taller de Arte y Experiencia; y por último la microsociología de Goffman podemos encontrarla sobre todo en la Sección Experimento: Ejercicios de Vínculo. Pero un análisis más minucioso nos revela la pertinencia de todos los conceptos en todas las secciones del laboratorio solo que se relacionan de forma diferente, teniendo en cuenta las experiencias en las que participamos. Ese ECRO total que es LCONDUCT-A-RT queda definido por el interés en investigar, desde lo simbólico, sobre el vínculo que existe entre la conducta y el contexto donde se desarrolla; así como las relaciones de poder que se producen en dicho vínculo. Cada parte, cada fragmento tanto en su conformación como en su presentación se construye bajo esta idea como objetivo fundamental y específico.

Notas finales e incertidumbres

- Mi investigación se extiende para encontrar en su desarrollo nuevas formas y nuevos resultados sobre lo que continúa, pasados algunos años, siendo una obsesión: las ideas que están entre las relaciones de poder y el orden interaccional.
- Los lenguajes del arte (lo interdisciplinar) y el cruce de saberes (lo transdisciplinar) me han permitido conocer que las estructuras simbólicas muchas veces se convierten en elementos esenciales para la comprensión de las realidades objetivas y cotidianas, sirviendo casi todo el tiempo para la transformación de estas, no ya solo hacia realidades estéticas, sino, y sobre todo, éticas y morales. Por ello sigo creyendo con más fuerza aún que el arte, como elemento transformador de la conciencia, no debe presentarse como un resultado, como una consecuencia, como un fin en sí mismo, sino, y especialmente, como la causa, el medio, que en su devenir objetiva y materializa la subjetividad, hace palpable aquello que pensamos y creemos y sobre todo convierte esta subjetividad en un elemento transformador de la realidad.
- Mi investigación me ha servido, hasta el momento, para encontrar en el saber una estructura insustituible para combatir las relaciones de poder, para enfrentarme más directamente a la realidad, indagando en las formas en que el comportamiento humano se presenta en determinadas situaciones, y para desarrollar un sentido crítico hacia lo social, permeado por supuesto de los elementos lingüísticos brindados por el arte.
- La investigación realizada durante todos estos años me ha «demostrado» que estaba en lo cierto; lo que en un principio fue una simple conjetura matizada por la inseguridad es una cruda realidad: somos un conjunto de relaciones de poder y las

vías de solución —el camino hacia la libertad— parten de la conciencia crítica sobre la existencia de tales relaciones. Por ello el ser humano contemporáneo tiene que estar en la disposición de emprender un cuestionamiento sobre estas relaciones, por lo demás, en constante transformación, con lo cual debemos transformar también los modos de resistencia y, por lo tanto, las formas de activar lúcidamente nuestro mundo cotidiano desde este conocimiento.

- Mi trabajo va cada vez más a tener en cuenta la relación poder-conducta desde la perspectiva psicológica. El espectador es por ello el elemento más importante, ya que he descubierto la eficacia de la obra allí donde se relaciona directamente, cuerpo a cuerpo, con la gente; donde la obra es precisamente esta gente; y, sobre todo, donde se analiza el sufrimiento, la represión o la incomodidad circunstancial que llevamos dentro. Mis obras no son como aquella máquina de la felicidad de *El vino del estío*, sino una máquina de sufrimiento que trata de revelar los elementos que nos oprimen. Cada cual escoge entre el engaño de la ilusión proporcionada por una obra que nos trata constantemente de decir que somos felices o la que nos propone el saber por qué y cómo sufrimos. La elección es de todos. Es quizá lo único para lo cual podemos sentirnos en libertad.
- El fin último de toda investigación en artes es la experiencia.
- Por último, entendemos que el artista, si investiga, si crea relaciones de conocimientos sobre la realidad y sobre las experiencias, queda atrapado él mismo en esa investigación. El artista produce una realidad cognitiva, un saber basado en constantes cuestionamientos donde la pregunta es su herramienta fundamental. Cada vez que se produce una obra de arte, un acto simbólico —desde la constancia y la coherencia sistemática de correlacionar experiencias—, se están cons-

truyendo mundos, se está ampliando el conocimiento sobre la realidad y se están abriendo nuevos caminos para la comprensión sobre el ser humano. Razones suficientes para seguir pensando en asumir el arte como un acto de investigación.

Bibliografía

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

Cabrera Salort, Ramón. *Indagaciones sobre arte y educación*. La Habana: Editorial Adagio, 2010.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. México: FCE, 1947.

Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*. México: Taurus, 2000.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI editores, 1996.

---. *The History of Sexuality*. Penguin Books, 1978.

---. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Editorial Tecnos, 1981.

Freire, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI editores, 1975.

---. *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI editores, 1999.

Fried Schnitman, Dora. *Nuevo paradigmas, cultura y subjetividad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1995.

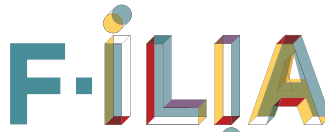
Joseph, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1999.

Martínez Miguélez, Miguel. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Editorial Trillas, 2007.

Mead, Margaret. *Experiencias personales y científicas de una antropóloga*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

Maturana, Humberto. *La objetividad, un argumento para obligar*. Santiago de Chile: Ediciones Dolmen, 1998.

- Moreno, J. L. *Psicodrama*. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1993.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Lewin, Kurt. *La teoría de campo en las ciencias sociales*. España: Ediciones Paidós, 1989.
- Pampliega de Quiroga, Ana et al. *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón-Rivière*. Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1985.
- Pichón-Rivière, Enrique. *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1987.
- . *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Pichón-Rivière, Enrique y Ana Pampliega de Quiroga. *Psicología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1985.
- Watzlawick, Paul y Peter Krieg (Comps.). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Contribuciones para una sociología de la cerámica contemporánea en Ecuador

Elisa Ullauri Llore

Aix-Marseille Université

elisa.ullauri-llore@univ-amu.fr

RESUMEN

El estudio de la cerámica artística en el Ecuador plantea desafíos teórico-metodológicos en cuanto a las ambivalencias y contradicciones inherentes a su condición artístico-artesanal. El presente artículo retoma esta problemática desde una doble perspectiva. La primera corresponde a un enfoque sociohistórico del cual salen a la luz varios momentos de la artificación de la cerámica en Ecuador, en resonancia con el contexto francés. La segunda entrada analiza las experiencias y posturas de dos ceramistas ecuatorianas en torno a la dimensión técnica y estética de la creación cerámica, la relación que mantiene con el arte contemporáneo y el compromiso que caracteriza la cultura del oficio.

PALABRAS CLAVE: cerámica, ceramofilia, sociología del arte, artificación, sociohistoria.

ABSTRACT

The study of artistic ceramics in Ecuador poses theoretical-methodological challenges in terms of the ambivalences and contradictions inherent to its artistic-artisanal condition. This article takes up this problem from a double perspective. The first corresponds to a socio-historical approach from which several moments of the artification of cera-

mics in Ecuador come to light, in resonance with the French context. The second entry analyzes the experiences and positions of two Ecuadorian ceramists regarding the technical and aesthetic dimension of ceramic creation, its relationship with contemporary art and the commitment that characterizes the crafts' culture.

KEYWORDS: ceramics, ceramophilia, sociology of the arts, artification, socio-history.

En Ecuador, como en otros países de los Andes y América Latina, la dimensión artística de la cerámica ha sido estudiada y promovida desde varios espectros, en particular desde su abundante y extraordinaria presencia dentro del arte precolombino. Por un lado, podemos citar a la arqueóloga Catherine Lara quien propone un interesante enfoque tecnológico desde la perspectiva tecnológica, sobre el pasado y el presente de la alfarería de la sierra sur del Ecuador¹. Por el otro, el arqueoantropólogo Sthefano Serrano Ayala explora estas relaciones de continuidad y de ruptura entre saberes de la alfarería tradicional y el pasado precolombino en la sierra norte del Ecuador bajo miradas etnográficas y geoarqueológicas². La historiadora del arte Alexandra Kennedy dedicó un periodo significativo de su investigación a la dimensión social de la cerámica tradicional e industrial y sus implicaciones socioeconómicas³. Pamela Cevallos, antropóloga y artista visual, impulsa en la actualidad una serie de proyectos de investigación y curaduría sobre la práctica artesanal de la replicación de objetos arqueológicos en comunidades, vinculando así ciertos procesos patrimoniales al paradigma del arte contemporáneo⁴.

1 Catherine Lara, «Enfoque tecnológico, cerámica y supervivencia de prácticas precolombinas: el ejemplo cañari (Ecuador)», *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 107-27.

2 Sthefano Serrano Ayala, «Técnicas de producción cerámica de Imbabura: una reflexión arqueológica y de saberes locales en la Sierra Norte del Ecuador», *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 63-84.

3 Cristóbal Zapata y Alexandra Kennedy-Troya, «El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador», *El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador* (2012); Alexandra Kennedy, *Cerámica colonial y vida cotidiana* (1990); Alexandra Kennedy, *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo* (1987).

4 Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos: la galería siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano, 1964-1979* (Quito: Hominem, 2013); Pamela Cevallos, «Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística», s. f.



Vasija de la cultura Cosanga Panzaleo, 1600 AEC-1532 EC, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, Ecuador.

Si bien, la dimensión patrimonial de la cerámica es un tema relativamente bien documentado⁵, la investigación sobre la creación cerámica actual desde posturas interdisciplinares y la intersección entre políticas culturales, vida artística, relaciones entre humanos, objetos y territorio, permanece ciertamente limitada. Para abordar la cerámica desde su identidad artística, cuando la retórica comúnmente admitida en el mundo del arte contemporáneo tiende a situarla en confrontación con la tradición alfarera⁶, requerimos desarrollar nuevas herramientas.

⁵ Serrano Ayala, «Técnicas de producción cerámica de Imbabura...».

⁶ Elisa Ullauri Lloré, «Pasiones y tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo», *Index, revista de arte contemporáneo*, n.º 5 (2018): 130-135.

En efecto, al observar los puntos de quiebre y los espacios de continuidad de la cerámica, el primer proceso visible es la patrimonialización⁷ que reside en los esfuerzos por rescatar, conservar y difundir las técnicas, gestos y saberes artesanales como parte de la memoria del quehacer cerámico. Sin embargo, la cerámica transita de manera concomitante, desde el régimen de producción hacia el régimen de creación. En otras palabras, la cerámica se encuentra inserta en un proceso llamado artificación⁸, un neologismo que se refiere al pasaje efectivo de un no arte hacia un estado de arte, mediante un conjunto de microtransformaciones en el estatuto de los objetos, discursos⁹, actividades, actores, instituciones, prácticas, etc., que producen cambios simbólicos y materiales.

El presente artículo busca poner en perspectiva varias herramientas teórico-metodológicas sobre la sociohistoria de la cerámica, para entender la circulación de una cultura del oficio. La primera parte presenta tres momentos de la artificación de la cerámica inicialmente teorizados en torno al paisaje francés, pero que nos permiten indagar las resonancias, correspondencias y asincronías que estos podrían mantener con el contexto ecuatoriano. La segunda parte propone ilustrar ciertas líneas del compromiso con el oficio del barro en régimen artístico, y las polarizaciones que estructuran dichas concepciones, mediante la trayectoria de dos ceramistas ecuatorianas. El método cualitativo de las entrevistas semidirigidas al origen de los testimonios permite posicionar este trabajo como un aporte al estudio de la cerámica, dentro de un programa de investigación que prevé ampliarse hacia un mejor entendimiento de las

7 Jean Davallon, «Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation», en *Mémoire et nouveaux patrimoines*, ed. Vera Dodebei y Cécile Tardy (Marsella: OpenEdition Press, 2015), <http://books.openedition.org/oep/444>.

8 Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, *De l'artificiation: enquêtes sur le passage à l'art* (París: Éd. de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2012).

9 Uno de los operadores de la artificación corresponde al campo lexical y en el mundo de la cerámica, es usual hablar de «objeto», «pieza» y poco de «obra» o con respecto al estatus profesional, se menciona «artesano», «ceramista», «alfarero» y ocasionalmente «artista».

especificidades de la cerámica actual, en relación con el mundo del arte ecuatoriano.

Las primicias de la artificación: circulaciones y resonancias

Según la socióloga Flora Bajard, en Francia, las primicias de la artificación se sitúan hacia los años 40, antes de la Segunda Guerra Mundial, en pleno proceso de declive de la industria alfarera, artesanal y semiindustrial, que había iniciado ya a finales del siglo XIX y que se afirma a inicios del siglo XX¹⁰. En el contexto de la época, la cerámica se caracterizaba por estar inserta en un marco de producción estrictamente utilitario (macetas, cuencos, vasijas, teja). El trabajo de la cerámica popular se organizaba según una estructura obrera, bien segmentada (preparadores de arcilla, torneros, quienes fabricaban las asas de las tazas, quemadores, decoradores).

El declive que precede el primer tiempo de la artificación responde a factores económicos, tecnológicos y demográficos, entre los cuales podemos citar la masiva pérdida de mano de obra durante la Primera Guerra Mundial, la desaparición de numerosas empresas y manufacturas de cerámica durante la Segunda Guerra Mundial, la aparición y democratización de sistemas de refrigeración y de nuevos materiales, como el aluminio o el plástico, para la conservación de alimentos. Frente a este panorama, marcado por la necesidad de reducir costos, la mecanización de la producción alfarera privilegiaba la cantidad sobre la calidad, esto genera un empobrecimiento en términos de resistencia al igual que en lo estético.

El deterioro de la industria cerámica dio paso a una primera generación de creadores, en los años 40, que decidió trabajar la arcilla para hacer arte en régimen de singularidad. Esta generación es conocida como los «fundadores» de la cerámica artística, en-

10 Flora Bajard, *Les céramistes d'art en France: sens du travail et styles de vie*, 2018.

tre quienes podemos citar a Jean y Jacqueline Lerat, Pierre Meyer o Elisabeth Joulia. Los saberes de artesanos que les precedían, les permitían visitar tradiciones y gestos del pasado, para producir piezas únicas, experimentando y valorizando justamente el imprevisto, también conocido como grato accidente o *accident heureux*. En esta época, muchos de los fundadores partieron de la ciudad para instalarse en territorios rurales donde se hallaban manufacturas y talleres artesanales que poco a poco habían ido cerrando, como la Borne, Aubagne, Saint Quentin la Poterie, donde encontraban las condiciones favorables para establecer sus talleres individuales: desde materiales para la producción como tierras arcillosas a bosques que les permitían procurarse la leña para las quemas.

Con base en estos elementos, se descubren ciertos paralelismos sociohistóricos al mismo tiempo que asimetrías con el caso ecuatoriano. La producción de una cerámica artesanal, tradicional y popular también se distribuye en zonas con tradición alfarera, como Chordeleg, Pujilí, Sarayacu, Valdivia, etc.



Ceramista, alfarero de Chordeleg, Repositorio del CIDAP.

En su trabajo expositivo sobre la «Presencia del pasado: la alfarería contemporánea del Austro ecuatoriano», en el Museo Pumapungo, en el 2015, Catherine Lara desarrolló un trabajo etnográfico en seis

comunidades del sur del Ecuador. Su postulado formula que el patrimonio técnico-histórico —del cual destaca tres grandes tradiciones de fabricación: modelado y golpeado (con sus variantes), acordeado y torno— refleja saberes que se mantienen desde épocas precolombinas, pero que están amenazados debido a las restricciones para el abastecimiento de materias primas (leña, arcilla), los precios excesivamente bajos y la ausencia de la señalética de ingreso a las comunidades de alfareros, dificultando la llegada de turistas. Según Lara, en consecuencia a estas dificultades, las nuevas generaciones no logran perpetuar la tradición¹¹.

Otro tema relevante en torno a las problemáticas socioeconómicas de la producción cerámica es el uso de materiales tóxicos como el plomo, empleado para la impermeabilización de las piezas (no aptos para el consumo de alimentos, pero nocivos sobre todo durante el proceso de fabricación de los esmaltes), ampliamente mediatizado en torno a la alfarería tradicional de Pujilí¹².

En el ámbito internacional, varios movimientos afirmaban, en ese entonces, la necesidad de reconciliar la artesanía y el arte: el movimiento Arts & Crafts, impulsado por William Morris en la Inglaterra de los años 20, defendía la valorización del trabajo manual, la importancia de la materia y un regreso a la naturaleza, en confrontación a los efectos de la industrialización¹³. El movimiento Mingei, en Japón durante los años 20, aspiraba a rehabilitar la belleza funcional de la artesanía popular, la creación anónima, la función utilitaria, la multiplicidad del objeto, el precio accesible, la sobriedad¹⁴. En Estados Unidos, el movimiento por la «liberación de la arcilla» impulsado por Peter Vulkos y Robert Arneson es otro importante hito en la defensa

11 Catherine Lara, «Catálogo de la exposición "Presencia del pasado: la alfarería contemporánea del Austro ecuatoriano" (français/español)», *Revista Yachac* n.º 13, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, (2015), <https://hal.parisnanterre.fr/hal-01538947>.

12 Mauricio Naranjo Gomezjurado, *Pujilí: alfarería tradicional* (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1988).

13 Glenn Adamson, *Thinking Through Craft* (Oxford, Reino Unido: Berg, 2007).

14 Germain Viatte y Musée du quai Branly (eds.), *L'esprit mingei au Japon* (Arles, France: Actes Sud, 2008).

del carácter artístico de la cerámica y la necesidad de implementar talleres de cerámica en las escuelas de arte¹⁵.

Artistas representantes del arte moderno, como Renoir, Chagall, Matisse, Picasso, Miró, experimentaban con cerámica. Hacia finales del siglo XIX Rodin había trabajado en la Manufactura de Sèvres, en particular en el marco de colaboraciones que les brindaban acceso a los equipos necesarios y sobre todo a los saberes de los artesanos de los cuales su creación dependía¹⁶. No obstante, los efectos de este interés por la cerámica no incidieron en la artificación y acceso a espacios del mercado del arte, dado que la reputación de estos artistas se cimenta en el reconocimiento de sus pinturas y esculturas realizadas en otros materiales.

Una segunda artificación «parcial»

La segunda fase de la artificación de la cerámica francesa ocurre durante los años 70 y es considerada como inconclusa o «parcial»¹⁷. Bajo el liderazgo de una nueva generación fuertemente inspirada por la acción de los llamados «fundadores» de la cerámica artística, se crean asociaciones de ceramistas, revistas especializadas, festivales, mercados, salones, espacios comerciales, tal es el caso del simposio de la Borne de 1977 o de la *Revista de la Cerámica y el Vidrio* en 1983. Es entonces que las normas profesionales se codifican y los ceramistas se reúnen en organizaciones representativas, reguladoras y otros espacios de socialización en torno a la cerámica.

Es el caso de Talleres de Arte de Francia (Ateliers d'Art de France), que ya existía desde fines del siglo XIX pero que se afirma

15 Cigalle Hanaor *et al.*, *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics* (Londres: Black Dog, 2007).

16 Bruno Gaudichon y Joséphine Matamoros, *Picasso céramiste et la Méditerranée* (París: Editions Gallimard, 2013).

17 Flora Bajard, «L'artificación inachevée de la céramique d'art en France: retournement du stigmate et production de la norme artistique», 2016.

como vocero del sector en los años 70¹⁸. En Ecuador, su equivalente, el CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares) nace en Cuenca en 1973, donde ya existía el CREA, un centro de capacitación de oficios que ofertaba la cerámica. La intervención de artistas de renombre en el mundo de la cerámica, en el Ecuador de la época, se dio de manera muy puntual mediante, por ejemplo, el diseño de botellas y objetos con vocación serial, como la botella del ron Chota, creada por Oswaldo Guayasamín.

Según Alexandra Kennedy, en la década de 1970 la cerámica experimentaba una etapa de consolidación y diversificación de su industria, vinculada con la modernización económica y social del auge petrolero en Ecuador¹⁹. El diseñador de cerámica Eduardo Vega había retornado al Ecuador a fines de los años 60, tras haber estudiado en la Escuela de Bellas Artes, en Bourges, cerca de La Borne, en Francia, bajo el acompañamiento de Jean y Jacqueline Lerat, grandes íconos de la cerámica artística en Francia, que se habían instalado en La Borne durante la primera etapa de artificación.

El escritor y crítico literario y de arte, Cristóbal Zapata, cuenta que entre los años 70 aparecen en Ecuador ceramistas que trabajaban en talleres individuales o proyectos colectivos, como el Taller 4 o más adelante el Taller 5 de Junio. En los 80, la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito es determinante para varios artistas que orientan su búsqueda artística hacia la cerámica. Entre ellos podemos citar a Vicky Camacho, Paulina Baca, Las hermanas Vásconez, Pancho Proaño, entre otros. El taller familiar Barroquema²⁰, en Tumbaco, surge en este contexto y se mantiene hasta la actualidad. En 1987 aparece la Casa de Chaguarchimbana, un centro de difusión y diálogo para la cerámica, promovido por la fundación Paul Rivet²¹

18 Anne Jourdain, *Du coeur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*, Socio-histoires (París: Belin, 2014).

19 Zapata y Kennedy-Troya, «El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador».

20 Uno de los primeros talleres especializados en cerámica de alta temperatura.

21 Kennedy, *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo*.

que había impulsado varios proyectos a favor del conocimiento y reconocimiento de la cerámica en Ecuador.

Sobre las correspondencias cronológicas citadas, se revelan otras asincronías entre el programa francés y el caso del Ecuador (y en cierta medida de los Andes y Sudamérica). La desarticulación de ciertos espacios de la cerámica que se da durante los años 40 en Europa, ocurre en Ecuador a partir de los años 70, en medio de una profunda crisis política, social y económica, y se reafirma en la década de los 90, uno de los periodos más inestables de la historia política del Ecuador, marcado por fuertes movimientos sociales frente a las medidas neoliberales, que condujeron al feriado bancario, el cambio de moneda y la migración masiva de ecuatorianos hacia diversas partes del mundo.

Éticas, estéticas y paradojas del tercer momento de la artificación

El tercer momento de la artificación corresponde a los últimos veinte años. La presencia recurrente y sorprendente de la cerámica en espacios reguladores del mercado del arte²², como exposiciones, bienales, ferias internacionales de arte contemporáneo, museos, galerías, escuelas, clubes y asociaciones, multiplicación de talleres, etc., desde hace dos décadas, posiciona a la cerámica como parte de un fenómeno de renovación global. En el discurso mediático se emplean expresiones como el «renacer de la cerámica», el «retorno a la tierra» e inclusive, la «punkificación» de la cerámica como un signo de su rebeldía. La revista *Artpress*² publicaba en 2014 un número especial llamado «La cerámica más allá de la cerámica». Años más tarde, en 2021, la revista *Bellas Artes* presentaba un número espe-

²² Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, y Séverine Sofio, *Les stratégies de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques* (Archives contemporaines, 2014).

cial titulado «El alegre renacimiento de la cerámica». En Francia dos grandes exhibiciones abordaban a la cerámica como protagonista de una historia del arte paralela a la oficial: la primera es *Ceramix*²³ en 2016, en el Museo de Sèvres y en la Maison Rouge, en París, y la segunda es *Las Flamas*, en 2021 y 2022, en el Museo de Arte Moderno de París.



En Ecuador, la cerámica está presente en eventos dedicados al arte contemporáneo como la Bienal de Cuenca 2021, donde cuatro obras, de un alrededor de treinta presentadas, empleaban cerámica, entre ellas estaban *Corrugados arqueológicos*, de Natalia Espinoza; *Corrientes de retorno*, de Pamela Cevallos; y *¡Cuánto río allá arriba!*, de Asunción Molinos Gordo. Dos exposiciones especializadas resaltan: *Cerámica y porcelana*, en 2016, que proponía un diálogo entre ceramistas chinos y ecuatorianos en el Centro Cultural de la Universidad Católica del Ecuador y la exposición *Contención* en 2021, que reunía mujeres ceramistas en torno a la figura del contenedor, en la galería La Minga, en Quito.

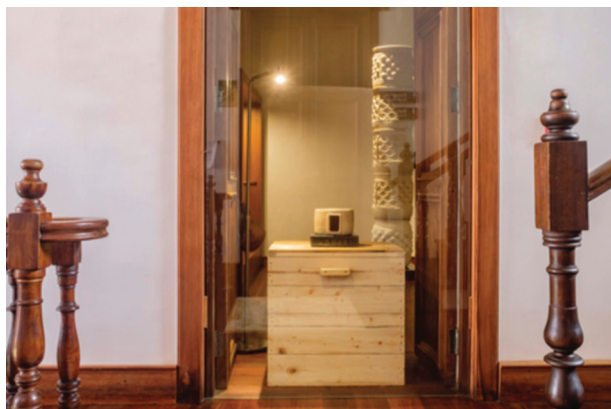
²³ Catherine Francblin, «Ceramix, de Rodin à Schütte », *Artpress*, n.º 433 (mayo de 2016): 26.



Pamela Cevallos, *Corrientes de retorno*, 2021.



¡Cuánto río allá arriba!, de Asunción Molinos Gordo, 2021.



Natalia Espinoza, *Corrugados arqueológicos*, 2021.

La apertura de numerosos talleres conlleva la diversificación de estéticas, el acceso a materia prima mediante importaciones colectivas, una ampliación de la oferta de clases y encuentros en torno a la cerámica y la utilización de nuevas formas de comunicar, en particular a través de las redes sociales. En Quito podemos citar a espacios como Perro de Loza, Atelier 162 y Laberinto, y en Guayaquil a Elsaller, entre otros. Muchas de las ceramistas, al origen de dichas iniciativas, han retornado al Ecuador durante la última década, tras haberse especializado en cerámica, diseño y arte en el extranjero.



Rosetta Vase, Grayson Perry, 2011, Loza, 78cm x 40cm, British Museum, Londres. Victoria Miro.

¿Cómo se traduce esta lenta porosidad entre cerámica y arte contemporáneo? La incorporación de nuevas materialidades, gestos, técnicas y discursos permite pasar de una condición periférica en el mundo del arte hacia una disciplina que afirma su lugar en la intersección entre la cultura tecnófila y artística a la vez. En el panorama internacional, Grayson Perry, primer ceramista ganador del premio de arte Turner en 2003, es autor de vasijas de gran formato, cuyos dibujos hablan de temas sociales vinculados a la pedocriminalidad, transfobia, racismo, etc., y opera una *performance*, desde su figura de artista (acompañado por su alter ego Claire), como un acto político que empuja los límites y los códigos antes establecidos en el mundo de la cerámica.

Dewar y Gicquel, quienes se autodefinen como artesanos contemporáneos, practican un juego semántico de la materia, mediante sus obras en arcilla cruda. Si bien, la escultura no ha sido sometida al fuego, su trabajo con la tierra, de un gran manejo escultórico, se opone a ciertos criterios de definición de la cerámica. Al ser presentada en la edición de 2010 de la Bienal de Cerámica Contemporánea de Vallauris, esta adquiere una legitimidad en el mundo de la cerámica. Es así como el tercer momento artificador cede la palabra a la cerámica a partir de enunciados políticos, sociales contemporáneos diversos, afirmando el material, las herramientas y los equipos empleados, el modelo del taller, la rutina, como valores fundamentales del oficio de creación, permitiendo una articulación entre los estereotipos, representaciones y aplicaciones conceptuales vinculadas con su historia antigua y universal, entre tantos elementos constitutivos de la dimensión simbólica de la cerámica.



Daniel Dewar y Grégory Gicquel, *Sans titre*, 2007, Kaolin (argile), 180×800×1000cm © Galerie Loevenbruck, París.

Combatir las jerarquías desde el taller

Un acercamiento hacia el trabajo de dos ceramistas ecuatorianas permite ahora observar la circulación de esta cultura del oficio vernácula, dentro de un movimiento de recodificación de la cerámica. Natalia Espinoza es una artista plástica cuyo lugar de enunciación, como ella lo llama, «es el de una hacedora». Al ser ceramista, forma parte de una comunidad de un oficio antiguo que le permite hablar un lenguaje común. Su taller se encuentra en Quito, desde hace 10 años, en la Floresta; es un espacio urbano caracterizado por la presencia de un movimiento artístico relevante. Natalia produce tanto objetos utilitarios como escultóricos, da clases y gestiona proyectos de artes visuales. Su obra, presentada durante la Bienal de Cuenca de 2021, se gestó durante la pandemia, fruto de la sensación de temor, incertidumbre y contemplación frente a lo insólito del momento. Sus piezas retoman una estética precolombina y operan un salto temporal abismal hacia artefactos usuales, como hueveras y botellas.



©Natalia Espinoza, *Corrugados arqueológicos*, 2021.

Sofía Ullauri trabaja desde el 2009 en el taller que montaron sus padres en los años 80, cuando retornó de España tras haber cursado sus estudios superiores. Su obra experimenta con materiales de origen volcánico; cenizas, minerales, obsidianas que recoge durante sus caminatas por el volcán Ilaló. Con estos realiza esmaltes —en atmósfera de reducción, es decir, una técnica que consiste en suprimir el oxígeno en el horno durante la quema— con los que reviste cuencos con estéticas de tradición japonesa o esculturas de animales. Sofía identifica en su obra una lucha por la protección de la naturaleza en defensa de los derechos de los animales y la modificación del espacio con el que interactuamos y que modificamos.



© Sofía Ullauri, *Volkimia*, 2021.

Ambas ceramistas entraron en el oficio mediante filiación familiar (madre escultora para Natalia, padre y madre ceramistas para Sofía). Ambas estudiaron en el extranjero en formaciones con enfoque técnico y especializado en cerámica, a la par de una dimensión anclada en la actualidad artística. Esta base común les otorga un tratamiento de la cerámica basado en el diálogo y la diferencia. Al retornar, las dos transitaron por la escena artística contemporánea, con exposiciones individuales y colectivas, proyectos y residencias artísticas diversas.

Natalia continúa participando en proyectos, festivales y la organización de exposiciones. La satisfacción que procura el «tener un oficio» que le ofrece libertad, va de la mano con la sensación de que a veces le encierra y le aísla en una suerte de cotidianidad. Frente a esto, Natalia delimita sus espacios de trabajo entre la creación, la producción y la transmisión. Natalia se siente cómoda al interactuar puntualmente con el mundo del arte contemporáneo, sin tener que formar enteramente parte de él y poder transitar con fluidez entre un mundo y el otro.

Sofía, por su lado, se ha desconectado de la escena contemporánea desde hace varios años ya, concentrándose en su trabajo de taller y la «comunidad de ceramistas». El desencanto proviene por un lado del no sentirse familiarizada con las normas y códigos del arte contemporáneo y por el otro, de socializar con actores que, según ella, no movilizan el mismo lenguaje. Al tiempo que afirma su inscripción parcial en la artesanía, Sofía reivindica el carácter artístico de su trabajo, en su dimensión utilitaria y funcional.

Como la mayoría de ceramistas, Natalia y Sofía asumen una gran parte o la integralidad de la cadena operacional de la actividad: creación, producción, diseño, preparación de esmaltes y de arcillas, quemados, comunicación, clases, venta, entregas, etc., y es gracias a la diversificación de sus actividades que logran vivir de su arte²⁴. Sus economías reposan en la comercialización de sus piezas y en la venta de materiales para cerámica, en sus talleres-galerías-almacenes, don-

24 Jourdain, *Du coeur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*.

de compradores circulan. Varios autores han mostrado que la relativa o formal precariedad económica de los/as trabajadores/as del arte se inscribe en una dialéctica acompañada de una búsqueda de la felicidad, en la que el valor del trabajo va más allá del factor financiero.

Pierre Bourdieu hablaba de actividades impulsadas por el «interés desinteresado» basado en el carácter vocacional de la actividad que compromete al individuo con el ejercicio de una pasión²⁵. Frente al desconocimiento formal y general de la cerámica, numerosos talleres realizan un trabajo de mediación de la cerámica en cuanto a procesos, materiales, saberes, éticas y temporalidades. Al efectuar estas tareas, ambas artistas asumen de manera directa el rol que se atribuye a los intermediarios del arte, que consiste en sensibilizar a nuevos clientes, nuevos públicos del arte, futuros coleccionistas o ceramófilos, o curiosos frente al valor del objeto único. La visita del taller de cerámica se torna una práctica cultural y de educación no formal, donde circula el imaginario y la cultura del oficio y cuya retórica puede leerse desde una poética y simbólica de la materia, del gesto, de «aquello que sabe la mano»²⁶.



Sofía Ullauri en el torno, 2020.

25 Christian Chevandier, «Vocation professionnelle : un concept efficient pour le xxe siècle?», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, n.º 116-3 (2009): 95-108.

26 Hacemos referencia al libro de Richard Sennett, *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat* (París: Albin Michel, 2010).

La práctica de un oficio artesanal y artístico es considerado gratificante, y dicha satisfacción se vincula con la dimensión técnica. La relación que Sofía y Natalia mantienen con la técnica y la materialidad difieren, en particular, sobre lo que ambas llaman la «alquimia» de la cerámica. Natalia acepta la sorpresa, pero esta no es el corazón de su trabajo, prefiriendo controlar el proceso y anticipar el resultado. Sofía encuentra en el ejercicio de formulación de recetas una suerte de «magia», cuya sorpresa le procura incesantes sentimientos de asombro y de contento. El primer enfoque se articula a la perspectiva antropológica de la técnica que ha demostrado que los ceramistas, como otros artistas, artesanos, así como músicos o artistas circenses²⁷, hacen bien lo que hacen no solo para sus compradores o usuarios finales, sino para el reconocimiento de sus colegas, puesto que el gesto técnico, virtuoso, preciso, eficaz y bien hecho es visible para quien es capaz de leerlo en el objeto. La prevalencia de la retórica técnica presupone, por lo tanto, el acceso a un público experto y de especialistas. El segundo enfoque hace referencia al discurso artificador, desde el arte contemporáneo, que convoca una desespecialización²⁸, un uso «libre» y experimental de la técnica a partir del cual nacen nuevas tradiciones.

Conclusiones: estrategias y paradojas en la cerámica contemporánea

Ser artista es un acto político. Afirmar ser parte de la familia de la cerámica es asumir plenamente un combate frente a las jerarquías artísticas históricamente excluyentes. El amor por la cerámica o

27 Victor A. Stoichita, «Entre prouesse et dérision», *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, n.º 35 (2011), <http://ateliers.revues.org/8793>.

28 Refiriéndose al pensamiento de Glenn Adamson, autor del libro *Thinking Beyond Craft*, quien considera un nuevo orden en la creación, libre de categorizaciones y donde la interacción entre la idea, la mano, la herramienta y el material son el centro de la creatividad.

ceramofilia, un neologismo²⁹ que surge dentro del tercer momento de artificación, describe una filosofía de vida conectada con valores simbólicos, históricos, materiales y técnicos y juega un rol activo en la prescripción y la defensa de los sistemas narrativos y las representaciones sociales que sostienen este mundo.

La comunidad de la cerámica, tanto la ecuatoriana como la francesa, se compone como un mundo pequeño y en plena expansión, marcado por un fuerte grado de interconexiones humanas, lazos solidarios y conocimientos técnicos y una transferencia mundial de convenciones artísticas, estéticas y mercantiles a la base de una subeconomía del arte actual. Esta se caracteriza por una limitada acción de los intermediarios artísticos, se desarrolla y evoluciona gracias al apego, el compromiso y la acción de los ceramófilos, que son los ceramistas, coleccionistas (grandes y pequeños), galeristas, estudiantes, quienes han llevado adelante las batallas por la artificación y los procesos concomitantes de patrimonialización de su especificidad técnica.

La cerámica existe como un mundo del arte atravesado por dos vertientes en principio en oposición: el patrimonial (artesanal) y el artístico, que cohabitan sin anularse mutuamente. Su ambivalencia es percibida como una inestabilidad, pero es también afirmada como una de sus fuerzas. La intersección entre estos dos regímenes pone a prueba la gramática de la cultura cerámica, pero también del arte contemporáneo de forma recíproca: la artesanía da valor al arte y el arte contemporáneo contribuye a revalorizar la artesanía dentro de los mundos del arte³⁰. Es por esto que los objetos no son únicamente el resultado de operaciones técnicas sobre la materia, sino que responden a las intenciones de sus «hacedores», de sus trayectorias, y contienen las historias individuales y subjetivas que les modelan.

29 Se generaliza gracias a un club de coleccionistas en Francia, Les Céramophiles: www.lesceramophiles.org

30 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, vol. 1, Champs. Arts 648 (París: Flammarion, 1988).

Bibliografía citada

- Adamson, Glenn. *Thinking through Craft*. Oxford, Reino Unido: Berg, 2007.
- Bajard, Flora. «L'artification inachevée de la céramique d'art en France: retournement du stigmat et production de la norme artistique». 2016.
- . *Les céramistes d'art en France: sens du travail et styles de vie*. 2018.
- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. 1 vol. Champs. Arts 648. París: Flammarion, 1988.
- Cevallos, Pamela. «Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística», s. f.
- . *La intransigencia de los objetos: la galería siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano, 1964-1979*. Quito: Hominem, 2013.
- Chevandier, Christian. «Vocation professionnelle: un concept efficient pour le xxe siècle ?». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine, n.º 116-3 (2009): 95-108.
- Davallon, Jean. «Mémoire et patrimoine: pour une approche des régimes de patrimonialisation». En *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Editado por Vera Dodebei y Cécile Tardy. Marsella: OpenEdition Press, 2015. <http://books.openedition.org/oep/444>.
- Francblin, Catherine. «Ceramix, de Rodin à Schütte». *Artpress*, n.º 433 (mayo de 2016): 26.
- Gaudichon, Bruno y Joséphine Matamoros. *Picasso céramiste et la Méditerranée*. París: Editions Gallimard, 2013.
- Gomezjurado, Mauricio Naranjo. *Pujilí: alfarería tradicional*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1988.
- Hanaor, Cigalle, Rob Barnard, Natasha Daintry y Clare Twomey. *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics*. Londres: Black Dog, 2007.
- Heinich, Nathalie y Roberta Shapiro. *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

- Jourdain, Anne. *Du coeur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France. Socio-histoires*. París: Belin, 2014.
- Kennedy, Alexandra. *Cerámica colonial y vida cotidiana*. 1990.
- . *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo*. 1987.
- Lara, Catherine. «Catálogo de la exposición “Presencia del pasado: la alfarería contemporánea del Austro ecuatoriano” (français / español)». *Revista Yachac*, n.º 13. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2015). <https://hal.parisnanterre.fr/hal-01538947>.
- . «Enfoque tecnológico, cerámica y supervivencia de prácticas precolombinas: el ejemplo cañari (Ecuador)». *Bulletin de l'Institut Français D'études Andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 107-127.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier, y Séverine Sofio. *Les stratégies de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*. Archives Contemporaines, 2014.
- Sennett, Richard. *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat*. París: Albin Michel, 2010.
- Serrano Ayala, Sthefano. «Técnicas de producción cerámica de Imbabura: una reflexión arqueológica y de saberes locales en la Sierra Norte del Ecuador». *Bulletin de l'Institut Français D'études Andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 63-84.
- Stoichita, Victor A. «Entre prouesse et dérision». *Ateliers d'anthropologie*. *Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, n.º 35 (2011). <http://ateliers.revues.org/8793>.
- Ullauri Lloré, Elisa. «Pasiones y tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo». *Index, Revista De Arte Contemporáneo*, n.º 5 (2018): 130-135.
- Viatte, Germain y Musée du quai Branly (eds.). *L'esprit mingei au Japon*. Arles, Francia: Actes Sud, 2008.
- Zapata, Cristóbal, y Alexandra Kennedy-Troya. «El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador». *El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador*. 2012.



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Texturas

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes

La crisis

O la noche oscura del alma

[El cortocircuito necesario
para redescubrir el camino a casa]

Gabriel Erazo Navas

Escuela Popular y Centro Cultural (EPyCC)
Encuentro de Creación en Artes Escénicas (ENCAE)
ronaldgabriel1@hotmail.com

«No hay árbol, se dice por ahí, que pueda crecer hasta el cielo
sin que sus raíces hayan tocado el infierno».

CARL JUNG

[MÉDICO PSIQUIATRA, PSICÓLOGO Y ENSAYISTA]

Se dice que la humanidad desde sus ciernes se forjó hablando alrededor del fuego: de día sobre cosas prácticas, de noche sobre mitos¹.

Para entender el mito del *Viaje del héroe*, de Campbell², es necesario recordar la dualidad de la propuesta del arquetipo sombra que Carl Jung haya mencionado como el comportamiento inconsciente, «el otro lado nuestro» que está, aunque oculto; así, también, como las distintas culturas ancestrales lo hicieran, por ejemplo, hacia 2700 años atrás, en China, el Yin (lo femenino, la oscuridad, la pasividad y la tierra) y el Yang (masculino, luz, actividad y cielo), como principio filosófico y espiritual, que marca la existencia de dos fuerzas opuestas

¹ Edward Wilson, «Nuestra especie se forjó hablando alrededor del fuego: de día sobre cosas prácticas, de noche sobre mitos», *El País*, 13 de julio de 2020, https://elpais.com/ideas/2020-07-13/nuestra-especie-se-forjo-hablando-alrededor-del-fuego-de-dia-sobre-cosas-practicas-de-noche-sobre-mitos.html?ssm=FB_CC&fbclid=IwAR09E18ussilkDH4eRKh5k9Nqz8ZjzvW5UST_Vl4BidMUYv-H0tzYD-8mZk

² Similar odisea que Homero plasmó en su poema allá entre los siglos VIII y VII (a. C.), en lo que ahora es Turquía.

pero complementarias en el Universo, y las encontramos tanto en el plano material como en el inmaterial. Dicha comprensión nos permitirá situarnos entre lo cotidiano y extracotidiano, lo estable e inestable, lo cierto y lo incierto, lo ordinario y extraordinario.

El viaje del héroe, de Joseph Campbell [mitólogo, escritor y profesor]

Campbell propone un viaje hacia el reencuentro con nuestro interior. La travesía espiral de volver a vivir la realidad siendo conscientes de la misión por la que estamos en este plano 3D.

El «llamado a la aventura» a cada persona inicia en el mundo ordinario (su realidad), que también podría referirse, según Alasdair White, a la zona de confort: ese «estado en el cual la persona opera en una condición de “ansiedad neutral” utilizando una serie de comportamientos para conseguir un nivel constante de rendimiento sin sentido del riesgo. En pocas palabras, la misma rutina de siempre».

Y es la intervención metafísica «el espíritu buscando el alma» que, de alguna manera, sea por símbolos, personas, situaciones, plantas medicinales, nos comunica el llamado. Que provoca una ruptura de la realidad ordinaria. Por lo general, existe una etapa de negación de la persona, hasta que algo lo obliga, sea una guía, libro, objeto, momento, que da el impulso a conectarse con el viaje.

En la zona desconocida, la salida al mundo extraordinario inicia la «noche oscura del alma» donde se encuentran los obstáculos, tentaciones, rupturas de valores, sombras, derrumbe de creencias. Y la persona cae a una caverna de miedos, inseguridades, culpas, penas, de la cual deberá poner a prueba los aprendizajes y las experiencias asumidas en el viaje.

El cortocircuito necesario para redescubrir el camino a casa es el momento en que la persona cambia su forma de pensar y de ac-

cionar, a partir del cual comienza el ascenso hacia el examen final donde pone a prueba sus nuevas vivencias.

Al retorno a su mundo ordinario, la persona aprendió algo en el camino y vuelve transformado.

Las revoluciones y el contexto material

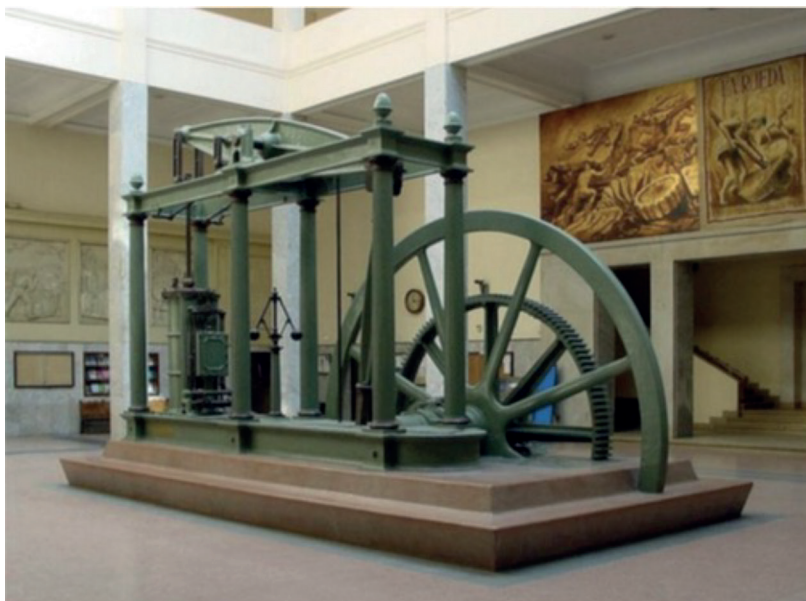


Figura 1. La máquina de vapor creada por James Watt, expuesta en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid.

James Watt posiblemente no se imaginó que la historia lo tendría como un actor cardinal dentro de lo que hoy se entiende como la Edad Contemporánea³.

La figura 1 es una imagen de la máquina de vapor que se encuentra expuesta en el vestíbulo de la Escuela Técnica Superior de

³ Periodo histórico que comienza con la Revolución francesa y la Revolución Industrial hasta nuestra actualidad.

Ingenieros Industriales de Madrid⁴. Como punto de partida anecdótico surge este hecho por ser un símbolo de la Revolución Industrial, fenómeno global de trascendencia económica, social, tecnológica, y, por ende, cultural, que nos determina hasta la actualidad. Sin embargo, para llegar donde estamos ha habido varias revoluciones previas, de igual o mayor trascendencia.

Han pasado ya dos millones de años desde que el género *Homo* comenzó su migración en busca de «mejores días», alimentos y estabilidad, afrontando las incertidumbres que el camino ofrecía en esa jarana constante con la naturaleza; aprendió a respetarla.

Según Yuval Harari han ocurrido tres revoluciones importantes para habitar el mundo ordinario actual. La primera revolución es la cognitiva, que brota hace 70 mil años cuando se «empezaron a formar estructuras todavía más complejas llamadas culturas» (Harari 2013, 15). La convivencia en tribus, clanes, grupos sociales era fundamental para sobrevivir a las tempestades. En comunidad se cazaba y protegía, además, se creaba ficciones, rituales, mitos alrededor de la «primera computadora, televisor, tablet, celular»: el fuego.

Hace 12 mil años sucedió la segunda revolución, la agrícola, con el cultivo de plantas y cuidado de animales, con la que, además, pasamos de ser mónadas a vivir de manera sedentaria en pequeños espacios «privados», siendo nuestra principal fuente de economía el trabajo de la tierra.

Y hacía 500 años surge, en la Europa postrenacentista, la tercera revolución, la científica, en la que se difunden nuevos pensamientos de física, astronomía, biología, química, y «la Humanidad (...) empieza a adquirir un poder sin precedentes», «todo el planeta se convierte en una única liza histórica» (Harari 2013, 12). Como consecuencia de la travesía, la llegada de la Primera Revolución Industrial, en apenas 200 años —y un poco más—, aceleró los procesos de producción material. En este tiempo la «familia y comunidad

⁴ Aquí la página oficial de la Escuela Técnica Superior que luce como trofeo la máquina de vapor de James Watt: http://www.industriales.upm.es/la_escuela/mision_vision_valores.es.htm

son sustituidos por el Estado y mercado», reflejando «la extinción masiva de plantas y animales» (Harari 2013, 12).

Y casi sin darnos cuenta ya entramos a una Cuarta Revolución Industrial en la que la tecnología, la robótica, el Internet son protagonistas de nuestra era, acrecentando aún más la diferencia entre sentir, pensar y actuar como campo y como ciudad.

Ahora bien, como una construcción teórica desde el teatro, Michael Chejov, en el libro *Al actor*, a manera de contexto, señala⁵:

A partir del último tercio del siglo diecinueve una perspectiva materialista mundial ha venido reinando, con poderío siempre creciente, en la esfera del arte, tanto como en la de la ciencia y la vida diaria. En consecuencia, tan sólo las cosas que son tangibles, tan sólo aquello que es palpable y únicamente cuanto tiene la apariencia externa de los fenómenos de la vida, parece poseer validez bastante para atraer la atención del artista. (Chejov 1966, 22)

Esto refleja un distanciamiento con el mundo metafísico, poniendo *a priori* el pensamiento materialista «frío y analítico» que «tiende a coartar el vuelo de la imaginación» (Chejov 1966, 23). Empero, ¿cómo influye la Revolución Industrial en el teatro⁶? Gracias a la aparición de la tecnología —la ya mencionada máquina de vapor— se aceleran los medios de producción, antes manuales, ahora de artilugios fabriles. El trabajo de los campos se vuelven a las urbes. La forma de construcción se mecaniza, el cuerpo adquiere movimientos periódicos, monótonos⁷.

5 Es prudente mencionar que Chejov vivió desde 1891 hasta 1955. Su legado artístico es atravesado por la Revolución Industrial en auge y alude a lo contemporáneo como un hecho de su época, que en la práctica escénica coincide con nuestra realidad actual.

6 El teatro, aparte de ser catalogado como arte escénico, de mero entretenimiento, debe ser revalorizado como una ciencia que estudia el comportamiento orgánico del ser humano, profundizando en los conocimientos psicológicos, físicos y afectivos que dependen de un tiempo y un espacio. En otras palabras, el teatro es, en sí, una radiografía holística de la persona.

7 Por ejemplo, en la película *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin; o en el documental *LabanMovimiento*, organizado por la FDE (Fundación para el Desarrollo de la Educación), que coloca a Rudolf Von Laban en un ambiente industrial y explica el fenómeno en la vida diaria.

Bajo la influencia de los conceptos materialistas, el actor contemporáneo se ve constantemente corrompido, sin necesidad, por la peligrosa práctica de eliminar los elementos psicológicos de su arte y sobrestimar la significación de lo físico. Así, tanto más profundamente se hunde en este medio antiartístico, su cuerpo se hace cada vez menos animado, más y más sombrío, denso, parecido a una marioneta, y en casos extremos llega inclusive a evocar a un autómatas de su edad mecánica. (Chejov 1966, 23)

En otros términos, el punto de inflexión está en la ausencia de una expresión sincera y vivencial de las personas que habitamos este tiempo, mas no solo en el ámbito artístico, sino en la vida diaria. El distanciamiento metafísico debido al enfoque de pensamiento materialista, sumado a la opresión o asfixia del cuerpo y las emociones, resulta una expresión superficial y aparente, incompleta, desconectada de lo inmaterial.

La cultura en crisis

Relacionando el *Viaje del héroe*, de Campbell, con nuestra realidad global, podríamos decir que el *Zeitgeist*⁸, o clima intelectual y cultural de nuestra época, se halla en plena intervención metafísica camino hacia la noche oscura del alma.

La humanidad actual, por primera vez en su historia, posee recursos materiales suficientes para vivir en plenitud colectiva. No obstante, la realidad es distinta. Se podría generalizar en que la humanidad habita la zona de confort en su mundo ordinario, intentando satisfacer a diario con placeres físicos su vacío espiritual.

Se dice que la mayoría de las veces el universo nos habla en voz muy baja: en silencio, en coincidencias, en naturaleza, en recuerdos olvidados, en forma de nubes, en momentos de soledad, en peque-

⁸ Expresión de la lengua alemana que significa «el espíritu (*Geist*) de un tiempo (*Zeit*)».

ños tirones en nuestros corazones. Aquella intervención metafísica cada vez se va pronunciando más fuerte en el planeta, con los cambios climáticos (sequías, terremotos, huracanes, erupciones, deshielos, subidas del nivel del mar); y desde fines del 2019 con la crisis sanitaria que nos ha colocado en jaque a la humanidad, desnudando nuestro verdadero rostro y accionar.

Curiosa reflexión: mientras los seres humanos nos encerrábamos, en varias partes del mundo los animales caminaban por las calles, libres y sin miedo, con los autos aparcados, en el silencio de las noches se escuchaban las «trompetas del apocalipsis», o, según la NASA, cielosmotos.

De regreso a la «nueva normalidad», todo hace prever que hemos negado los mensajes metafísicos. Si seguimos la lógica de Campbell sumado a los símbolos expuestos, se podría decir que estaríamos camino a otro crepúsculo de nuestra sociedad global.

Si entendemos a la cultura como el reflejo del comportamiento social⁹ (material e inmaterial) y la axiología de la cosas, se podría decir que la crisis está determinada por la ausencia de reflexión, identidad y memoria. Tal hipótesis la podemos analizar, por ejemplo, en la importancia que le dan los centros de educación a las ciencias humanas, como la historia o la filosofía; tal como la dedicación al estudio y praxis de la ecología, la sensibilización por medio de las artes, el desarrollo de habilidades psicomotoras y el cuidado emocional.

A manera de «arqueólogo» de la cultura, si nos trasladamos hacia el origen de las palabras, como si retornáramos al vientre materno o mirásemos las fotografías de los/as abuelos/as, podríamos descubrir miradas alternas ante la situación presente.

La cultura es sinónimo del cuidado del campo, que representaría, para Cicerón, el cultivo del alma. Y humanidad, que viene de humus o tierra, hace referencia a la humildad: «De polvo eres y en polvo te convertirás».

⁹ Una sociedad de consumo, de sobreexplotación inconsciente y destrucción de la naturaleza, de individualización extrema, de un arte de entretenimiento y sin contenido, de educación opresiva, de un sistema sanitario corrompido, etc., etc., etc.

La pregunta es: ¿qué tan cerca estamos de la tierra?

Para la neurociencia también existe la dualidad: la división en hemisferio izquierdo como la mente lógica y material; y el derecho como la mente intuitiva y creativa. Según el espíritu de nuestros tiempos, se podría decir que, a nivel global, hemos desarrollado más el cerebro izquierdo que el derecho, provocando un desequilibrio cognitivo.

Tal desequilibrio también lo podemos ver en las corporalidades humanas. Se dice por ahí: «A mente sana, cuerpo sano». Por lo general, se evade la cultura física y las actividades de movimiento; y, por el contrario, se busca en los placeres materiales el rol de intentar cubrir el vacío emocional¹⁰.

Y es, pues, el mundo del afecto o de las conexiones emocionales el talón de Aquiles de la contemporaneidad. Hemos heredado una educación de corte militar, de obediencia y sumisión, que no tolera la reflexión ni expresión libre del ser. Además, los medios de información de masas —el «cuarto poder»— no ayudan al crecimiento de las personas, pues transmitir violencia, inseguridad, miedos, culpas, solo provoca un estado de molestia y adormecimiento social. De hecho, se asemejaría a la caída a la caverna que Campbell propone.¹¹

Para la ciencia védica, los seres humanos, así como el planeta, estamos compuestos de siete centros energéticos básicos. En cada uno se alojan las emociones tanto densas como sutiles:

- miedo-valentía
- culpa-disculpa
- vergüenza-sinvergüenza
- pena-alegría
- honestidad-deshonestidad

¹⁰ Como ejemplo, nos place embutirnos de alimentos que ya no alimentan. Hay sociedades «desarrolladas» con una alta tasa de obesidad infantil.

¹¹ Al igual que Platón lo hace con la alegoría de la caverna.

- prejuicio-imparcialidad
- dependencia-independencia.

A modo de terapia, si llegamos a liberarnos de las emociones densas, el *kundalini* o flujo de la energía aparece en nuestro camino y se llamaría «alineación con la vida» o «equilibrio». A aquel campo magnético también se lo conoce como «energía toroidal», que en conceptos tradicionales sería el espíritu. Hay varias corrientes antiguas y modernas que proponen la atención consciente como forma de reconexión integral.

La educación debe redescubrir su comunión con la salud y la cultura. Si nos permitimos entender que, como nuestras neuronas, todo está interconectado, así como hay una regeneración celular en el cerebro, en el cuerpo, en el planeta, también lo hay en la cultura.

Vivimos en el inicio de una nueva era en la que los conocimientos están al alcance.

Hay que volver nuestra mirada al origen, a recoger los valores perdidos para nutrir la reflexión, la identidad y la memoria.

Y el reencuentro con la naturaleza, el trabajo en la tierra, el silencio, la escucha, la educación cognitiva-emocional, el uso de la tecnología y la ciencia, la sensibilización, imaginación y creatividad que brinda el arte, y la gestión cultural son pilares para la nueva humanidad que luego de todo el viaje volverá de «retorno a casa».

Metamorfosis y estudios interdisciplinarios

Luis Felipe Gómez Lomelí

Centro de Estudios Latinoamericanos
Universidad de Florida

En 1699 María Sibylla Merian viajó a Surinam para estudiar mariposas. Tenía 52 años y se embarcó en compañía de su hija veinteañera, Dorothea María, más de un siglo antes de que ocurrieran los viajes que harían famosos a Darwin o a Humboldt. Esta aventura científica la hizo, también, sin todo el apoyo gubernamental con que gozaron sus sucesores: no hubo soldados que la cuidaran, ni esclavos o «sirvientes» que se encargaran de llevar auestas el equipo y los especímenes que iba recolectando, ni mucho menos tuvo a su disposición un sueldo y un barco y una tripulación para darle órdenes. Tampoco gozó de cartas de recomendación que pusieran a su servicio la infraestructura de las administraciones coloniales. Sin embargo, la idea de su viaje sí sería la misma que compartirían Darwin y Humboldt y tantos otros más de cien años después: había que estudiar a los seres vivos en otro entorno, en uno distinto al de Alemania u Holanda o Inglaterra, para tratar de entender eso que llamamos «naturaleza».

Merian se pagó el viaje con sus propios recursos —que no eran muchos, pero tampoco vivía en la miseria— y solo precisó de tramitar un permiso gubernamental porque, a diferencia de los reinos ibéricos, el machismo holandés de la época no consentía que las mujeres viajaran «solas» a América sin preguntarle a nadie. En Surinam estuvo un par de años estudiando el ciclo de vida de los lepidópteros y otros insectos. Desde niña había estado fascinada por estos seres vivos y se pasaba horas dibujándolos, recolectándolos por el jardín en cualquiera

de las etapas de su ciclo de vida, llevándolos a su cuarto para ponerlos en pequeñas jaulas con el alimento adecuado y observándolos hasta su muerte. Estaba hipnotizada por esa metamorfosis de las mariposas y palomillas que resulta increíble aún para quienes ya sabemos, desde el kínder, que existe: de un huevo sale una larva, una oruga, algo que parece un gusano que luego se encierra sobre sí mismo para formar una crisálida o pupa y después sale de ahí, de esa cápsula dura, uno de los seres más delicados, sutiles y coloridos del orbe. No importa cuántas veces hayamos visto el ciclo de la metamorfosis, la siguiente vez que encontramos un «gusano» engullendo felizmente las hojas de un arbusto nos cuesta trabajo pensar que eso es una mariposa. Más aún porque el lugar específico donde habitan las orugas y la comida que ingieren suelen ser diferentes a los lugares y alimentos de las mariposas. A finales del siglo XVII europeo, con los trabajos de Leeuwenhoek y Redi apenas popularizándose, los lepidópteros parecían ser uno de los últimos requicios de la magnificencia divina. Ahí era donde Dios decidía una impresionante transformación física que no escapaba de implicaciones morales: la resurrección, la conversión religiosa, el ser humano era esa larva inmoral que podía elevarse a la belleza si escuchaba atentamente los evangelios.

El plan de Merian en Surinam era hacer un libro sin precedentes, uno que mostrara con toda claridad cada una de las etapas del desarrollo de varias especies de lepidópteros y en qué planta y en qué parte de la planta sucedían. Dónde se colocaban los huevecillos, cómo iban evolucionando las orugas y qué comían, de dónde y cuándo se enganchaban las crisálidas y por dónde revoloteaban y qué comían las mariposas. Todo esto había que hacerlo fuera del laboratorio (es decir, fuera del cuarto donde acondicionaba las jaulitas) y había que hacerlo en América. Había que demostrar que la más impactante transformación de la naturaleza era eso, natural, que no estaba mediada por el dedo de Dios que separaba a las orugas malas de las orugas buenas para convertir a unas en polillas y a otras en mariposas (poco antes de zarpar a Surinam había tenido una pésima experiencia con una comuna protestante). Su

plan era publicar dicho libro, con grabados perfectos y explicaciones científicas y sucintas al bies, y volverse rica. El libro sí lo publicó: *Metamorphosis insectorum Surinamensium*. Pero no se volvió rica y murió doce años después de la primera edición, posiblemente a consecuencia de una enfermedad que contrajo en Paramaribo.

¿Y qué tiene que ver Merian con la interdisciplina?: todo. Pero vayamos por partes. A primera vista el trabajo de Merian puede parecer algo común o poco interdisciplinario. Esto se debe a que muchas de las prácticas interdisciplinarias más exitosas de la actualidad ya no nos lo parecen. De hecho, las hemos normalizado dentro de las academias. Piense usted por ejemplo en las matemáticas y la física, dos áreas del conocimiento que no solo estuvieron separadas durante siglos en Europa, sino que tuvieron inicios contrapuestos ahí. Las matemáticas para los platónicos o los pitagóricos, por ejemplo (e incluso hasta finales del siglo XIX e inicios del siglo XX para Georg Cantor), eran la manera de estudiar precisamente aquello que estaba más allá de la física, la metafísica. Mientras que la física se dedicaba precisamente a eso, a la física. Sin embargo, hoy día es imposible que un muchacho se gradúe de físico sin saber cálculo. Peor aún: hoy día es un sinsentido decir que se hace física sin matemáticas. Las matemáticas (y varias áreas dentro de la matemática misma, como la geometría y la aritmética) han sido la disciplina o conjunto de disciplinas que más exitosamente se han sumado a otras hasta volverse consustanciales. Pero no son las únicas. Tampoco se puede decir en la actualidad que alguien haga biología celular sin química, neurofisiología sin física, geografía sin ecología (y viceversa), edafología sin física ni geología ni química ni biología, etcétera. Todas estas, y más, son áreas que se nutren de los desarrollos de otras y, en ocasiones, también producen conocimientos en estas otras disciplinas.

Así, a diferencia de lo que pretenden hacernos creer algunos administradores y académicos en boga, los estudios interdisciplinarios no son ninguna novedad, sino que existen y se han continuado desde antes de que la palabra «ciencia» fuera de uso común. Más aún, los

estudios interdisciplinarios tampoco son «mejores» *per se* que los estudios no interdisciplinarios: afirmar que una investigación es mejor o más elaborada o más interesante por el mero hecho de ser interdisciplinaria no es más que mercadotecnia. Valga la obviedad tautológica: lo interdisciplinario solo aporta cuando aporta. Volvamos al caso de Merian para ejemplificarlo.

María Sibylla Merian decidió apartarse del estudio *normal* —en términos de Thomas S. Khun— de los lepidópteros en varios sentidos. Primero, se embarcó a América y eso implicó hacer un estudio comparativo de la «naturaleza» *allá* y la «naturaleza» *acá*. Los estudios comparativos en sí mismos no implican interdisciplinariedad. Mucho menos si se trata de comparar con los «grupos de control» establecidos. Por ejemplo, cualquier investigación que compare la economía o la sociedad paraguaya con la alemana conllevará en la mayoría de las veces un resultado que conocemos de antemano. Las conclusiones, del tipo «la economía alemana es más fuerte que la economía paraguaya porque...», serán llenadas generalmente a partir de los prejuicios, nada científicos, de los investigadores y los lectores. Así, estas investigaciones suelen ser solo supuestas corroboraciones de una petición de principio sin importar qué tan interdisciplinarias se vendan (sumando economía, sociología, antropología, estadística, ecología, etc...). Pero comparar la economía o la sociedad paraguaya con la tanzana buscando una respuesta no trivial (una que no sea «ambos son países en vías de desarrollo») ya implica salir del ámbito de confort de la disciplina (estudios latinoamericanos o estudios subsaharianos) y, por tanto, una interdisciplinariedad que sí puede aportar algo de interés. Ese sería el caso de Merian o, después, de Darwin o Humboldt, al tratar de entender la naturaleza desde una perspectiva que en ese entonces era radicalmente distinta: desde América.

El encuentro con América seguía significando un *shock* para la protociencia europea a finales del siglo XVII. Todo programa de investigación, en términos de Imre Lakatos, que se llevaba a cabo en Europa sobre la naturaleza antes de los viajes de Colón consistía en tratar de

acoplar lógicamente cualquier descubrimiento o concepto desarrollado al corpus establecido —muchas veces contradictorio— de los textos clásicos grecolatinos y de los textos sagrados para el cristianismo. Pero América carecía de antecedentes en la Biblia, Plinio o Aristóteles. Para salvar este escollo se inició entonces un nuevo programa: la clasificación. Ya no se trataba de acomodar lo nuevo al corpus, ni siquiera de encontrar fábulas morales en los seres vivos. No había tiempo: lo que había que hacer era catalogarlo y ya después que alguien lo estudiara. Así comenzaron a pulular los gabinetes de curiosidades y los museos. En el caso de los lepidópteros, la imagen es común: decenas o cientos de mariposas atravesadas por un alfiler, fijas a un corcho y cubiertas por un cristal para evitar su deterioro. Eso era lo que hacían los naturalistas cuando Merian fue a Surinam. Estaba en su apogeo. De hecho, aún no nacía el más famoso taxónomo de todos los tiempos: Carlos Lineo.

Pero Merian no se limitó a eso. A pesar de ser el tipo de investigación que estaba de moda, esa que le habría asegurado el aplauso de sus colegas, esa que le habría permitido, además, hacer mucho dinero vendiendo decenas o cientos de corchos con coloridas e inertes mariposas ecuatoriales a los aristócratas y burgueses de Europa que querían presumir de cultos, Merian decidió hacer otra cosa. En lugar de solo coleccionar especímenes, estudió el ciclo de vida completo de cada una de las especies que aparecen en las 60 láminas de su libro. Hoy día, que un biólogo estudie el ciclo de vida completo de un ser vivo puede no parecer algo interdisciplinario (y eso que la misma biología ha creado subespecializaciones para cada etapa, como la biología de la reproducción, la embriología, la biología del desarrollo, etc.), pero piénselo en otros ámbitos. Imagine a un crítico literario estudiando el «ciclo de vida» de varias novelas o poemarios: desde su concepción hasta su olvido, desde los aspectos psicológicos y sociales que influyeron al autor hasta el análisis narratológico del texto, pasando por los formatos de publicación, las estadísticas de ventas y los mapas de distribución de los ejemplares. Eso ya se vende como interdisciplinario, ¡como humanidades digitales!

El afán de interdisciplinariedad coincide, sin proponérselo, con el «todo vale» de Paul K. Feyerabend. Hay que buscar una perspectiva distinta, ver el mismo fenómeno desde otra disciplina, desde otro corpus, incorporar lo que no se ha visto: irse a América, estudiar todo el ciclo de vida. Pero además hacerlo de otra forma, con otra metodología. De hecho, los estudios interdisciplinarios muchas veces implican desarrollar una metodología propia para procurar una mayor comprensión de los datos y los procesos analizados. María Sibylla Merian había aprendido a dibujar, a hacer grabados y todo lo concerniente al arte de la impresión gracias, entre otras personas, a su padrastro: Jacobo Märrer. Sin la maestría adquirida por Merian en estas técnicas, totalmente ajenas a la biología, su libro no habría sido posible. En los siglos posteriores, antes de la invención y popularización de la fotografía, saber dibujar se convirtió en un requisito para ser un buen biólogo (piense, por ejemplo, otra vez en Darwin). Pero en la época de Merian lo común es que estas dos disciplinas estuvieran disociadas: alguien describía verbalmente una especie americana y otro la dibujaba en Europa o, en el mejor de los casos, alguien la recolectaba y, viva o ya muerta o solo a partir de su esqueleto, otro la dibujaba. Y otro más hacía el grabado y otro más lo imprimía (sí, esa es una de las razones de por qué hay tantos seres que se antojan fantásticos en los libros de esa época).

Pero no solo eso. A Merian le parecía limitado o poco informativo tratar de entender a un ser vivo si se le extirpaba de su entorno y se le dibujaba o disecaba como si existiera por sí mismo. De modo que dibujó a sus lepidópteros (en realidad, no todos los organismos que incluyó son considerados lepidópteros hoy día, ni tampoco son solo insectos) en cada una de las etapas de su ciclo de vida y sobre la planta y la parte de la planta donde los encontró. *Metamorphosis insectorum Surinamensium* muestra entonces especies vegetales terrestres y acuáticas, algunas en flor (como el jazmín o el tabachín) y otras en fruto (como la piña, la guayaba o la papaya), dependiendo de si esa etapa del ciclo vegetal era relevante para la alimentación del insecto en su respectivo ciclo de vida: las larvas u orugas, como mencioné, no se alimentan de

la misma parte de la planta que las mariposas. Así, tal vez sin proponérselo, Merian inaugura una nueva ciencia que habrá de volverse importantísima más de doscientos cincuenta años después: la ecología. Captar *in situ* estas relaciones interespecie de forma diacrónica —algo imposible para aquellos que estudiaban a los seres vivos analizando los especímenes en un gabinete de curiosidades— implicaba lo que hoy llamamos «trabajo de campo». Y mucha paciencia. Pero seguramente también implicó modificar las técnicas y métodos con los que estaba acostumbrada a hacer sus dibujos: no es lo mismo dibujar a 24 grados centígrados, en primavera, cuando pueden distinguirse las mariposas en Holanda o Alemania, que hacerlo a 37 grados con 90 % de humedad y una nube de mosquitos zumbándote alrededor en un río cercano a Paramaribo. Así, los estudios interdisciplinarios pueden conducir, en ocasiones, a la génesis de nuevas disciplinas que luego podrán consolidarse o no y, también, al desarrollo de nuevas técnicas. Pero hay algo más todavía.

Mencioné que la protociencia de finales del siglo XVII constaba de dos programas de investigación principales en biología: a) tratar de acoplar todo aquello que se descubría o desarrollaba al corpus europeo establecido (la Biblia y los clásicos grecolatinos) o b) hacer taxonomía. Y ya mencioné que Merian fue más allá de la taxonomía para inaugurar la ecología, pero ¿qué hay del corpus? Aquí Merian también hace una revolución por la cual será severamente atacada en los siglos posteriores, principalmente, por los científicos anglosajones y algunos franceses. Al ser total o casi totalmente inútil el corpus establecido para abordar las especies que estaba estudiando (por la sencilla razón de que Aristóteles ni los autores bíblicos conocieron América), María Sibylla buscó otras fuentes que sí tuvieran el conocimiento al respecto y las puso a dialogar con los (proto)científicos de su época, como Antonie van Leeuwenhoek o Frederick Ruysch. ¿Y cuáles eran esas «otras fuentes»? las mujeres. En la mayoría de las sociedades, históricamente, el conocimiento botánico y ecológico ha sido desarrollado y transmitido por mujeres ajenas a la academia. Peor aún, este conocimiento ha residido principalmente

en las mujeres de clase baja. Al espanto misógino se le suma el espanto clasista. Y, para colmo, estas mujeres a las que consultó Merian y dio crédito en su libro eran mujeres indígenas de Surinam y mujeres africanas esclavizadas. Al espanto misógino se le sumó el espanto clasista y, encima de este, sobrevino el pánico racista. «Esas fuentes no son confiables», clamaron los científicos anglosajones en los siglos posteriores para denigrar sus aportes y, eventualmente, casi condenarlos al olvido de la academia de Europa Occidental (del que se rescataron hace apenas pocos años).

Obviamente, no es que los naturalistas del siglo XVII y de siglos posteriores (hasta la actualidad) no consultaran a las personas locales, hombres o mujeres, mientras hacían sus investigaciones. Pero la práctica común era borrarlos del todo. La historia de la buganvilia es ilustrativa. Lleva el nombre en honor a Louis-Antoine de Bougainville, quien comandó una expedición francesa que pasó por Brasil en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero Bougainville no fue quien «encontró» la planta, sino que a este se la presentó Philibert Commerson, quien era el botánico a bordo y, para halagarlo y evitarse problemas, le puso su nombre (en lugar de ponerle, digamos, «comersonia»). Por muchos años, si no se mencionaba a Bougainville como su «descubridor», se mencionaba a Commerson. Pero Commerson no fue quien la «encontró» en el paisaje brasileño, sino Jeanne Baret, quien iba disfrazada de hombre en la expedición y era pareja de Commerson. Tal vez por eso buscaban, ambos, halagar a Bougainville: porque estaban prohibidas las mujeres en esos barcos expedicionarios franceses (y por eso no se llama, tal vez, «baretia»). El caso es que no sirvió de mucho el halago y los bajaron a los dos en la isla de Mauricio en el Océano Índico, donde Commerson murió. Así, hoy día ya se considera que Baret fue su «descubridora». El pequeño detalle es que esa planta ya era conocida, no solo ya la «habían visto» muchísimas personas, sino que también ya era *utilizada* por sus propiedades medicinales, ya había sido trasplantada y distribuida por varias regiones (hasta México) y tenía nombre en portugués, español y, por supuesto, en las lenguas originarias del Brasil

(entre otros, *tapirica*). Pero ni Bougainville ni Commerson ni Baret tuvieron la delicadeza de dar crédito a sus fuentes. Merian sí. Ir en contra del supremacismo europeo de sentirse como Adán y Eva nombrándolo todo en medio de un paraíso salvaje, como si el resto de los seres humanos que habitaban dicho paraíso no fueran seres humanos, fue el gran pecado de Merian. ¿Le suena conocido? ¿Sucedo algo similar en su disciplina cuando cita «otras fuentes»?

Los estudios interdisciplinarios, para ser fructíferos, requieren en muchas ocasiones de esto también: de ampliar el corpus, de incluir en el corpus fuentes que no se consideran «válidas» por la academia establecida. Aquí es donde tal vez se encuentra todavía el mayor reto. Hacer estudios interdisciplinarios —o, mejor dicho, *decir* que se hacen estudios interdisciplinarios— se ha puesto de moda en las últimas décadas. Sin embargo, la mayoría de dichos estudios no se apartan ni un ápice del corpus *normal* en la actualidad, o se procede a borrar a esas otras fuentes de forma similar a como se hizo con la buganvilia, de modo que todo termina circunscrito a los programas de investigación contemporáneos que, si bien son más variados que tratar de acoplar todo coherentemente a los clásicos grecolatinos y a la Biblia (o a hacer catálogos), no dejan de proceder de un puñado de ideologías precisas. La más exitosa de estas hoy día sería el mecanicismo: el todo es igual a la suma de sus partes, los procesos y entes progresan o se degradan, la mecánica del fenómeno es independiente de su contexto. Pero la mariposa no es la suma de sus partes, ni se vuelve «mariposa» al salir de la crisálida ni puede existir de forma independiente a los otros seres vivos de su entorno. Eso que llamamos «mariposa» es mariposa como un todo, es mariposa en cada una de sus etapas (aunque la llamemos «huevo» o «larva») y es en relación a su entorno vivo e inerte. La interdisciplinariedad no trivial implica, entonces, concebir al conjunto de disciplinas establecidas como una sola y salir de allí para incorporar otras formas de conocimiento y de construcción de conocimiento que nos puedan dar, acaso, un panorama más completo de aquello que buscamos entender. Esto implica concebir la validez de otras fuentes, aunque no sean reconocidas por el canon, de otras ideologías aunque sean contrarias a los

programas de investigación establecidos y, por consiguiente, desarrollar *praxis* metodológicas *in situ* para darles sentido.

María Sibylla Merian hizo todo eso: refirió otras fuentes ajenas al canon (las mujeres indígenas y afrodescendientes), se apartó de los programas de investigación de la época y utilizó otra ideología (el fenómeno de la metamorfosis tenía que tener coherencia en sí mismo independientemente de lo que dijeran los clásicos grecolatinos o la Biblia) y desarrolló una *praxis* distinta (desde los dibujos en campo hasta estudiar a los seres vivos ahí, en su medio y a lo largo de todo su ciclo, y no muertos en un gabinete de curiosidades) y terminó sentando las bases de una nueva disciplina: la ecología. Todo lo anterior para tratar de entender mejor algo que, simplemente, le parecía que no había sido comprendido de la mejor forma posible.

Ese es el punto central de los estudios interdisciplinarios: tratar de entender mejor. Ahora bien, como en toda empresa de conocimiento, la mayoría de los estudios interdisciplinarios están «condenados al fracaso». Es decir, al igual que en los estudios no interdisciplinarios, lo más seguro es que, después de un gran estudio interdisciplinario, resulte que al final tampoco conozcamos mejor el fenómeno. O que propongamos una teoría que eventualmente sea refutada. O que nosotros mismos nos demos cuenta, a mitad del camino, de que todo el planteamiento es un sinsentido. Es parte de la diversión. Asimismo, los estudios no interdisciplinarios son parte fundamental de la consolidación de nuestro conocimiento del mundo. Y son tan necesarios unos como otros. Así, si usted se siente muy a gusto en la comodidad de estudiar dentro de una sola disciplina, está bien. Y si a usted le gusta la emoción de adentrarse en el ámbito desconocido de mezclar disciplinas, también. Solo que si usted opta por el segundo caso y hace estudios realmente interdisciplinarios desde una perspectiva en verdad distinta (desde su Surinam metafísico), y tiene éxito en proponer una visión distinta, lo más seguro es que le suceda como a María Sibylla Merian y termine siendo vilipendiado por sus colegas, sin dinero, y semiolvidado de la historia. Pero la diversión del proceso nadie se la quita.

Bibliografía

- Feyerabend, Paul K. *Tratado contra el método: Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2007 [1975].
- Khun, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: Chicago UP, 1996 [1962].
- Lakatos, Imre. *Escritos filosóficos*. Madrid: Alianza, 1973.
- Merian, Maria S. *Metamorphosis insectorum Surinamensium: Verandering der Surinaamsche insecten*. Edición de Marieke van Delft y Hans Mulder. Ámsterdam: Lannoo y Koninklijke Bibliotheek, 2016 [1705].
- Todd, Kim. *Chrysalis: Maria Sibylla Merian and the Secrets of Metamorphosis*. Orlando: Harcourt Books, 2007.

Tomar y tomarse una foto en los tiempos de las redes sociales

Santiago Molina

Universidad de las Artes

santiago.molina@uartes.edu.ec

Tomar una foto y tomarse una foto son, al menos, en la práctica cotidiana de nuestros tiempos, dos cuestiones visualmente distintas. Pese a que en las dos se manifiesta el hecho de realizar la acción de oprimir un disparador o dar un toque a la pantalla de nuestros celulares cuando tienen activa su cámara, existen dos puntos que me generan especial interés al pensar cada una de dichas acciones. El primero tiene que ver con el tomar una foto, esto es una apuesta personal, y me atrevo a pensarla como la acción de captar una imagen que se encuentra frente a la persona que captura dicha imagen. El segundo, tiene relación al hecho de que tomarse una foto, generalmente, alude a aquella imagen que se capta hacia la misma persona que oprime el disparador en una cámara o da el toque a la pantalla de su celular para realizar una captura de imagen.

En otras palabras, *tomar* una foto puede materializarse en la captura de imágenes de otros, incluyendo el lugar en el que se capture dicha imagen, y *tomarse* una foto se materializa en realizar la captura de imagen en la que el Yo es preponderante, ya sea de forma individual o colectiva (Lacan). En este marco, que no deja de reconocer el contexto en el que pienso a la imagen, es decir, en el marco de las redes sociales o el tiempo de Internet, como lo dice Juan Martín Prada, comencé a pensar en una pregunta que me generó interés en torno a las variables que se desprenden de lo esbozado en esta pri-

mera parte. Así, la pregunta central fue: ¿en qué es lo primero que piensas al tomar o tomarse una foto?

Lo primero que se me ocurrió, en búsqueda de respuestas a dicha pregunta, fue compartirla en mis redes sociales (que no llegan a más de 500 personas y son, preponderantemente, amigos). Poco a poco, comenzaron a llegar, en modo respuesta de texto, una serie de ideas que me llamaron la atención. Debo confesar que, al principio, estuve al borde de incidir en la respuesta, puesto que, lo primero en lo que yo pienso, al tomar o tomarme una foto es en compartirla, y para ello, reviso que dicha fotografía me guste, desde el plano elegido, el resaltar el lugar en el que me encuentre o buscar el ángulo más favorecedor. Decidí generar una pregunta más libre, y, en esa misma línea, recordé algo que también me llama la atención sobre las acciones que realizamos inmediatamente después de tomar una foto, y es el realizar *zoom* con nuestros dedos a nosotros mismos, y en especial a nuestro rostro para ver si dicha fotografía nos convence, pero eso es un tema que necesitaría su apartado especial.

Retomando lo dicho, se hace necesario detallar varias de las respuestas que llegaron y me generaron interés, dando el primer estímulo de reflexión que busca este texto. Entre las respuestas obtenidas surgieron: «Mostrar una imagen correcta», «que salga bonita para el recuerdo», «compartir mi momento», «verme guapa para mostrarla», «captar momentos», «siempre pienso en el *outfit* que sea el correcto, y la iluminación me ayudará», «tengo que salir guapa o tiene que ser algo que llame la atención», «alegría porque quieres capturar ese momento único», «la luz, si hay buen ambiente o buena iluminación», «voy a salir gorda o con el cuello torcido», «si es *selfie* que se vea bien o si la tomo algo que salga claro», «en verme guapa o de acuerdo al ángulo no me vea gorda», «me pongo a observar bien en qué plano la voy a tomar», «si tengo buen plano o buena luz», «el paisaje, que esté bien enfocado o tenga buena luz», «en que quede de lo mejor posible para el recuerdo de esa persona», «que nadie se atravesara», «si la tomo, encuadrar bien, y si me la toman, en sonreír», entre otras respuestas.

Como se puede inferir, la variedad de respuestas a la pregunta guía de este escrito genera varios puntos de reflexión desde los cuales se puede analizar el fenómeno fotográfico en los tiempos actuales. De entrada, comenzamos a pensar:

[que] en los tiempos de la selfie, de la autoimagen compartida, de la proliferación infinita de autorrepresentaciones visuales, asume necesariamente una extraordinaria importancia, de nuevo, la cuestión acerca del mirar y el ser mirado, del darnos a ver, de la puesta en escena del «yo».¹

Por consiguiente, y al realizar un análisis rápido de las contestaciones dadas a la pregunta, se evidencia que, en gran parte de ellas, la dicotomía mirar y ser mirado es vital en la dinámica de la fotografía actual:

Tradicionalmente hemos escuchado que toda mirada es objetivante, ejerce poder, conversora de lo que es mirado en objeto, sometándolo. Sin embargo, puede que las cosas hoy funcionen también a la inversa y que incluso lo hagan cada vez más de esta otra manera; como si en el espacio de la red uno se volviese objeto al mirar, que fuese el mirar esos modelos tan seductores de individuos que se muestran libres y admirables lo que acabará objetualizándonos a nosotros, sus seguidores.²

Por otra parte, y en búsqueda de la comprensión de dicha dinámica a la luz de la génesis de la fotografía, también se hace indispensable traer a colación a Robert Cornelius, un empresario estadounidense, conocedor de química y metalurgia a quien se le atribuye ser el creador del primer *selfie* de la historia en 1839, quien, tras conocer la invención del daguerrotipo, trabajó para perfeccionarlo. Ya que se nombra al daguerrotipo, también se hace indispensable recordar a Niepce quien, en 1829, se asocia a Louis Jacques Mandé Daguerre

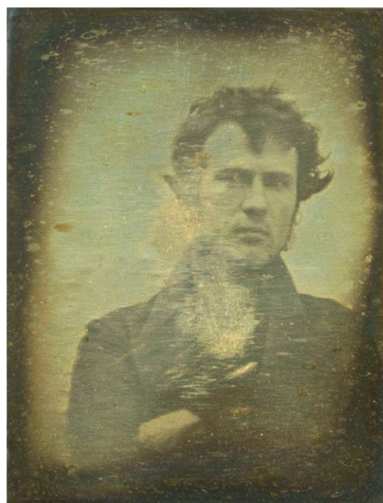
1 Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (Vol. 13) (Ediciones Akal, 2018).

2 Prada, *El ver y las imágenes...*

en sus investigaciones, y logran el primer registro fotográfico de la historia denominado el punto de vista desde Le Gras.



Vista desde Le Gras, Niepce, 1829.



Selfie, Robert Cornelius, 1839.

¿Y por qué se hace necesario recordar a los precursores de la fotografía? Se estarán preguntando, y la razón es evidente, puesto que todo lo que fue de ese hito fotográfico tiene como característica esencial y

preponderante al tiempo. Un tiempo de espera que inicia en la captura de la imagen, el revelado, y la exposición. Tiempo que, en la era actual, ha dejado de ser o estar presente, pues la inmediatez del acto fotográfico dura microsegundos, y la fotografía, en muchos casos, pasa a las publicaciones en redes sociales al instante de ser captada en los distintos dispositivos celulares con los que contamos hoy.

En esa misma línea, se comienza a hacer indispensable preguntarse sobre lo que pasa hoy en relación con lo que fue la fotografía, y cómo fue cambiando su dinámica. De ello se desprende otra serie de preguntas del tipo: ¿en qué momento de la historia se pasó a la inmediatez de la imagen? ¿De qué forma influye en ello la irrupción de Internet y las redes sociales? ¿Qué fue de la fotografía impresa o si tiene posibilidades de vuelta? ¿Cuáles son las dinámicas a las que se enfrenta el yo en ese marco?

En nosotros se ha ido fijando, a lo largo de nuestra vida, un repertorio de imágenes, de coordenadas representacionales ideales que habitan en nuestra mente como lo hace el propio lenguaje. Las formas de mirar inducidas por ese cúmulo de imágenes, y que podríamos denominar como la «mirada cultural», son un elemento clave en todos los procesos de identificación. Nos sentimos fuertemente determinados por cómo esa mirada nos percibe.³

Al tomar lo dicho por Prada, y pensando en relación a las respuestas obtenidas en torno a la pregunta guía de este texto, se puede inferir que somos seres determinados por cómo la mirada de los otros nos percibe. Cuando se registran contestaciones del tipo «mostrar una imagen correcta», vemos claramente cómo las formas de mirar cultural determinan los esquemas de pensamiento que determinan la praxis, y la forma de vivir con las imágenes, y mucho más en tiempos de ubicuidad de imagen, aludiendo a lo dicho hace ya tiempo por Paul Valéry.

Por otra parte, al pensar esta situación desde el soporte fotográfico y su evolución técnica, material y científica, comparto lo que dice

³ Prada, *El ver y las imágenes...*

Cristian Cámara Outes en su texto «Dialéctica del aura: la fotografía tradicional, y la fotografía digital»:

Es un hecho que la fotografía digital ha desplazado ya a la fotografía química tradicional. En principio, se diría, el carácter de este desplazamiento no podría tener nada de inquietante ni de dramático, ni apenas ser objeto de ninguna curiosidad, pues, si bien ambas se fundan en principios y procedimientos radicalmente diversos, ambos medios técnicos de representación pertenecerían sucesiva y homogéneamente a una misma lógica técnica, y podría considerarse su tránsito, por tanto, al igual que el de muchos otros desplazamientos en los que estamos incesantemente implicados, incluso según un esquema de cumplimiento, de aproximación, de progresiva superación ideal.⁴

Por lo tanto, el proceso evolutivo de la fotografía, desde su técnica y su materialidad física, se suma como uno más de los aparatos que en su dialéctica histórica va en proceso de constante cambio, de mejora y de perfeccionamiento. Piénsese en los aparatos telefónicos que al principio cumplían una doble función esencial: llamar y recibir mensajes, más ciertas funciones como calculadora, despertador, registro de hora, entre otras cuestiones básicas, y hoy son aparatos de una sofisticación sin precedentes o límites aparentes.

Referencias bibliográficas

- Outes, Christian. «Dialéctica del aura: la fotografía tradicional y la fotografía digital». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (43), 3 (2009).
- Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (Vol. 13). Ediciones Akal, 2018.

⁴ Christian Outes, «Dialéctica del aura: la fotografía tradicional y la fotografía digital», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (43), 3 (2009).

La imagen viral y lo cómico como materia para el arte

Alejandro Ch. Mosquera

Universidad de las Artes

alejandro.mosquera@uartes.edu.ec

En la época actual en la que la hiperconectividad rige la manera en que interactuamos, me resulta importante poder detenerme a pensar acerca de la manera en que las imágenes se propagan a través y a partir de Internet. Mi intención en el presente ensayo es analizar el fenómeno de las imágenes virales y cómo muchas veces este tipo de contenidos tiene la cualidad del uso de lo cómico como motor para propagarse en Internet y a través del arte.

Para empezar, me es necesario tomar la definición de la imagen viral como aquella que se repite insistentemente, con la intención de propagarse y contagiar la necesidad de ser vista¹. Lo viral en la imagen explota en cuanto a intensidad y antepone lo cuantitativo ante lo cualitativo. Son imágenes que vemos en demasía, sin detenernos a veces a pensar en qué es lo que estamos viendo, sino que solo nos producen un cierto sentido de identificación, el cual nos hace compartirlas en las distintas redes sociales para así continuar con su propagación.

Es recurrente que varias agencias de publicidad o compañías en la actualidad quieran «hacerse virales» como método de mercadotecnia en sus campañas publicitarias, con el fin de que sus anuncios y productos lleguen a muchas más personas. Lo que no tienen en cuenta muchas veces es que, en esta manera de querer vender, los contenidos que suelen hacerse virales tienen componentes específicos que los ha-

¹ Juan Martín Prada, «Estéticas de lo viral», *Revista de Occidente* (Madrid: 1923), 2021.

cen más compartibles. Categorías como lo absurdo, lo controversial, o para fines de este texto, lo cómico, son cualidades o características que hacen a este tipo de imágenes más reproducibles y *remixables*.

Para comprender un poco mejor cómo este tipo de imágenes se propagan investigué acerca de Sigmund Freud quien en su texto «El chiste y su relación con el inconsciente» hace referencia a las cabezas graciosas como aquellas personas que tienen la capacidad de la gracia, teniendo así mayor disposición o condiciones psíquicas que favorecen el trabajo del chiste². En este sentido, considero que lo viral de las imágenes sin duda está determinado también por personas que, a través de *likes*, *shares* o *retweets*, las reproducen, asumiendo un rol activo³ en estos procesos acelerados de viralización. Es decir que al igual que los chistes, lo viral en las imágenes depende de las personas que las replican.

Teniendo en cuenta que dentro de los procesos de viralización de las imágenes los internautas «no son solo pasivos vectores de transmisión»⁴, veo pertinente ejemplificar los roles que asumen los usuarios a través del caso de Rplace. Esta actividad de la plataforma Reddit se realizó el día de los inocentes (1 de abril en Estados Unidos) tanto en el 2017 como en el 2022. El juego consistía en que cada usuario de la plataforma podía aportar con un píxel a un gran lienzo digital cada cinco minutos, para así formar un gran mural colaborativo. Analizando el *time-lapse* del video publicado por la plataforma en YouTube, vino a mi mente la imagen de un virus propagándose por un cuerpo y los millones de usuarios ayudaban para que esto sucediera. A medida que el juego avanzaba y a través de interacciones de comunidades enteras de *youtubers*, *streamers* o *tuiteros*, los pixeles se fueron propagando por el lienzo, generando así una gran imagen conformada por varias otras entre las cuales había anuncios publicitarios, banderas de países y, sobre todo, memes.

Adentrándome un poco más hacia el tipo de imágenes que es de mi interés analizar, debo definir el término «meme» (cuya pronunciación en inglés es parecida a la palabra gene). Esta palabra proviene

2 Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Alianza Editorial, 2012), 134.

3 Prada, «Estéticas de lo viral».

4 Prada, «Estéticas de lo viral».

de la investigación de Richard Dawkins quien, en su libro de 1976, *El gen egoísta*, plantea la hipótesis de que los genes son unidades replicadoras que solo buscan perpetuarse a sí mismas. En esa investigación, Dawkins también se pregunta si este tipo de mecanismo evolutivo se puede aplicar a la cultura y es allí donde usa la palabra «meme».

A criterio de Dawkins los memes son imágenes o unidades de imitación que parasitan nuestros cerebros en busca de ser replicados. Por otra parte, Delia Rodríguez define a los memes como «ideas que saltan de mente en mente»⁵. Teniendo en cuenta esta capacidad de imitación y replicación que tienen los memes, considero que son importantes dentro del estudio de las imágenes virales y cómo estas se propagan por Internet. Puntualmente es interesante detenernos a pensar sobre la autoría en este tipo de imágenes, es decir, al ser los memes de una naturaleza contagiosa y además de encontrarse comúnmente en un medio donde el flujo de información es cada vez más rápido, podríamos pensar que su autoría no es algo que desde su naturaleza se vaya a respetar, si no que, al contrario, muchas veces son imitados o intervenidos con el fin de *remixearlos*.

En este sentido, me es importante comparar la teoría de Freud en cuanto al chiste como proceso social, ante los que propone Juan Martín Prada respecto a la autoría de los memes. Sigmund Freud menciona que el resorte que pulsiona la producción de chistes, es el querer ponerse en la escena⁶. Por otra parte, Prada nos menciona que la creación de memes proviene de procesos de imitación no profesionales que en cuya propagación se pierde habitualmente el nombre de sus creadores⁷. Podríamos decir que la autoría de los memes y de los chistes se mantiene solo hasta el punto en que estos son propagados.

Considero que la pérdida de la autoría, entre quien cuenta un chiste o quien comparte un meme, resulta interesante como característica de las imágenes virales y creo que puede servir mucho como parte de los procesos de creación artística. La estética de lo viral y la condi-

5 Delia Rodríguez, *Memecracia: Los virales que nos gobiernan* (Grupo Planeta, 2013).

6 Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

7 Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (Ediciones AKAL, 2018).

ción circulatoria de la imagen⁸ es algo importante de abordar desde mis propios procesos, ya que siento que es una de las maneras en la que se puede resaltar un concepto o hacer un comentario respecto a un tema en específico, que además permite adoptar imágenes que pueden ser reinterpretadas desde lugares o contextos en los que no estaban antes.

Por poner un ejemplo y a manera de conclusión, quiero traer a colación el último proceso en el que he estado trabajando con base en recopilaciones de videos de distintos tipos de caídas que encuentro en YouTube y de las cuales me apropio con el fin de realizar una narrativa en cuanto al tema específico de la caída y cómo las personas que espec- tan estos acontecimientos reaccionan ante ellos. Durante el montaje del video me enfrenté a compilados en los que se ven muchos *bloopers* suceder y me di cuenta de que estos videos resultan hasta cierto punto idiotizantes pero al mismo tiempo me encontraba riendo una y otra vez de los mismos acontecimientos.

El consumo voraz de imagen viral tras imagen viral me lleva a pre- guntarme sobre nuestros modos de reír como sociedad-red o cuerpo conectado y sobre qué es lo que nos provoca risa en un mundo sobre- cargado de imágenes virales que quieren constantemente ser cómicas.

Bibliografía

- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza Editorial, 2012.
- Martín Prada, Juan. «Estéticas de lo viral». *Revista de occidente* (Madrid: 1923), 2021.
- . *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Ediciones AKAL, 2018.
- Rodríguez, Delia. *Memecracia: Los virales que nos gobiernan*. Grupo Planeta, 2013.

⁸ Prada, «Estéticas de lo viral».

Tár

(Todd Field 2022)

Ileana Rodríguez

Universidad de las Artes

ileanarodriguez1939@gmail.com

Tár ha sido seleccionada como el mejor film del año por New York Film Critics Circle, Los Angeles Film Critics Association, National Society of Film Critics, *Vanity Fair*, *The Guardian*, *Daily Variety*, *The Hollywood Reporter*, *Screen Daily*, *Entertainment Weekly*, e *IndieWire*. El American Film Institute lo considera primero entre los diez mejores films del año. En 80th Golden Globe Awards, Blanchett ganó el premio de la mejor actriz mientras el film era nominado como la mejor película-drama y mejor guion. En el Critics Choice Award 28, Blanchett ganó como mejor actriz y Guðnadóttir mejor guion. En el British Academy Film Awards número 76, recibió cinco nominaciones. Para la premiación 95 de los Óscar cuenta ya con nominaciones en las siguientes categorías: mejor película, director, guion, actriz, cinematografía. «Su postura y expresión, firme como estatua. Ojos neutros. Casi vacíos... La cara de Tár una máscara cubista de contracciones musculares nacidas del terror que modula en una no mitigada rabia». (Guion 1).

El film empieza con una fuerza discursiva difícil de digerir. Las primeras escenas ponen de manifiesto a quién estamos oyendo nacer: una mujer recia, decidida, que habla una verdad descubierta, testaruda, mandona, tensa, acalambrada, que sabe decir lo que quiere con subterfugios pero que jamás quiebra la vista; una mujer de apariencia suave fingida, mujer endurecida, una mujer que desde el mismo comienzo uno como espectador admira pero rechaza. Esa es la preparación para la presentación de un cine de tesis, clasificado

en Norteamérica como drama psicológico, con todo su brillo, realización espectacular, trabajo de cámara y ediciones perfectas, planos transicionales, que discute algo contemporáneo con una cierta brutalidad. Desde el principio uno se pregunta cuál es el asunto real en esta representación dramática, trabajada con ambigüedad, que expone el nacimiento de una autoridad femenina arropada en la historia de la música y en total control del ejercicio de la dirección musical orquestada al más alto nivel; protegida por el aparato más prestigioso y establecido de Occidente, donde todos los nombres de las orquestas principales y sus directores constituyen la carne de la alta cultura, *liberalism chic*, en la cual, una alumna ficticia de Leonard Berenstein ocupa el papel central. ¿Es acaso el asunto de este film una discusión sobre el genio encarnado en mujer? ¿Es la genealogía de la autoridad que se posa ahora en cuerpo femenino? ¿Es el ejercicio del poder o una discusión profunda sobre el arte de leer e interpretar el sonido en movimiento? Para salir del aprieto uno dice que sí y que no, porque, si bien, todas esas manifestaciones se abrazan y espejean, el fulcro de la cuestión es la representación o reconocimiento, más bien, de esa presencia femenina, o esa discusión sobre la excelencia femenina, en un film dirigido por un hombre, el que, al final de todo el *bravado* de la argumentación y el temperamento de Tár, ontología imaginada, ella es no obstante severamente castigada con un doble final, el primero totalmente catastrófico, frente a la audiencia neoyorquina, cuando Tár, que ha sido substituida como conductora de la filarmónica, empuja en público fuera del podio al conductor y lo golpea físicamente, ya pasando de los golpes léxicos que imprime sobre sus interlocutores, de su manipulación exquisita, a lo físico y material del cuerpo. Y, en la segunda, la vemos totalmente degradada, en suelo asiático, dirigiendo una orquesta que parece de niños, pieza musical alusiva a los viajes interplanetarios, quizás, donde la audiencia está disfrazada de extraterrestre. En segundas instancias, hay que apuntar que Tár plasma la ambigüedad de hacer cine debate sobre asuntos recientes apoyada en una estética modernista. Y es solo entonces, en su interpretación musical, en su conocimiento y profundo arraigo musical «donde vemos el porqué y el cómo de quién es ella. El arte de lo

particular. La disciplina. La sola razón real que la gente la aguanta» (Guion, 34). Pero ¿qué aguanta la gente? Aguanta los malos tratos a los colegas, a los estudiantes, a su asistente personal, a su conductor asistente y, más drásticamente, a la chica que se suicidó, Krista Taylor, becaria de una fundación que Tár creo; y a su pareja. Ella se hace acreedora de un «Me Too», en femenino, pues otorga favores profesionales a cambio de favores sexuales y bloquea oportunidades a quienes la rehúsan.

En estos sucesivos maltratos, el guion sirve de vehículo a una excelencia en el manejo del sarcasmo y del insulto para el cual acude no solo al ataque de las identidades, a la manipulación de los afectos, al desmantelamiento de ciertas agendas positivas de los grupos sociales como son las de género, sino a un restablecimiento de los principios básicos del individualismo liberoburgués, que mantiene que la producción estética no está sujeta a ningún lineamiento político ni seña de identidad, y en esto el ejemplo preeminente es la discusión sobre Bach, *darling* del Occidente musical, hombre blanco, con su alumno negro, Max. En Bach se discute la excelencia o el genio. La pregunta de Tár a Max es: «Mediante qué criterio quieres ser juzgado, la lectura del partitura y la técnica de la batuta o por qué» y, añadiendo, le aconseja:

No estar tan deseoso de ser ofendido. El narcisismo de la pequeña diferencia tiende al conformismo más aburrido... El problema de matricularse en un disidente epistémico ultrasónico [ella misma se ha descrito como una lesbiana U-Hall] es que, si el talento de Bach puede ser reducido a su género, lugar de nacimiento, religión, etc., también puede ser el tuyo. (Guion, 20)

Sí, claro, y justamente por eso él la llama «fucking bitch» y ella a él «robot». En el léxico se puede apreciar no solo la agudeza y exactitud de la palabra, sino también la calidad del insulto, ¡no confundir con la verdad! Este es el ejercicio del poder lingüístico contrapuesto al poder musical, polos de tensión de la representación de un poder o de un modo de tener *ab origen* siempre lo masculino. Y ahí está el

trabón. Pero la música siempre atenúa el desprecio por ella sin distanciarlos de esta mujer dura cuya esencia vital es el pragmatismo y cuya articulación social se circunscribe a dar órdenes de manera contundente, expresar opiniones informadas utilizadas para manipular a la gente, expresiones comunes al orden de las cosas que llamamos patriarcales.

En un tercer momento de este cine de tesis, por más *glossy* Hollywood que sea, por más excelso en su producción de 35 millones —ya ha recogido 10— la discusión versa sobre la música. Y aquí pone al espectador culto en jaque mate, porque para el *connoisseur* los nombres del poder cultural son resabidos —Leonard Berenshtein, Herbert von Karajan, Lincoln Center, las orquestas de Berlín, Londres o Nueva York, grandes empresas musicales— y va a quedar rotundamente complacido, argumentaría yo, a nivel subliminal, esto es, sin darse cuenta de que forma parte de esa comunidad. Ya estamos en patio propio en el que siempre llueve sobre mojado. «Me too» también está representado en la joven chelista, Olga Metkina, «su nuevo pedazo de carne», con la que termina su historia amorosa, de *partner*, porque la pareja de Tár es primer violín, es decir, aquella que sabe tanto de música que puede bien dirigir la orquesta y a la cual el director saluda en deferencia al entrar en escena; *partner* así mismo en el negocio, mujer que al final la deja porque se da cuenta de que ha puesto en jaque mate no solo su relación sentimental, sino también la financiera.

No hay límite para los diferentes tipos de sentimientos que la música nos hace sentir. Y algunos... son tan especiales, tan profundos que no pueden describirse en palabras... Solo con notas... La música es movimiento... De una nota a otra. Y eso nos puede decir más de lo que pueden un millón de palabras. (Guion, 87)

No puedo ni quiero dejar de argumentar el lado afable de Tár, la discusión sobre el arte de la interpretación musical. Cómo no sumergirse en la esencia de la música cuando se habla de que «el tiempo es esencial a la interpretación. La mano izquierda da la forma;

la derecha marca el tiempo y lo mueve hacia adelante» (Guion, 6), cronómetro humano que matiza, esquizofrenia productiva en el tiempo esencial a la dirección. Queremos entender qué significa estructuralmente un *scherzo*, *credenza*, *adagio*, o el significado de un *crescendo*, *diminuendo*, *glissado*, *alegro*, etc., para aprender a oír música. Como bien dice ella al comienzo: «La música es un lenguaje... aunque uno secreto... totalmente incognoscible. Estos encantadores, ruidos gozosos que hacemos es lo más cerca que cualquiera de nosotros está de lo divino... y son solo algo nacido del mero acto de mover aire» (Guion, 78). *Touché*.

Es de esperar que salga bien robusta en la premiación 95 de los Óscar. La actriz principal es de probada espesura y taquillaje, y sirve de vehículo a una discusión de actualidad y, para mejor mercadearla, lesbiana y temperamental, ingredientes para un potaje que pondrá a más de una feminista en posición incómoda. Al menos eso hizo conmigo. El espectador queda con la sensación de que el asunto fundamental es el ejercicio del poder, subyugando una seria aunque breve reflexión sobre música, o sobre representación de cualquier tipo del ser mujer en lo social. Eso se advierte en la incomodidad de Tár, en sus músculos en alta tensión, en las muecas y contorciones que agradan porque demuestra la tesis de que tener éxito social, para una mujer, ser autoridad, se paga simplemente porque obliga e incómoda. El filo léxico es del mismo calibre del musical. Y así quedamos empatados en un film que coloca al espectador en un desiderátum que luego se multiarticula, no solo en el racismo que descalifica la identidad aunado a una insensibilidad pedagógica en que la música entra con sangre.

Hay que mencionar, en el elenco, el comportamiento de las otras mujeres: Nina Hoss, Noémie Merlant, Sophie Kauer, *punctum* del ímpetu de una mujer a la que no importa la relación humana ni la persona, sino únicamente la resolución de gestiones. Dado que el sujeto siempre está inmerso en redes interpretativas disponibles —a las que teóricas feministas como Laurent Berlant llaman «literatura de mujeres» y yo añado «literatura de hombres» o cine, o filosofía, aunque otras ramas del feminismo abjuren de esta determinación

fija del género—, en el film en cuestión la balanza masculino/femenino se empieza a inclinar hacia un pensamiento identificado como patriarcal. ¿Acaso en el manejo del poder que trae la excelencia, fama y autoridad, el único modelo de poder es masculino? ¿O acaso el poder mismo es masculino? ¿Hay otros modelos posibles, ya sea en femenino, o LGBTIQ+? ¿Con esta pregunta sobre «el narcisismo de las pequeñas diferencia» abrimos la caja de pandora, esa atonalidad tensa al tratar de describir los sonidos y entender las piezas que forman la identidad? Es cuestión de saber, de sentir, de comprender que, después de todo, «el alma selecciona su propia sociedad», pues si en Bach se puede identificar género y etnia igual se puede en el jazz: todo el mundo se puede reducir a género y sexualidad. Y ser compositor es sublimar ego e identidad. Bueno, así las cosas, habrá que hacer la reverencia.

Podríamos concluir, entonces, que el film, no solo como imagen, sino como máquina discursiva, emplea la magnitud de un físico, de una actriz, para dirimir ideas partiendo del guion cinematográfico al cual le interesa discutir los *innuendos* de las discusiones sobre género e identidad. ¿Importa que ella sea mujer tanto para triunfar como para destruir; importa que el joven negro sea negro; o solo importa la excelencia musical? ¿Qué es lo que importa, por tanto, en *Tár*?

El elenco de mis sueños para volver a *Mátate, amor* (a propósito de la futura película)

Juan Felipe Paredes

Recodo Press-Universidad de las Artes

juan.paredesbuc@uartes.edu.ec

La adaptación cinematográfica de *Mátate, amor*, que todavía está en mente, tiene a Isabelle Huppert hace 30 años, a Ricardo Darín o a Willem Defoe y a un bebé ausente, todavía no me decido si uno hecho en CGI o uno que simplemente no figure, o que sea la cámara y que Scorsese haga que Brian de Palma haga la cinematografía. Se me hace más fácil imaginar *Mátate, amor* como una obra teatral que como una película e inevitablemente pienso en la escenografía y el *stage design* de los conciertos más *instagramables* de los últimos años, minimalistas, como los de Kanye West, como el del Motomami World Tour, sin tarima, con fuertes luces, pocas texturas y con mínima escenografía. Una puesta en escena brechtiana, el público tendrá que limpiar la sangre y los orines. Pienso en el póster, un título o muy grande o radicalmente pequeño, una fuente en negrita y sin serifas. Voy maquinando los tres o cuatro elementos de la novela y extirpándolos con la duda (y el afán) de hacerla funcionar.

«Cuando los padres sufren, son hijos» (Harwicz 2012)

Mátate, amor es una novela que no narra un acontecimiento, sino una situación: una madre odia su condición, a su esposo y a su hijo. La novela tiene ya diez años en librerías, y cada cierto tiempo, aprovechando

sus varias ediciones, distintas audiencias revisitan la historia, que se construye casi enteramente a través de una protagonista que no tiene nombre, narrando. Su radical singularidad que estorba e incomoda nuestras nociones de la maternidad, las pulveriza a través de lo que yo puedo entender como un ejercicio *performático* en el que padres se vuelven hijos. Leer la novela es una provocación, casi un fetiche, que utiliza este personaje (y la muy secundaria manera en la que se construyen los demás) para atravesar las figuras de autoridad con los principios del placer, que inevitablemente incluyen el impulso de la muerte o del morir.

Isabelle Huppert hace treinta años

En *Mátate, amor*, Harwicz toma la decisión de someter a sus personajes a un proceso de esencialización. ¿Qué pasa con la voz cuando son los pulmones los que articulan? El resultado es un tono uniforme, un flujo de consciencia como gritos primarios, que nos guía durante toda la novela. Con derivas extensas y macizas, más parecidas a las sentencias, se va construyendo la serie de interacciones con las que la narradora edifica un cuerpo armado de púas sin afilar (frente a los ojos del lector), a ratos frío, y justamente eso es lo que hace oscura, mágica a esta historia: en tus narices, el deseo de huida es más fuerte que la voluntad de hacerlo.

Ricardo Darín o Willem Defoe

En un pueblo al sur de Francia, el esposo de la narradora es de una indiferencia furiosa. En línea con la quietud del bosque, que esconde una potencia misteriosa, todo aquello que rodea a la voz narrativa es el enemigo. Estos elementos que están fuera del personaje principal insisten en regresar a una estética plana y a una temporalidad que se siente poco natural y que se sabe forzada. Son estos los que protagonizan una

pugna de poderes que se vuelve personal (y, en ese sentido, coyuntural) en donde me veía continuamente empatizando con la autoridad. Una escena en específico en donde la mujer, harta de los ladridos, dispara al perro de la familia y, acto seguido, el animal es reemplazado por otro que consigue su esposo me hizo entender que no importa cuán fuerte sea un grito, si las paredes están lo suficientemente lejos (o si uno es lo suficientemente pequeño) no existe la posibilidad del eco.

Un bebé ausente (CGI o la cámara de Brian De Palma)

La poca agencia que se tiene sobre la situación en las páginas de la novela tienen como resultado que como lectores seamos violentados. Imágenes como gatillos, una tras otra, transformaron las ideas que en mi mente existían sobre la posibilidad de un inicio y un final. Existen momentos, sin embargo, en donde —pensando en los acontecimientos como texturas— estuve frente a lo acuoso y lo melifluo. Un ciervo en el bosque observa a la narradora cada que escapa al bosque, nunca sabemos si es producto de lo frenético o del supuesto. Inmediatamente después, y como un proyector de diapositivas, regresamos al metal áspero y duro.

Una puesta en escena brechtiana, el público tendrá que limpiar la sangre y los orines

A lo largo de este tiempo, *Mátate, amor* ha sido sujeto de conversaciones grandes, enormes, sobre distintos tópicos coyunturales que siempre terminan combustionando la discusión sobre la autora y sus afiliaciones o carencia de ellas hacia líneas de pensamiento y militancias políticas. Lo cierto es que Harwicz creó una novela que juega con sustancias, y puede ser su bagaje de dramaturga, de alumni de la Sorbona o de una escritora en la Francia post *nouvelle vague*. En este sentido, es fácil que

nos veamos en la necesidad de abrazar el aire frío durante una ola de calor, porque la novela tiene un impacto en el lector, comprobado. Sin embargo, y probablemente por el tético afecto que inexplicablemente siento por la novela, me persiguen aquellos «errores» que generalmente comenten las ferias de libros, los congresos y las cumbres en sus programaciones, y la posibilidad que Hollywood cometa los mismos. Para trabajar el guion, para dirigir el casting lanzaré hechizos con los instintos (los *tweets*) de Harwicz.

Insemimartis

Exposición individual de Pamela Pazmiño Vernaza

Curaduría: Odalis Falcón

Pamela Pazmiño Vernaza¹

Universidad de Castilla La Mancha,

Quito-Ecuador, Cuenca-España

TanyaPamela.Pazmino@alu.uclm.es

<http://www.pamelapazmino.com/>

Instagram: [@pamela_p_artista](https://www.instagram.com/pamela_p_artista)

¹ Doctora en Artes, Humanidades y Educación por la Universidad de Castilla La Mancha (UCLM), Cuenca, España. Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales en la UCLM, Cuenca, España. Magíster en Investigación de la Educación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Especialista Superior en Educación y Nuevas Tecnologías de la Comunicación por la UASB. Licenciada en Artes Plásticas, mención en Pintura y Grabado de la Universidad Central del Ecuador. Tecnóloga en Diseño Gráfico y Multimedia en el Instituto de Artes Visuales de Quito. Líneas de investigación: artes audiovisuales, educación y feminismos. Es cofundadora del Colectivo de Artes Visuales La Emancipada desde el año 2009 participando en exhibiciones colectivas y actuando como productora de AME: Encuentro de Arte Mujeres Ecuador desde 2012. Ha exhibido su obra en varias galerías y museos del Ecuador, Italia, Cuba y Estados Unidos. Obtuvo el primer premio del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera en el año 2006, el segundo lugar en la Bial de Grabado La Estampa Joven en La Habana, Cuba. Fue finalista en el concurso de Arte Laguna Prize en Venecia en el 2011 y del Cuarto Salón de Junio en la Ciudad de Machala. En 2014 fue acreedora del Premio Fondo SECU a la creación artística. En 2015 y 2019 fue finalista del Premio Brasil de Arte Contemporáneo Emergente, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Ha realizado exposiciones individuales entre las que se destaca: *Amorfosis* (2014), *El Bello Sexo* (2017), *Inseminartis* (2022), así como numerosas exposiciones colectivas siendo la más reciente *Crossroads*, exposición de *alumni* de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España. Actualmente es socia acreedora del Fondo Prince Claus de Holanda junto a la colectiva La Emancipada y contratada posdoctoral del fondo Margarita Salas financiado por la Unión Europea NextGenerationEU.



Figura 1. Vista general de la exposición *Inseminartis*.

Esta exposición planteó una reflexión sobre los procesos de gestión de la vida y del gestar artificial desde el arte contemporáneo y las prácticas feministas; puso en evidencia los procesos biológicos de las mujeres-especie en un ciclo de disciplinamiento y regulación de su cuerpo-lugar-obra. Las obras de esta exposición se basan en mis experiencias personales y la materialización artística en torno a los numerosos procesos de invasión médica a mi cuerpo durante los años previos al proceso de la maternidad.



Figura 2. Vista general de la exposición *Inseminartis*.

Un primer grupo de obras de la exposición nos invita a reflexionar sobre la concepción del género en torno a las representaciones de las mujeres en los tradicionales manuales de educación para la feminidad y la sexualidad. Una de las estrategias artísticas es el *fem-mage* que potencializa la mirada paródica sobre algunas de las construcciones del deber ser mujer gestante y madre. Otras obras son analogías visuales de los procesos microscópicos, macroscópicos y biotecnológicos, por ejemplo, los exámenes intravaginales, para poner en discusión también otras formas de examinación social y biológica como el control del peso, de la maternidad, la fertilización artificial y la anticoncepción medicada. A través de estos controles las mujeres somos sometidas sistemáticamente a la exploración y la vigilancia de nuestros cuerpos. Se evidencia a través de la materialidad escultórica la capacidad tecnológica de la instrumentalización ginecológica, el uso de sofisticados objetos macro de exploración, espéculos, geles, ultrasonidos, catéteres, cámaras, agujas. Por otro lado, también las obras permiten ver el interior y el exterior del organismo, por ejemplo, los efectos en la piel, en las superficies del cuerpo, a través de narrativas visuales, imágenes y construcciones de imaginería ficticia, sin dejar de lado los aspectos críticos, tanto biológicos como sociológicos de estos procedimientos científicos.



Figura 3. Detalle de la obra *Gonal F* (2022). Instalación, cubo de cera y agujas incrustadas. Medidas 21 x 21 x 21 cm.



Figura 4. Detalle de la obra *Archivo FIV* (2022).
Documentos y fotografías. Medidas variables.

El segundo conjunto de obras habla sobre la experiencia de la medicalización psiquiátrica en relación con los procesos de ansiedad y depresión en el embarazo. Reflexiona sobre el tabú en torno al sentimiento de la felicidad del estado gestante de las mujeres y cuestionar el embarazo como una situación de bienestar que habita un imaginario biopolítico romantizado, así como los cambios fisiológicos que inmovilizan, invalidan y complejizan el estado de las mujeres gestantes. De esta forma se reflexiona —desde la narración personal— las prácticas políticas, culturales y médicas a las que como mujeres somos sometidas sistemáticamente para la exploración y reproducción desde nuestros cuerpos.



Figura 5. *Roles Femmage* (2022).
Dos impresiones digitales. Collage sobre cartulina. Medidas 50 x 70 cm.

Texto curatorial de Odalis Falcón²

¿Qué pro-pone, qué ex-pone, qué pone en juego *Inseminartis*? ¿Otra experiencia más de la concepción? Dicho así parecería algo muy trivial: si acaso los rastros, los restos del cumplimiento de una vocación, y de un sacrificio compensado habitualmente con la gracia de la maternidad. La felicidad otra vez. Pero no. Se trata, en primer lugar, de una experiencia otra de la concepción, la experiencia de la inseminación artificial. Y, luego, de los ratos, o mal ratos y maltratos, que exige atenerse a ser la mujer (la penalización del cuerpo como demanda del imperativo de «penalización»). La mujer completada. La mujer a-pen(e)ada. La mujer atávica. La mujer especulada. Ese ser útero, ser *hystera*, y esa insistencia en la maternidad como razón suficiente de la ex-sistencia femenina. Eso en primer lugar. Luego la vigilancia y el cuidado de la casa, del habitáculo original de la especie. El ser de la mujer marcado por el *telos* reproductivo es ser a ratos, ser actualizado en y por la maternidad. El resto es vacío, utilidad prorrogada, ser en pausa. Y obsesión. *Inseminartis* entonces — Pamela Pazmiño Vernaza, mujer artista, mujer inseminada— dispone una serie de obras que deconstruyen esa obsesión, el imperativo y el relato de la maternidad, desde una perspectiva feminista.

² Docente por más de 20 años, así como investigadora, coordinadora académica y asistente académica de diferentes departamentos de varios institutos y universidades. Ha ejercido como tutora y asesora de numerosas tesis tanto de grado como de posgrado. Cuenta además con una vasta experiencia como editora literaria asociada a la industria del libro. Así mismo, durante más de 10 años se ha dedicado a la corrección y creación y de contenidos, así como al desarrollo de materiales escolares originales con énfasis en la comprensión de lectura, la literatura y las bellas artes. Por otra parte, ha fungido como directora de galerías de arte y curadora de numerosas exposiciones en Cuba. La experiencia adquirida durante estos años, sumada a su pasión por todo lo relacionado con la docencia e interés por seguir desarrollándose en el campo profesional.



Figura 6. *Speculum L, M, S* (2022). Objetos (espejos de acrílico). Medidas variables.



Figura 7. *Citología vaginal* (2017). Libro de artista.
Medidas: 10 cm de diámetro cada página.

CRÉDITOS

Curaduría: Odalis Falcón

Diseño museográfico y montaje: Andrea Pazmiño Ramírez

Apoyo de logística y montaje: Karla Sosa

Lugar: Galería CIF, Centro de Producción e Innovación MZ14, Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador

Fotografía: cortesía de Centro de Producción e Innovación MZ14

Financiamiento: Convocatoria 2022 para la producción y presentación de actividades artísticas en el Centro de Producción e Innovación MZ14 y Fondo Margarita Salas financiado por la Unión Europea NextGenerationEU.

La novela posmoderna perfecta o un pisapapeles de colores muy bien vendido:

Infinite Jest, de David Foster Wallace

Lenin Luis Ponce Uzhca

Universidad de las Artes

lenin.ponce@uartes.edu.ec

<<No wonder he committed suicide.

I haven't read the book. I was introduced to him today.

What a wonderful, wonderful man>>.

UN COMENTARIO INOCENTE DE YOUTUBE EN UNA ENTREVISTA A DFW

A Gael, a quien llamo de cariño Gappy, le gusta morderme los pies cuando escribo. Su padre era un *schнауzer*, su madre una mezcla de un *cocker* español con un *poodle*, por eso heredó de ambos unos ojos oscuros y tiernos que justifican cualquier mordisco violento que, en más de una ocasión, me ha sacado trocitos de piel. Al retarlo, gira la cabeza a un lado, mirándome con sus largas orejas cayéndole sobre el hocico, como si tratara de decirme que no era su intención, porque es un cachorro y porque no puede evitar exigir mi atención mientras leo, en vez de darle unas caricias o algo de comer, aunque ya comió demasiado. Gappy, a pesar de todo, es educado: si le digo que espere, se sienta a esperar. A veces leo en alto para él y pareciera que me escucha. Podría interpretar, por su forma de morder los lomos que se encuentran a su alcance en mi librero, que los reconoce como artefactos llamativos con los que gasto mis horas por las madrugadas, sin pararle mucha bola. Siendo since-

ro, adopté a Gael por dos razones, por una amiga que me pidió que, por favor, encontrara un lugar para los cachorros de su primo y, segundo, porque a la larga me ha adoptado a mí en vez de yo a él. Ahora que estoy de vacaciones, Gappy me despierta por las mañanas insistentemente para que le dé el desayuno y, si vuelvo a la cama, me muerde los pies para que juguemos un rato.

El domingo pasado terminé junto a Gappy mi primera lectura de *Infinite Jest*, libro al que hui durante meses por recomendación de amigos y usuarios anónimos de Internet a los que neciamente, por ratos, hago mucho caso. Lo leí de una sentada y me tomó casi dos semanas de lectura obsesiva en las que, desatendiendo otras obligaciones, leía desde la tarde hasta la madrugada y, en los momentos de descanso, preparaba algo para beber (un té, una limonada, pero nunca café; no quería inducir mi lectura a estado de revisión desesperada y maníaca, más de lo que ya lo era) y buscaba un sitio en el que acomodarme para investigar las directrices básicas con las que enfrentarme a la novela que, por lo que leía con frecuencia, iba a ser un reto literario-personal-académico-innecesario. No es una sorpresa decir hasta este punto de la historia postrevolución digital, los procesos analíticos e investigativos se han visto reducidos a una serie de metodologías que priorizan las habilidades de búsqueda en Internet —la investigación se resume al primer resultado de Google y, si nos ponemos más *underground*, el segundo o el tercero; buscar cosas en Bing es una locura, es autojubilarse de Internet—. Gracias a esta cuarta o quinta etapa encontré asistencia valiosa en blogs antiguos con gráficos extremadamente detallados acerca de sus personajes, montaje de las tramas y subtramas, cuya relevancia determinará el lector, creo yo. Alguien, en algún lugar del mundo, alguien como cualquiera de nosotros (pero con muchísimo más tiempo libre), se había tomado la molestia de generar guías enteras de lectura para una novela que podría definirse como el *Ulises* posmoderno y descafeinado¹. Yo quedo agradecido.

¹ Quedará a juicio del lector determinar si es así o, por el contrario, si contiene cafeína.

Año de *Mis adorados entenados* en Ecuavisa

En ciertas ocasiones, desde mi POV literario, aspiro a que los libros que exploro por primera vez sean, por lo menos, destacables en un sentido cuyo propósito sea marcar positiva o negativamente mi forma de ver la literatura y lo demás. Actualmente me identifico como un adolescente de la etapa de lector pajero-compulsivo, determinación que una vez alguien dijo en una riña de Twitter. A lo mejor por eso busco entre textos las respuestas que, pienso yo, solo podrían encontrarse en la intimidad de persona a persona. Por desgracia, aunque ya pasaron dos años, nos seguimos rehabilitando del encierro y la consecuencia es la insuficiencia, ineptitud tal vez, de comunicación o fortalecimiento de vínculos sociales. Salimos de nuestras casas con la urgencia de compartir nuestra percepción del mundo con otros. Abandonamos el teletrabajo con el desespero de olvidar la angustia de reconocer los rostros de nuestros cercanos en marcos pixelados y botones para, de formas secuenciales, poder decir oraciones preparadas minuciosamente. En el cuarto de década perdida pude resistir por esos libros a los que me refiero, y, al igual que yo, David Foster Wallace identifica a la ficción como una de las pocas experiencias en las que la soledad puede ser confrontada y, con mucho cariño, aliviada. «*Drugs, movies where stuff blows up, loud parties (...) these are the places where loneliness is countenanced, stared down, transfigured, treated*», dice. Claro está, Gappy es un hijo postpandemia, no existía y la virtualidad golpeaba fuerte.

Infinite Jest, a primera vista, no es un libro amigable. Es evidente que un mamotreto de tal volumen no pasa desapercibido ante los ojos de nadie, peor si posee un mínimo de curiosidad en la sangre. Más allá de ser un libro emblemático de la literatura norteamericana posmoderna, onanista, erudita —y una obra sustancial para cualquiera que, con las ganas de presumir en una reunión aburrida ante otros, dirá: «Hey, yo leí *La broma infinita*», y el resto hará una ovación prolongada por unos minutos, entre risas y vitoreo, hasta que uno de ellos pregunte: «¿Qué carajos es *La broma infinita*?» y todos queden en silencio, esperando a que explique, como si de una trampa mortal se

tratase, porque, ¿quién diablos sabe de qué realmente va el libro? ¿Y por qué deberían aplaudirte? —, nos podemos encontrar con el gusto de ser el equivalente a una serie extensa de cualquier plataforma en *streaming*. Sin embargo, es una serie extensa que casi nadie está dispuesto a ver.

Al salir de ella, te sientes exhausto porque, es cierto, acabas de terminar un maratón de tres días en una serie, edición², que te obliga a saltar del capítulo cuatro al treinta y dos, para volver al cuatro y avanzar al treinta y tres, y así sucesivamente. Te preguntas si lo que lees es una genialidad o un bodrio entero con buen respaldo académico. Te pueden las ganas de saltar fragmentos cortos o capítulos enteros (¿a quién le importa el escatón? ¿Alguien de verdad se interesa por entenderlo? Buscas en YouTube y te das cuenta de que sí). Te escuece el dedo por evitar ir a las notas, por las malas experiencias de encontrarte con oraciones breves que no suman nada relevante a la trama. Te sientes estúpido cuando llegas al capítulo en el que James Orin Incandenza, el padre del protagonista, presenta una película en la que las reacciones del público son en realidad el verdadero espectáculo; te sientes la víctima de una broma pesada, y que es Foster Wallace quien se burla de ti, porque te señala con lo que cuenta el libro y no puedes creer que, pese a que se ríe a tu costa, sigues sentado leyéndolo hasta el final. Te abstienes de consultar a alguien porque sabes que como resultado obtendrás alguna de las siguientes opciones, sea quien sea el que responda:

A: Ah, es *ese* libro de la academia de tenis.

B: Es una novela en la que un grupo de minusválidos han organizado una célula separatista de guerrilleros que van en silla de ruedas y se infiltran en centros de salud y academias juveniles para sacar información sobre una película que destruye la psique de quien la ve, dirigida por un suicida que decidió quitarse la vida de la forma más compleja e innecesaria posible: metiendo la cabeza dentro de un microondas.

² Puramente subjetivo, puede cambiar con base en la edición. Si la leíste en inglés, es más corta. La idea se entiende, da igual.

C: Es la que cuenta la historia de un hombre que trabaja en un centro de recuperación, donde se reúnen en grupos para curar a su niño interior a través de terapias en conjunto abrazando un osito de peluche.

D: Es una historia de amor, como cualquier otra de fantasmas.

F: Es una novela interesante (no la ha leído).

W: *Infinite Jest es una novela escrita por David Foster Wallace, publicada en 1996. La novela trata sobre una amplia variedad de temas, incluyendo la adicción, el entretenimiento, la depresión, la familia, la muerte y la recuperación. La historia se desarrolla en un futuro cercano (lo dijo ChatGPT).*

Año del Taka Taka de José Delgado

«Still dont get this chap.
Hip outfits? Over praised? Three names? Overrated».

ALGUIEN EN YOUTUBE

Para disgusto del público en general, David Foster Wallace no escribió una historia compleja por lo que cuenta entre delirios de escritor analítico; no son sus rebuscadas y aburridas explicaciones sociopolíticas lo que vuelven al libro una obra difícil de explorar, no son sus páginas y páginas enteras contando el trasfondo de un conflicto continental que, a final de cuentas, es el testafierro perfecto para contar los padecimientos y síntomas de una sociedad inconforme; tampoco es difícil por sus idas y venidas, que pretenden a ratos ser la mezcla entre una novela detectivesca, lumpen, romántica, deportiva, cómica o límbica³. Más bien, es difícil porque pretende, con su tono de catedrático minucioso y

³ Novela límbica. Para mí son esas novelas u obras que van a todas partes y, con sus buenos propósitos, se fuerzan a dispersarse en un limbo o un *collage* análogo hecho de revistas en una sala de espera cualquiera.

obsesivo, darle tres palmadas en la espalda al lector y preguntarle entre risillas «¿en serio podrás?» con un tono condescendiente. Yo creo que él más que nadie es consciente de que la dificultad de la novela radica en la imposibilidad de armar un mapa narrativo desde la primera lectura, y que intentarlo sería igual de insidioso que leerlo sin desaire, al trote, por diversión.

Teniendo en cuenta que ambas formas resultan extenuantes, es normal que muchos nos rindamos en las primeras lecturas, por lo que la mitificación del autor y la obra superan con creces lo que es en realidad: un discurso de agotamiento e insatisfacción que, sobre todo ahora, en el siglo veintiuno, se ríe de quienes se han convertido en la adaptación de la sociedad hiperbólica que David Foster Wallace ya preveía desde el auge de la televisión por cable. Y, en mi opinión, creo que una de las razones por las que se debe dar una oportunidad a la novela tiene que ver con el hecho de poder identificarla como un síntoma de una generación incapaz de alejarse de los estímulos constantes y que a su vez lucha por superar las expectativas personales que han dejado de ser eso, y se han vuelto colectivas (¿qué es lo que otros esperan de mí y por qué debo cumplirlo?). Es una experiencia lectora-deportiva, pero no de deporte de riesgo, como el alpinismo o el dejar de *scrolllear* en Instagram por más de cinco minutos. Lo contrario, una experiencia como el tenis —actividad central para la vida de David y la novela en sí—, en el que el golpe y contragolpe causan tensión, en un silencio en el que solo se escucha el contacto de la raqueta contra la pelota, un alarido vago que se pierde y nada más. En otras palabras, un simple «siéntate y lee, ya veremos después. Lo que venga».

Año de la cerveza

La Colorada en Guayaquil

«I like how I can relate with DFW but cannot use him.
Was he sick? Or was he forced to endure a fate not of his choosing?
Was he set up or did he think his choices were few and far between?
He is a genius. My question is – Why did he trust his life partner?».

OTRO COMENTARIO MÁS REFLEXIVO EN UNA ENTREVISTA DE DFW

No es solo lo que cuenta, sino cómo lo cuenta. Si es que nos ponemos quisquillosos, podemos replicar la novela desde una posición de reescritores y, yendo a paso contrario de Pablo Katchadjian, reducirla y hacer de ella una broma finita, muchísimo más breve y concisa de lo que es, en sus más de cincuenta mil caracteres y sesenta personajes. Las complicaciones habituales son una cuestión de estructura porque, por más que se ponga atención a los detalles, siempre se va a escapar algo a causa de la narración desarticulada que evade cualquier señalamiento cronológico. Quizá lo único que facilita las cosas es la ubicación de un título (de vez en cuando, no siempre pasa) que señala la década correspondiente, titulada por el interés capital del momento. Por ejemplo, la primera década, que es «El año de la Hamburguesa Whopper». No es un dato malintencionado afirmar que el primer capítulo es el cierre de la novela y que el sentido de leerla es dar forma al final abierto que Foster Wallace presenta con anticipación. En sí, leerla en orden cronológico, por textos en Internet, le quita en gran parte la gracia que posee el reto. Más cuando, al final, lo que leemos es la decisión de un editor piadoso por poner a David con los pies en la tierra, pues el borrador original contaba con trescientas o cuatrocientas páginas más, según comenta en una entrevista con Leonard Lopate en el noventa y seis. ¿Pudo ser más insufrible? Sí, pudo serlo.

En *The End of the Tour* (2015), cuyo argumento cuenta el viaje de David Lipsky con Foster Wallace a propósito de la presentación de la

novela, encontramos cierta escena en la que él, con la intención de escribir un artículo para *Rolling Stone*, toma la iniciativa para ahondar en cuestiones personales de su vida privada. Por supuesto, ha sido enviado por su editor específicamente a eso, para meter el dedo en la llaga y, tomando como escudo la labor periodística, preguntarle cuál es su relación con las drogas. Páginas y capítulos enteros de personajes desesperados por drogarse con la sustancia de su predilección. Es evidente tras una lectura superficial que el libro podría ser usado en una reunión de rehabilitación, por la variedad de personajes adictos a distintas drogas existentes dentro y fuera del mercado farmacéutico, incluyendo sintéticas y otras más comunes como, por ejemplo, un *reality show* que exige que lo veas obsesivamente por el resto de tu vida.

En la forma que David Foster Wallace posiciona a las adicciones persiste una tesis que recuerda al lector que *La broma infinita*, la película dirigida por James Orin Incandenza también conocida como *El entretenimiento*, es un film que atrae a quien lo ve de tal forma que desplaza su voluntad y lo convierte en un eterno espectador de algo que ni siquiera puede procesar: lo que ve no será procesado, porque es un consumismo ciego y vacío. Para la década en la que se publica, no se preveía ni de lejos la presencia de un medio de entretenimiento cuyos formatos fuesen tan breves que, sin importar la temática de lo que vieras, podrías simplemente desechar su contenido al momento. En suma, David en la novela conjetura en torno a las comodidades derivadas de los avances tecnológicos (el más evidente, el servicio *streaming* de plataformas como Netflix, Disney+, etc., aunque habla también del *delivery* al puro estilo UberEats o los filtros fotográficos de las redes sociales) a causa de ser él mismo un acérrimo observador de medios de difusión masiva, como la televisión.

Irónicamente, el factor personal vuelve a la novela una obra más atractiva para el lector joven que, sabiendo que fue un reto clásico incluso para sus antecesores, se siente motivado a subir la colina hasta llegar a la academia de tenis a ver qué tiene de bueno ese tal DFW. De la misma manera que con los escritores mencionados, lo seductor recae en la construcción del genio fatigado y atormentado que ha construido

el mercado editorial para un tipo que, incluso en sus entrevistas finales, tartamudea, se toma pausas extensas y responde con una modestia de la que un gran número de personas determinan como un acto típico en un narcisista depresivo, porque ven en él a un intelectual que reniega de serlo. *Infinite Jest* es la viva muestra de que domina la escritura como cualquier exponente, incluso determinando una línea narrativa que se refuerza con creces sobre su representación de un Hamlet estadounidense, con sus excesos y sus particularidades patrióticas. Al igual que lo acotado antes, soy insistente en que la misma existencia de David es un síntoma de una sociedad destinada al consumo excesivo de contenido, incluso previamente a nuestra época, que contiene unas directrices que apuntan a la falsa libre elección por parte del usuario. Si él siguiera aquí, apostado a que le encantaría *Squid Game* y *La casa de papel*.

Año del pollo asado Barcelona

Infinite Jest pertenece a esa especie endémica de libros en la cual es imprescindible leer la vida del autor entre líneas, por más que parezca una práctica paraliteraria en desuso y en exceso voyerista. Aquí nos ponemos específicos, porque solo así reconocemos a la novela como la obra de su vida —no en un sentido cursi, me refiero a que es, literalmente, una obra basada en su experiencia vital—, al puro estilo de Francisco Goldman, Don DeLillo o, si nos ponemos casuales, el mismo Roberto Bolaño. De la mano de sus crónicas, artículos y textos (entre ellos lo que llegó al mercado editorial hispanohablante como *El tenis como experiencia religiosa* que trata sobre el enfrentamiento de Nadal y Federer, dos titanes en juego) sobre tenis, el deporte más visitado en sus textos, sabemos de primera mano lo que simboliza la Enfield Tennis Academy para él o, por proponer otro punto, las relaciones que derivan al consumidor a su relación de compensación y consu-

mo, incluso una vez que se ha abandonado tal dinámica. Contrario a autores como Burroughs, su crítica no va por el lado de la jerarquía de poder callejera, sino por uno más universal: el *burnout* individual, la insatisfacción de la vida moderna, conduce a la búsqueda de un sentido por el que vivir.

Algunas noches en las que mi madre —una profesora de escuela con muchos años por delante para poder jubilarse— trabaja arduamente hasta la madrugada, mantiene la televisión encendida para por lo menos escuchar la voz de alguien diciendo cosas de fondo y no sentir el vacío de una habitación en silencio. Pese a que al principio me parecía una práctica extraña, hubo un tiempo que empecé a replicarla. Cuando limpiaba la casa, cuando realizaba tareas mínimas o, simplemente, me sentaba a pensar, me veía en la necesidad de poner de fondo un *pódcast* o una entrevista que, pese a no prestarle atención por completo, me acompañaba antes de la llegada de Gappy. Así mismo, es cada vez más común relacionarme con gente de mi generación que encuentra casual buscar videos en YouTube para ver mientras comen, que, según yo, es la continuación de lo que hacían nuestros padres con la televisión. «Simplemente no puedo comer hasta encontrar un video que me guste, no me sirve cualquier cosa», me llegó a confesar un amigo. Pese a eso, persiste una especie de sentimiento de culpa por ser incapaces de disfrutar un almuerzo sin consumir al mismo tiempo un contenido audiovisual entretenido, cuando, a final de cuentas, resulta una consecuencia de la pérdida de solemnidad y fraternidad con las que se asociaba la reunión para comer desde una mirada digna de un cuadro de Norman Rockwell. Y no, no menciono a R. porque me da la gana. Encuentro un nexo paradójico entre él y David Foster Wallace. Mientras que el primero representa el rostro de una convivencia idílica estadounidense, el segundo retoma la imagen y descuadra la vista, la arruga y distorsiona con la intención de sacar de ella la sombra de una Norteamérica más profunda, que es la que realmente se halla detrás del cuadro de Rockwell. Todo eso con la intención de señalar y decir: «Mira, somos nosotros, aquí estamos. Veamos televisión». Sin un discernimiento claro de

los límites entre satisfacción y entretenimiento, no queda otra cosa que fingir una especie de demencia colectiva que demuestre que, sin importar las necesidades, no pasa nada por permanecer un ratito aquí, solo un ratito más.

En un momento de nuestras vidas en el que podemos ver películas resumidas y divididas por partes en videos de un minuto o menos; en una época en la que la hiperconexión ha traído beneficios, pero, de la misma forma, nos ha insensibilizado, Foster Wallace produce una obra introspectiva que vincula los avances tecnológicos y las comodidades con la meta eterna de la satisfacción, cuyo fin jamás será alcanzado por nadie, sean cuales sean sus objetivos. Desmantela el discurso de más es mejor, incluso el permanente «querer es poder» que cada década encuentra nuevos adeptos para su séquito de seguidores obsesionados con la idea malentendida de Sartre sobre la libertad de la condición humana; los anuncios en redes sociales con gente sonriendo, invitando al espectador a tomar la iniciativa de llevar las riendas de su vida; los múltiples gurús de la superación personal que venden cursos millonarios sobre cómo resetear tu mente con *neuromarketing*; la cantidad abismal de *influencers* que repiten como borregos que, en caso de padecer episodios depresivos o trastornos psicológicos, debes levantarte más temprano y bañarte con agua fría, invertir en criptomonedas y emprender en un país en el que las tasas de éxito en negocios independientes son terriblemente bajas y no cuentan con los beneficios de un trabajo común.

Para este siglo, la vigencia de la obra de Foster Wallace no se ve afectada en lo absoluto y, en un sentido afirmativo, construye personajes que refuerzan su tesis. Es innegable la capacidad que posee para escribir sobre individuos tan excéntricos que parecen sacados de un sábado por la noche en una partida entre amigos de *Dungeon & Dragons* o de una película parodia del cine detectivesco y biopolítico e, incluso hasta cierto punto, pornográfico. Por la densidad de nombres a lo largo de la novela, resulta preferible seleccionar a los que pertenecen a la trama principal. Por un lado, la familia Incandenza y quienes integran la Enfield Tennis Academy, reconocida por su

estatus elitista en el que se suprimen los placeres y conformidades de sus estudiantes con la intención de sacar el máximo rendimiento deportivo. Es, en pocas palabras, una fábrica de construcción de deportistas en serie, que no se aleja mucho del sistema real en el que vivimos, lo que causa más pena todavía. Por otro lado, la Ennet House, un centro de salud, se encarga de asistir a las personas que padecen la Enfermedad. Sus internos son, en su mayoría, personas que buscan un soporte por el cual seguir viviendo, pese a que no les quede nadie de confianza o no posean nada más que la voluntad de evitar una recaída. Los demás personajes que aparecen en la novela se relacionan indirectamente con uno u otro sitio, o incluso con ambos al mismo tiempo, pero, a final de cuentas, padecen las mismas experiencias o agobios existenciales por no poder sentir la relevancia que desean para sus vidas.

A mi parecer, la dinámica de ambos espacios puede distraer al lector que, acostumbrado a una realidad binaria de éxito-fracaso, piense que la Enfield Tennis Academy y la Ennet House (con sus reuniones de AA) significan una antítesis una para la otra. Se creería, por lo tanto, que los dos mundos contienen ganadores y perdedores, en un sentido muy simplón que desestima las condiciones de cada uno de sus integrantes. David Foster Wallace nos revela lo contrario: no es así, son todos humanos, no existe binariedad en ello. Todos son adictos, padecen ante sus propios deseos y emociones, lo que los lleva a querer llegar a algo de lo que no saben si serán capaces o no de soportar. Una mirada oscura, pesimista y rebosante de un cinismo típico de alguien que, siendo parte del problema general, se apunta a sí mismo para reírse también de él y sus semejantes. ¿Cómo si no podría escribirlo, si es que no hubiera detectado su centro? En *The End of the Tour* se rescata una de las adicciones que acompañó a David durante toda su vida, la televisión y la capacidad del espectador de elegir un programa acorde a sus intereses; en *Infinite Jest* lo ilustra mediante un servicio parecido al *streaming* (¡jojo, hablamos de una novela escrita en los noventa!) en el que cada uno puede pedir un programa con base en lo que le gusta.

Con ambos sitios, Foster Wallace nos asegura que no somos ateos completamente, sino que estamos destinados a creer en algo, sin importar cuál sea nuestro objeto de adoración. O, como diría en su conferencia en el Kenyon College en dos mil cinco: «Everybody worships. The only choice we get is what to worship». A su vez, lo que trata de contarnos resuena erróneamente a un mensaje aleccionador de los despropósitos, y es lo contrario; en realidad, trata de recordarnos que la búsqueda de un sentido personal puede llegar a ser tan nociva como la ausencia de ese mismo motivo. LaMont Chu, un estudiante de la ETA, desea con fervor cumplir su fantasía de llegar a ser parte del top nacional. Le queda una vida por delante, apenas tiene once años. Sin embargo, se ha empeinado en coleccionar recortes de entrevistas de jugadores de tenis profesionales. Lo que realmente desea es ser admirado, tal y como él los admira a ellos. Ese miedo lo ha conducido a huir de los partidos competitivos por el miedo de perder, poniéndose a sí mismo los límites que otros podrían ponerle a él si es que no triunfa:

Le come vivo el deseo de acceder al Circuito. Ver su foto en color en las revistas, ser un niño prodigio, lograr que tipos con blazers azules de la I/SPN describan con todo lujo de detalles sus movimientos y estados de ánimo en la pista murmurando los consabidos lugares comunes de los comentaristas deportivos. Tener cosidas en su ropa varias marcas con los nombres de sus productos. Que le hagan perfiles humanos. Ser comparado con M. Chang, recientemente fallecido; llegar a ser llamado la Nueva Gran Esperanza Amarilla de Estados Unidos. Por no hablar de las revistas de vídeo o la Red. Se lo confiesa a Lyle: quiere estar de moda.

LaMont Chu, quien codicia el nuevo papel de mejor jugador asiático-norteamericano, se desentiende por completo del proceso, debido a que ansía obsesivamente apersonarse de un rol por el que no demuestra alcanzar el rendimiento necesario. En una conversación con Lyle, el guía espiritual de la academia —un hombre extraño, igual que

los demás, que da consejo a cambio de lamer el sudor de su consultante—, este le señala las puntualidades que LaMont pasa por alto: una vez que alcance el deseo, habrá cumplido su único propósito y, consigo, perderá cualquier orientación de sentido en su vida. Muerta la fantasía, queda la insatisfacción. Un poco de la alegoría que narra Žižek de la esposa y la amante, en la que, una vez el individuo se separe de la esposa, la amante ocupará su lugar y morirá la fantasía que le causaba placer en primera instancia. Un uróboro irónico y fatalista. En términos de Lyle, explica: «Ellos (los deportistas de las revistas) están tan atrapados como tú. Te mueres por comer un alimento inexistente». LaMont, inmaduro y apasionado, no entiende, ¿cómo no se podrían apagar las ansias que no lo dejan dormir ni comer una vez que cumpla su deseo?; a lo que Lyle le responde: «¿Qué fuego se apaga si tú lo alimentas?».

Lo que cuento ocurre en un fragmento de la novela, un capítulo que se pierde en su extensión —y, por qué no, su intensidad— porque no lleva a nada fuera de la estampilla del momento. Sin embargo, en contraposición a otros autores de frases lapidarias, Foster Wallace se maneja con otra técnica igual de satisfactoria: maneja el juego con un estilo rebosante de soberbia y tecnicismos, que insiste en aburrir al lector con un contrapeso de páginas de únicamente un párrafo y especificaciones vanas para la trama general. Aun así, se toma pausas para soltar brevedades contundentes como los diálogos de Lyle con el joven LaMont, porque sabe que, pese a que el fuerte de su obra es ser profundamente implícito en sus reflexiones, también debe saber conectar con quien busca en DFW a un autor más humano y más alejado de su habitual despliegue técnico de genio, más que incomprendido, incomprendible, en un sentido de merma intelectualidad y tono más cercano. Por lo tanto, lo valioso del discurso es que se rehúsa a ser parte del grupo de autores cuya obra se reduce al señalamiento y, volviéndose más cercano, le recuerda al lector que pese a lo nocivo de nuestra condición humana perduran resquicios de humanidad en nosotros.

En la novela, Mario Incandenza cumple ese papel, por eso creo que desentona tanto cuando aparece y conversa con los demás per-

sonajes. Sus comentarios traen cordura y, hasta cierto límite, una ternura que no tiene nada que ver con inocencia. Él es el hijo intermedio de la familia Incandenza, un adolescente deforme que, pese a que es objeto de burlas en la academia, no pierde la calidez humana ni las ganas de reconocer buenas intenciones en otros. Mario, al contrario de sus otros dos hermanos, no odia a sus padres, y, en los capítulos en los que dialoga con su hermano menor, le da razones para empatizar con ellos. Es gracioso que a Bubú (así lo llaman a veces) los demás personajes lo perciban como a un infante incapaz de percibir la crudeza del mundo, un tanto porque su cuerpo de extremidades desequilibradas lo obliga a depender de un soporte para mantenerse en pie. Pienso que la construcción de Mario es fascinante; David Foster Wallace insiste al lector en que él, como los demás personajes, sufre, pero poco le importa. «¿Cómo se puede saber si alguien está triste? ¿Y si solo sospechas que alguien está triste? ¿Cómo aclaras esa sospecha?», pregunta a Avril, su madre.

Detrás de la tapadera tecnológica y el mito de la satisfacción, David concluye, de la mano de personajes como Mario o LaMont, que la experiencia humana personal difícilmente puede ser replicada o entendida por otros. La única vía próxima a conectar con los demás es a través de la réplica y la expresión abierta de nuestras experiencias y, después, obtener una respuesta que desplace nuestras creencias a un territorio ajeno al nuestro. Creo que lo que le otorga un valor a la novela es la idea implícita de que, de la misma forma en la que no terminamos de entender a sus personajes, nunca terminamos de entendernos a nosotros mismos. Suena como una justificación perfecta para el carácter digresivo y desestructurado de la novela, pero, desde mi lectura, le encuentro un sentido personal.

El último año de la satisfacción

«David Foster Wallace, the author best known
for his 1996 novel *Infinite Jest*,
was found dead in his home, according to police.

He was 46».

ARTÍCULO PERIODÍSTICO SOBRE EL SUICIDIO DE DAVID, EN 2008

Es domingo y son las cuatro y media de la mañana, he terminado de leer *Infinite Jest*. Ya que he estado arreglando las baldosas viejas de la habitación, mi colchón se encuentra tirado en el suelo, y Gappy dormido a mis pies. Hace demasiado calor, y apagué el ventilador horas antes, creyendo que el frío de la madrugada llegaría en cualquier momento. Apenas llego a la línea final, en la que Don Gately se despierta en la arena, me percaté de que la novela ha acabado y yo con ella. La siguiente página abre con las anotaciones como una especie de aviso de que, si es que falta algo, podrás encontrarlo ahí. Ciertamente me siento mareado, me quito los lentes y aprieto los ojos con fuerza sin dejar de pensar en que el ciclo —es decir, la trama completa, con sus secundarios y principales— no ha sido cerrado. Un final tan ambiguo, tan áspero que me causa malestar por un momento. Me levanto de golpe, no recordaba que Gappy es sensible a mis movimientos y, por lo tanto, se levanta asustado. Él me examina curioso en esa oscuridad amarillenta que colorea la habitación cuando el sol está próximo a salir. Me lame los pies, como preguntándome por qué sigo despierto o, asimismo, por qué he colocado, con un aire de abandono, el libro grande al fondo de la repisa.

Primero me he puesto de pie casi por impulso, sin razón alguna. Luego, dejé el libro lo más lejos posible. Gappy, detrás de mí, muerde mis talones, porque con él no importa la hora, siempre tiene una razón para querer jugar. Ambos no entendemos cosas distintas: él no entiende lo que me preocupa, yo no entiendo por qué *Infinite Jest* termina con el capítulo uno y se extiende a lo largo de los demás. En realidad, nunca

terminas de leer *Infinite Jest*. Por eso, ahora más que nunca, me siento abandonado. Me siento aún más desamparado que cuando empecé a leer la novela sin saber nada. Nunca me sentí tan desentendido que cuando llegué al final, que es, usualmente, el momento en el que el lector ha disipado gran parte de sus dudas. Pese a que no he captado lo que ha pasado con sus personajes, me anima el sentimiento de que *Infinite Jest* ha cumplido su propósito y, entre todas las cosas de las que habla, no puedo elegir una que haya conectado conmigo sobre todas las demás, porque me reconozco en cada una de ellas.

Quisiera que David Foster Wallace siguiera vivo para poder exigirle una respuesta para cada una de mis dudas sobre la novela, sobre el paradero de Hal Incandenza postrehabilitación, sobre las repentinas apariciones del fantasma de su padre, sobre el porvenir de la academia de tenis, sobre sus apuestas arriesgadas sobre el futuro, sobre los límites humanos que contornean la obra en cada explicación rebuscada, pero sé que en el fondo no lo quiero por completo, porque sería quitarle la sorpresa a algo que se me ha dado como recompensa de una lectura larga, tediosa y por momentos desesperante. Al final, he comprendido que, pese a que en un inicio David se ha reído de mí, poco a poco he empezado a reírme con él. No siento rencor, es obvio que ninguno de los dos ha entendido la broma. Quizá solo Gappy, que es el que siempre ha podido dormir tranquilo.

Memorias en roca y relaciones interespecies

Paul Rosero Contreras

Colegio de Comunicación y Arte Contemporáneo

Estudio Dos Islas, D-lab USFQ
proseroc@usfq.edu.ec

RESUMEN

Los dibujos prehistóricos en roca, cuestionablemente, considerados como los inicios del arte visual, son el resultado de un conjunto de condiciones espacio-temporales que van más allá de lo humano. Considerados como protolenguajes escritos, al parecer cargados de simbolismos, inauguran la cuestión de la representación y la posibilidad de amplias interpretaciones, con base en los diferentes sistemas de signos utilizados. Así como el origen del lenguaje ha sido un tema muy debatido entre académicos e investigadores durante siglos, la semiótica de la imagen, como estudio del signo icónico y los procesos de sentido-significación a partir de la imagen, tiene una larga data y está en constante emergencia y transformación. En este contexto, el presente artículo plantea algunas ideas sobre el origen y la práctica del arte visual como un proceso de creación interespecies. A partir de la descripción de varios proyectos artísticos relacionados con rocas, tiempo profundo y memoria, se ejercita un paralelismo entre la exploración de la evolución del lenguaje humano y la utilización de herramientas, aparentemente inertes, como elementos cargados de significado y agencia para la creación. En consecuencia, se propone pensar a estos dibujos no solo como imágenes, sino como un conglomerado de materiales que posibilitaron la transmisión de información en el tiempo y que interconectan aspectos políticos, económicos, históricos y ambientales.

PALABRAS CLAVE: lenguaje; arte; creatividad; representación; interespecies.

Los dibujos en cuevas y el viaje en el tiempo

Tres exploradores caminan en una montaña del sudeste francés, el sendero es estrecho y rocoso. Una tenue corriente de aire sale de una cavidad debajo de las rocas y logran percibirla. Escarban y encuentran un estrecho conducto que les dirige a uno de los hallazgos más importantes de la historia humana. Es 1994 y han encontrado una cueva con cientos de pinturas de la época glacial, en un estado óptimo de preservación. Era como una cápsula del tiempo que mantuvo intactos los dibujos, tras el colapso de una parte de la montaña que sellaría la entrada principal y la aisló del detrimento ambiental. Más tarde nombrarán el sitio como la cueva Chauvet, por el apellido de uno de ellos.

Los dibujos que se encuentran en Chauvet datan de aproximadamente 32 000 a 27 000 años atrás y se hallan distribuidos en las cámaras más profundas de la cavidad. Hasta 2012, eran las pinturas prehistóricas más antiguas encontradas. Sin embargo, distintos autores difieren de esta datación (Pettitt 2003). En el contexto que nos compete, resulta especialmente interesante que, a diferencia de pinturas rupestres encontradas en sitios como Lascaux al suroeste de Francia o Altamira en España, en la cueva Chauvet no hay representaciones de cacería de animales en ninguna de sus paredes. Inclusive, no hay representaciones de figuras humanas completas, sino de animales depredadores que parecen estar vivos. Los dibujos distribuidos en paredes raspadas para eliminar concreciones adquieren cierta tridimensionalidad y hasta un tipo de fluidez cuando se pasan luces sobre sus formas. Los músculos y los huesos de los animales parecen moverse sobre las hendiduras de la roca, o así los muestran los movimientos de cámara en la película de Werner Herzog, dedicada al tema. Una representación de otra representación.

Se dice que la aparición del lenguaje moderno habría coincidido con una explosión de las capacidades cognitivas humanas, como la creación artística (Atkinson 2011). En Chauvet, el uso del carbón sobre la roca parece producir un movimiento intencional, como suspendiendo el tiempo. Los dibujos se encuentran en zonas oscuras, alejados de la que fue la entrada principal, donde todavía había iluminación solar.

Esto indica la necesidad del fuego para realizarlos y muestra una ilación de varios elementos en la producción de representaciones familiares como parte de la cosmovisión de los humanos de esa época.

Distintos estudios relacionan el surgimiento del lenguaje con el control del fuego y el eventual crecimiento del cerebro. Así mismo, con los cambios sociales que trajo la posibilidad de reunirse alrededor de las llamas y cocinar alimentos que liberaron una mayor cantidad de nutrientes para suplir el gasto energético (Wrangham 2009; Burton 2009; Bellomo 1994). En este sentido, si el fuego fue utilizado para alumbrar las cuevas y producir carbón de palos de madera, existe inicialmente un cruce de materiales que permiten una inscripción gráfica sobre una superficie resguardada en el interior de la montaña que, probablemente, se pensaba como persistente al paso del tiempo. Un tiempo que está perdido y que solo podemos imaginar y reconstruir a partir de los materiales y no del cuerpo. El material trae al presente esos cuerpos del pasado. Historias y memorias en minerales y partículas. El universo geológico vive como huésped de otros universos biológicos en una danza de interdependencia.



Figura 1. Primer plano de la réplica del Museo Anthropos de Brno que muestra el panel de los leones en la cueva Chauvet. Representa una manada de leones de las cavernas cazando bisontes. Fuente: <https://www.worldhistory.org>. HTO (dominio público).

La experiencia del estar en el planeta es una experiencia corporal, aunque a veces se piensa que es más visual que multisensorial. Las imágenes del mundo que nos rodea se quedan grabadas en nuestros cuerpos también como ideas y luego tendemos a reproducirlas continuando un ciclo comunicativo y expresivo que empezó siendo dibujo, pero luego se transformó en palabra. En el arte, los dibujos buscarán mimetismo o practicarán experimentación y fundarán diferencias entre distintas percepciones, estilos y calidades de arte. Sin embargo, las imágenes del mundo y las representaciones del mismo, en cuanto representación de experiencias, muchas veces no se entienden o no logran transmitirse de cuerpo a cuerpo. Son registros que se quedan esperando un momento para ser descifrados. A veces, el entender viene a través del soñar; no solo del estudiar. ¿Qué son las huellas del pasado sino un abismo hacia la imaginación? ¿Cómo unos dibujos en una pared nos pueden llevar del mundo material al mundo espiritual? ¿Cómo esas representaciones de animales nos llevan de un tiempo a otro, abriendo la posibilidad de transportarnos entre seres: de humano a león, de caballo a bisonte, de rinoceronte a árbol? El único fragmento de una figura humana en la cueva es femenina y parece fundirse con una cabeza de bisonte. ¿Las piernas son de ella o del bisonte? No hay separación. ¿Por qué los pintores de Chauvet no se dibujaron a sí mismos? ¿Acaso no querían transmitir la información de humanos hacia humanos específicamente? Las personas en Chauvet están en los animales y los animales están vivos (McBurney 2011).

Memorias en roca y relaciones interespecies

Las relaciones interespecies tienen múltiples niveles y la definición de especie puede ser extensa y variada. Desde el punto de vista biológico, una especie es un grupo de organismos reproductivamente homogéneo, aunque muy cambiante a lo largo del tiempo y del

espacio. Es difícil de demostrar si dos poblaciones pueden cruzarse y dar descendientes fértiles, así como hay organismos que no se reproducen sexualmente, como las bacterias. En este sentido, propongo asumir el término «especies» dentro de una definición amplia, pues una especie también puede ser una categoría o división establecida teniendo en cuenta determinadas cualidades, condiciones o criterios de clasificación. Por ejemplo, las piedras pueden ser de la misma especie.

Los rinocerontes pintados en la cueva están peleando entre ellos. La roca parece hacer eco del choque de sus cuernos, nos hace imaginar esos sonidos. El comportamiento de una roca, o su cualidad material, nos conduce a imaginar. Esta es una condición interespecífica. Todos los elementos accionan para producir ese imaginario audiovisual. ¿Es posible pensar en las rocas como un vehículo de la imaginación y no como un recurso utilitario? La dimensión del tiempo les otorga a las rocas un valor excepcional. Son reminiscencia de vida que se mantiene viva. Las rocas no están inertes.

La humanidad se basa en la buena adaptación en el ambiente. Con la invención de la figuración se pudo transmitir la información y la memoria. La imagen es poderosa para evocar el pasado y trascender al futuro. Esas imágenes son solo posibles con materiales que las albergan. Nosotros como especie somos solo posibles con otras especies y materiales que nos soportan.

Varios proyectos artísticos que he desarrollado se aproximan a las rocas como seres vivos y no como objetos inertes. Sea en el caso de un meteorito (*Rock #3, Daule meteorite*, 2016), de piedras volcánicas artificiales (*Ensayo sobre la ceguera*, 2016) o de fósiles activos que hablan del presente más que del pasado (*acrossTime*, 2019), la inscripción del tiempo profundo, de la prehistoria o de la humanidad misma se basa en una resignificación del material como sujeto en sí mismo. Esta idea es adoptada de la tradición indígena andina, donde las rocas, llamadas «abuelos», representan una entidad donde se concentra sabiduría. Así mismo, ensaya un paralelismo con

la historia del arte prehistórico, mesopotámico o egipcio, donde la marca y talla en roca fue una constante.



Figura 2. Neumático de caucho sintético recuperado de Puerto Ayora, isla Santa Cruz, Galápagos. Inicio del proyecto *Rocas suspendidas* (2016–presente).
Foto: Tomás Astudillo, Estudio Dos Islas, 2016.

Las rocas y piedras se definen como sólidos cohesionados, conformados por uno o más minerales y se han clasificado desde el punto de vista ecosistémico como factores abióticos; es decir, como inertes, como elementos sin vida. Así mismo, resulta paradójico que el agua, el oxígeno o la luz solar, que son indispensables para la vida, se consideran compuestos inertes. En esta tensión, he trabajado mis proyectos a manera de respuesta, reclamando este tipo de elementos como entidades con agencia, seres en sí mismos o seres de la tierra (De la Cadena 2015). Me interesa la noción de enredo entre diversas formas de ser en el mundo, practicando un encuentro multi-dimensional y de paralelismos que exceden divisiones binarias. Una

suerte de poder ser incluyendo y excediendo las categorías de la modernidad y lo premoderno al absorber los acontecimientos políticos, históricos, sociales y ambientales que vienen juntos, atrapados en nuevos materialismos.



Figura 3. Neumático de tractor de caucho sintético con restos de caracoles marinos, proveniente de la Segunda Guerra Mundial encontrado de Sochi, Mar Negro, Rusia. Para el proyecto *Ensayo sobre la ceguera*, comisionado por la Colección Thyssen-Bornemisza para la exposición *Atopía* en el CCM Quito.

Foto: Paul Rosero Contreras, Estudio Dos Islas, 2016.

En el océano, interpreto algo similar. Los arrecifes coralinos sanos albergan pequeños animales, conocidos como pólipos de coral. Viven entre los restos óseos de sus antepasados. Esos pólipos tienen una relación simbiótica con algas llamadas zooxantelas. Estas pequeñas algas viven dentro de los tejidos del pólipo. Son los que les dan a los corales sus colores brillantes. Las algas usan la luz del sol para producir azúcar que alimenta no solo a las algas, sino también al pólipo de coral. Los corales, mientras tanto, protegen a las algas y reciben oxígeno. Es un ejemplo de colaboración de beneficio entre dos especies distintas conocida como mutualismo y es fundamental para la salud del arrecife coralino.

Así mismo, sabemos que un arrecife de coral se deteriora y puede morir cuando la temperatura del agua cambia y esto puede darse por el calentamiento global. En este sentido, es necesario recordar que la herramienta más poderosa que tenemos para detener la rápida progresión del cambio climático es la disminución de las emisiones de carbono en el aire y aquí interviene el humano. La restauración de los arrecifes utilizando múltiples métodos no es efecti-

va si la gente continúa quemando combustibles fósiles. La quema de combustibles fósiles libera carbono en forma de dióxido de carbono, un gas de efecto invernadero. En consecuencia, la educación de las nuevas generaciones sobre estos procesos resulta indispensable para lograr incidir en el voto por políticos que aprecien y actúen sobre los peligros del deterioro ambiental.

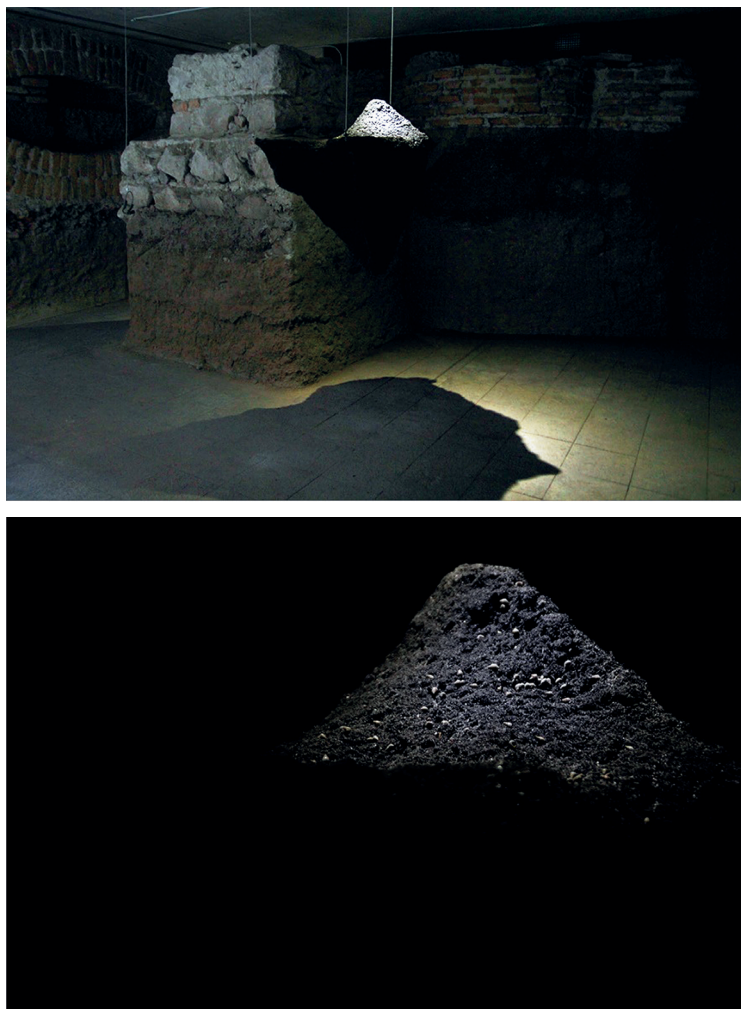


Figura 4. Roca artificial de caucho reciclado albergando caracoles marinos vivos, para de la instalación *Ensayo sobre la ceguera*. Proyecto comisionado por la Colección Thyssen-Bornemisza para la exposición *Atopía* en el CCM Quito.
Foto: Paul Rosero Contreras, Estudio Dos Islas, 2016.

Existe una intimidad con los animales y una intimidad con la roca. Un entendimiento con las plantas y un aprendizaje posible desde los microorganismos. El arte rupestre parece evocar una relación con los animales mediada por las rocas. Si analizamos a fondo, podemos notar la conexión planetaria y traerla al presente. Si en la cueva de Chauvet todo está preservado por la capa más fina de calcita, dada el agua que brota de la piedra caliza durante milenios, podemos ver que una concha o un caparazón están formados de carbonato de calcio y el esqueleto de los corales también. Los caracoles marinos se pueden adaptar a materiales modernos y sintéticos, si se hallan en la zona intermareal, y generar un nuevo ciclo de vida. En los mares se decanta el tiempo profundo atrapado en una aleación geobiológica y artificial que se filtra por corrientes pasajeras.

El tiempo es vertical y los fósiles están vivos

La piedra caliza que conforma las cuevas como la de Chauvet, es un tipo común de roca sedimentaria compuesta principalmente de carbonato de calcio (calcita) o de carbonato de calcio y magnesio (dolomita). La calcita se forma principalmente de fragmentos de caparazones de organismos marinos muertos y, con el paso del tiempo, toma formas de cristales que pueden adoptar distintas estructuras y tamaños.

La evidencia de vida más antigua en el planeta son los estromatolitos. Estos fósiles de estructuras órgano-sedimentarias laminadas están también compuestos de roca caliza y microorganismos como las cianobacterias que producen compuestos adhesivos y facilitan la precipitación de carbonatos. Se los considera los primeros formadores de zonas de arrecifes. Al igual que en los actuales corales, el mutualismo entre las algas y la roca permitió la producción temprana de oxígeno en la atmósfera y este proceso continúa dándose hasta estos días. En varios lugares se los encuentran como fósiles vivos, principalmente ocupando zonas someras entre los quince

metros de profundidad, aunque pueden expandirse a aguas más y menos profundas.



Figura 5. Estromatolito artificial vivo. Prueba de concepto para la producción de oxígeno *in vitro*. Parte de la instalación *acrossTime*, comisionada por el Museo de las Minas y del Metal MM Gerdau Belo Horizonte, Brasil, para la exposición CoMCiencia.
Foto: Paul Rosero Contreras, Estudio Dos Islas, 2019.

Los estromatolitos proveen alimento y un refugio ideal para la reproducción de peces, moluscos y crustáceos. Al crear nuevos ecosistemas, es probable que promovieran la especiación de muchos grupos taxonómicos a través de millones de años. Actualmente siguen teniendo un papel relevante para las ciencias geológicas. En aspectos paleobiológicos y microbiológicos, además de biogeoquímicos y evolutivos, los estromatolitos son un punto de línea base (Barlow 2017). Incluso las expediciones interplanetarias en busca de vida se basan en descripciones de estromatolitos terrestres para compararlos con rocas laminadas que puedan encontrarse en otros cuerpos celestes.

El estromatolito, en síntesis, es un nodo que enreda múltiples dimensiones, tiempos y entidades, un ser en sí mismo.

Una cueva en el sudeste de Francia está conectada con el océano Pacífico y nuestro tiempo. Una concha *Spondylus* ressemble un prototipo de la cavidad llena de estalactitas. Montañas y mares también se encuentran en dibujos de otras eras. Los dibujos prehistóricos de leones machos no presentan sus distintivas melenas. ¿Qué sería de un león sin su melena? ¿Cómo podríamos nombrar al hongo Melena de León (*Hericium erinaceus*) si los leones no la tuviesen?



Figura 6. Concha marina encontrada en las cercanías al Parque Arqueológico Precolombino Ingapirca, a 3160 m s. n. m., durante salida de investigación. Foto: Paul Rosero Contreras, Estudio Dos Islas, 2018.

Alrededor de 1650, justo después de la muerte de los últimos uros en el bosque de Polonia, el filósofo francés Blaise Pascal anotó en sus *Pensées* (p. 172):

No nos limitamos jamás al tiempo presente. Anticipamos el porvenir, como demasiado lento en venir, como para apresurar su curso; o recordamos el presente para detenerlo como demasiado pronto, tan imprudente que erramos en los tiempos que no son nuestros, y no pensamos en el único que nos pertenece; y tan vanos, que pensamos en los que ya no son nada, y dejamos escapar sin reflexión al único que subsiste. Es que de ordinario el presente nos lastima.

El presente nos lastima. En tal virtud, se buscan conexiones y líneas de fuga. Continuos que no son explícitos, pero están atrapados en algún sitio. Quizá en rocas, en árboles o en otros seres. «El arte, pareciera, nace como un potro que puede caminar enseguida... El talento para hacer arte acompaña a la necesidad de ese arte, llegan juntos», observó Berger (2002), a propósito de Chauvet. Como entidades que flotan adentro y afuera en un porvenir que es todo alrededor. Animales que se convierten en roca y humanos que son animales. Todo es uno y todo está vivo.

Referencias

- Atkinson, Quentin D. «Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa». *Science*, vol. 332, n.º 6027 (2011): 346–349. DOI: [10.1126/science.1199295](https://doi.org/10.1126/science.1199295)
- Bellomo RV. «Methods of determining early hominid behavioral activities associated with the controlled use of fire at FXJJ-20 main, Koo-bi-Fora, Kenya». *Journal of Human Evolution*, vol. 27 (1994): 173–195. DOI: [10.1006/jhev.1994.1041](https://doi.org/10.1006/jhev.1994.1041).

- Berger, John. «Past present». *The Guardian*. 2002. Acceso el 23 de septiembre de 2022. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/12/art.artsfeatures3>.
- Burton F. «Fire: the spark that ignited human evolution». Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 2009.
- Chauvet, Jean-Marie, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire. *Dawn of Art: The Chauvet Cave*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996.
- De la Cadena, Marisol. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Dizikes, Peter. «The writing on the wall». *MIT News*. 2018. Acceso el 10 de septiembre de 2022. <https://news.mit.edu/2018/humans-speak-through-cave-art-0221>.
- Mediavilla, Daniel. «¿Cuándo empezaron a hablar los humanos?». *El País*. 2015. Acceso el 21 de septiembre de 2022. https://elpais.com/el-pais/2015/08/07/ciencia/1438961176_330561.html
- McBurney, Simon. «Herzog's Cave of Forgotten Dreams: the real art underground». *The Guardian*. 2011. Acceso el 21 de septiembre de 2022. <https://www.theguardian.com/world/2011/mar/17/werner-herzog-cave-of-forgotten-dreams>.
- Pascal, Blaise. *Pensees/The Provincial Letters*. Traducción de Trotter, W. F., M'Crie, Thomas. Nueva York: Modern Library, 1941.
- Pearce Stevens, A. «Healthy coral reef sounds attract fish searching for a home». *Science News Explores*. 2020. Acceso el 20 de septiembre de 2022. <https://www.snexplores.org/article/healthy-coral-reef-sounds-attract-fish-searching-for-a-home>.
- Pettitt, Paul y Paul Bahn. «Current problems in dating Palaeolithic cave art: Candamo and Chauvet». *Antiquity* 77 (295) (marzo de 2003): 134-141.
- Voser, Steven Mike. «El arte rupestre podría ser el origen del lenguaje». *Yuqo*. 2018. Acceso el 29 de agosto de 2022. <https://www.yuqo.es/el-arte-rupestre-origen-del-lenguaje/>.
- Wrangham R. *Catching Fire: How Cooking Made Us Human*. Nueva York: Basic Books, 2009. Wrangham RW *et al.* «The Raw and the Stolen: Cooking and the Ecology of Human Origins». *Curr. Anthropol*, 40 (1999): 567-594. DOI:10.1086/300083.

El proceso de realización del film *Doroboro*

Manolo Sarmiento

Universidad de las Artes

manuel.sarmiento@uartes.edu.ec

Me propongo describir en las siguientes páginas el proceso de realización de la película documental *Doroboro*, inicialmente titulada *El nombre de las plantas*, que se encuentra en proceso de finalización. Me referiré tanto a las etapas de la realización propiamente dichas (hallazgo del tema, personajes, rodaje y montaje) como a las reflexiones que tuve con el equipo acerca de los temas abordados en el film y la búsqueda de una proposición dramática y narrativa en la etapa del montaje.

El film alude a la conquista de la margen derecha del río Napo por parte de la industria petrolera —los huaorani llaman a ese río *Doroboro*— entre la década de 1950 y la actualidad. La margen derecha, entre la cabecera de este río y la desembocadura del Yasuní, fue por muchos años el territorio del pueblo huaorani. El acontecimiento que el film aborda es la violencia colonial producida por la explotación petrolera y, más concretamente, el desplazamiento de la frontera simbólica en la que esta violencia se produjo: desde la guerra cuerpo a cuerpo que se vivió en los años 50 y 60, cuando los indígenas huaorani fueron desplazados del territorio en el que habían vivido ancestralmente, hasta el debate presente sobre la explotación del campo petrolero ITT en el Parque Nacional Yasuní, que, según los expertos, podría provocar el éxodo o el acorralamiento de los pueblos en aislamiento voluntario que aún viven allí y que tienen lazos de parentesco con los huaorani de reciente contacto.

Para ilustrar este acontecimiento, el film encadena dos historias aparentemente inconexas en la causalidad histórica, pero que conforman un mismo «paisaje de signos» (Rancière 2009, 10).

El estudio de etnobotánica

La idea de la película surgió en 2017 cuando descubrí por casualidad el libro *Etnobotánica de los huaorani de Quehueiri-Ono*, de los doctores Carlos Cerón y Consuelo Montalvo, docentes de la Universidad Central del Ecuador.¹ El libro, que reposaba en el rincón de lectura del hostel Shiripuno Lodge, a donde fui a pasar unos días con mi familia, contenía la descripción de las 625 especies de árboles que los botánicos habían identificado en una parcela de una hectárea y en dos transectos de un kilómetro en los alrededores de la comunidad de Quehueiri-Ono, a orillas del río Shiripuno, en 1994. El estudio concluía que todas las plantas identificadas tenían un nombre huaorani y una utilidad conocida por la comunidad: «Los Huaorani de Quehueiri-Ono conocen, dan nombres y usan el 100% de las especies presentes en transectos y una parcela permanente».

Los usos que los huaorani daban a las plantas, agrupados en 67 categorías, abarcaban todos los aspectos de la vida, desde la construcción de viviendas, herramientas y utensilios hasta los usos medicinales, pasando por la alimentación de personas y animales, la higiene personal, el vestido y hasta los juguetes de los niños.

La cifra de «100 %» anotada por los autores me pareció que contenía la posibilidad de una película narrativa y ensayística. Esa cifra revelaba, en el lenguaje de la ciencia, la existencia de una experiencia humana que muy probablemente se encontraba en vías de desaparición. Al final del libro constaban los nombres de los informantes del estudio y de los cinco niños que habían ayudado a los botánicos como intérpretes. ¿Quiénes eran esas personas? ¿Cómo era posible que tuvieran un conocimiento tan absoluto del bosque?

En el film, el narrador propone a los botánicos y a los informantes del estudio volver a Quehueiri-Ono para reunirse y recorrer nuevamente la parcela de bosque que habían examinado veinte años antes. Durante la filmación quedará claro que la erudición de los informantes de Quehueiri-Ono respondía al hecho de que todos habían aprendido a

¹ Carlos Cerón y Consuelo Montalvo, *Etnobotánica de los huaorani de Quehueiri-Ono* (Quito: Abya Yala, 1998).

conocer el bosque de la mano de sus padres cuando todavía vivían aislados del mundo occidental. Es decir, su conocimiento era un vestigio —un testigo— del tiempo anterior a la conquista petrolera que destruyó abruptamente la estructura social del pueblo huaorani.

Los personajes huaorani del film, al tiempo que recorren el bosque, narran la experiencia que ellos vivieron cuando fueron contactados por los misioneros evangelistas del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) y, siguiendo su imperioso llamado, abandonaron el bosque donde vivían en la margen derecha del Napo, dando paso a la penetración de la industria petrolera.

El caso Yasunidos

En 2017, cuando descubrí el libro de Cerón y Montalvo, en el Ecuador se estaba debatiendo intensamente en torno a la explotación del bloque petrolero denominado ITT que se halla situado en la parte más oriental de la margen derecha del Napo, superpuesto en gran medida al Parque Nacional Yasuní. El gobierno de centro-izquierda del presidente Rafael Correa, acogiendo una propuesta de grupos ecologistas, había lanzado al mundo pocos años antes una propuesta en apariencia revolucionaria para la lucha contra el calentamiento global y la protección de los ecosistemas: el Ecuador renunciaría a la explotación de este yacimiento petrolífero siempre y cuando la comunidad internacional le pagara una compensación de 3500 millones de dólares. La idea tuvo el nombre de Iniciativa Yasuní ITT y convirtió a Correa (y al Ecuador) en campeón mundial de la lucha ambientalista.

El aparato de propaganda del Gobierno se encargó de que la idea se volviera masiva y calara hondo en la población ecuatoriana. A la vuelta de pocos años, todo el país era ambientalista y salvar el Yasuní se convirtió en una causa nacional.

De pronto, en 2013, se produjo un giro dramático cuando el presidente tomó la decisión de cancelar la iniciativa debido a que los fondos que se había intentado captar nunca llegaron. «El mundo nos ha fallado», declaró en televisión, aludiendo a que ningún país del primer

mundo se había comprometido a proveer los fondos que el Ecuador exigía como compensación. La transición hacia una economía «postpetrolera» que la iniciativa ITT anunciaba quedaba postergada. Entonces se produjo un hecho muy interesante: una serie de organizaciones ecologistas, animalistas, feministas, entre otras adhesiones, aliadas con diversos partidos políticos de izquierda y con una parte del movimiento indígena, se agruparon en un colectivo denominado Yasunidos y desafiaron al Gobierno a celebrar una consulta popular para ratificar o rechazar tan trascendente decisión.

El argumento central era muy simple: no solo estaba en juego la biodiversidad del bosque amazónico del ITT, sino la supervivencia de los pueblos en aislamiento voluntario que allí vivían. Si la comunidad internacional no apoyó la iniciativa, de todos modos, el Ecuador estaba moralmente obligado a declarar una moratoria en nombre del derecho a la vida y a la autodeterminación de esos pueblos. Si bien muchas personas sostenían que los derechos de los aislados no podían someterse a votación, otras defendieron que, si la decisión se tomaba, debía ser tomada por la mayoría del pueblo. Al presidente Correa no le agradó la idea.

Pese a la propaganda oficial que los denostaba, los Yasunidos comenzaron a recolectar firmas en las calles con el fin de activar la consulta popular por iniciativa ciudadana prevista en la Constitución del Ecuador. En seis meses, mientras el Gobierno apresuraba la apertura del campo ITT, los activistas lograron recoger 750 mil firmas. Sin duda aprovecharon la popularidad que el Parque Nacional Yasuní había ganado gracias al mismo Gobierno. Entretanto, la Asamblea Nacional declaró el campo ITT como «de interés nacional» con apoyo en unos mapas que probaban que los aislados ya no vivían en la zona. Geógrafos y antropólogos conocedores del tema denunciaron que esos mapas no tenían sustento científico.

Desafortunadamente, las firmas recolectadas no fueron suficientes. La autoridad electoral del Ecuador, controlada políticamente por el Gobierno, las sometió a un procedimiento ultrarrápido y ultrapoco de verificación que dio como resultado la anulación de 400 mil firmas en el breve lapso de dos semanas. Por inverosímil que pudiera parecer, la autoridad electoral sentenció que la consulta popular no

tendría lugar, para satisfacción del Gobierno y, sobre todo, es de suponer, de los jerarcas del negocio petrolero.

Esa es la segunda historia que cuenta la película. Si la primera conquista de la margen derecha del Napo tuvo lugar en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo, en el territorio que era objeto de la disputa, con misioneros evangelistas que sedujeron a los indígenas con engaños y promesas místicas, la conquista de la década de 2010 no requirió otra cosa que un tecnicismo legal y burocrático, la alteración de unos mapas, y una eficiente campaña de comunicación. Antes se habían tomado la molestia de convencer a los indígenas de dejar sus tierras, hoy solo era necesario convencer a las audiencias de los medios de comunicación.

El reto de la película era unir esas dos historias y proponer al espectador leer en ellas un solo acontecimiento.

El proceso de investigación y rodaje

Conocí a los doctores Cerón y Montalvo en la Universidad Central del Ecuador en 2017. Cerón trabaja en el herbario de la Facultad de Ciencias Naturales y la Dra. Montalvo en el Museo de Ciencias Naturales de la misma universidad. En todos esos años los científicos no habían regresado a Quehueiri-Ono, pues por falta de financiamiento el proyecto no tuvo continuidad. Ambos aceptaron mi invitación para volver a la comunidad a reunirse con sus antiguos informantes.

A los informantes huaorani los encontré a través del Facebook. Primero tomé contacto con Ima Nenquimo, uno de los niños que constaban en el estudio como traductores. Ima tenía ahora treinta años de edad y acababa de publicar su segundo libro, mientras estudiaba antropología en la Universidad Politécnica Salesiana. Gracias a los científicos que visitaron su comunidad, Ima tomó gusto por la escritura y comenzó a tomar notas de las leyendas que le contaban sus mayores, especialmente su abuela.

Le pedimos a Ima que nos pusiera en contacto con los demás personajes y lo contratamos como nuestro guía. Para entonces el proyecto del film había ganado un primer financiamiento por parte del IDFA

Bertha Fund, un fondo del festival de documentales de Ámsterdam. Con esa ayuda y la del fondo de desarrollo del Programa Ibermedia, que ganamos después, pudimos financiar dos viajes de investigación para conocer a los personajes huaorani.

Rodaje de investigación

El primer viaje lo realizamos en septiembre de 2017. Viajamos en carro hasta la ciudad de Francisco de Orellana, conocida como El Coca, donde nos encontramos con Ima, y conocimos a Nampa Niwa y Moipa Quipa, otros dos de los niños que participaron en el estudio de etnobotánica. El primer día fuimos a Quehueiri-Ono y Wentaro, a orillas del Shiripuno, al día siguiente fuimos a Nampaweno y Yawepare, en el borde occidental del Parque Nacional Yasuní, y finalmente entramos en el Bloque 16, administrado por la empresa petrolera Repsol, para visitar a otros informantes en las comunidades de Dicaro y Yarentaro. Conocimos y entrevistamos a Moipa Iromenga, Ocata Quipa y Guenwa Caiga, siendo este último el mayor de todos. El señor Guenwa se encontraba muy delicado de salud y desgraciadamente falleció antes de que se diera el rodaje principal en Quehueiri-Ono.

Meses después, en enero de 2018, hicimos el segundo viaje. Visitamos las comunidades de Gareno y Dayuno. En Gareno conocimos a Yatewe Enomenga y sus dos hijos, Gava y Waiwa, los últimos niños traductores. En Dayuno conocimos a Cugi Enomenga y a su mamá. Para llegar a Dayuno navegamos en canoa por el río Gareno y allí filmamos una escena de pesca con barbasco.

Los ancianos Monca Iromenga, Ue Coba y Ñame Enomenga ya habían fallecido.

El contacto o la libertad

Al regresar del rodaje de investigación nos dimos cuenta de que el tema omnipresente en todas las entrevistas que habíamos grabado, más que

las plantas o la botánica, había sido lo que ellos llamaban «el contacto». El contacto había sido la experiencia definitiva de sus vidas y de las de sus padres. Al analizar las conversaciones, parecía lógico suponer que su gran erudición botánica se debía a la situación de aislamiento en que crecieron, comparable a la que ahora tenían los tagaeri y taromenani. Los fallecidos ancianos Monca, Ue y Ñame habían nacido en la década de 1940, mientras que Guenwa, a quien le atribuían más de cien años de edad cuando lo conocimos, habría nacido alrededor de 1920. Es decir, todos ellos tenían entre 30 y 50 años de edad cuando se contactaron. Ocata, Cugi y Moipa, sin bien eran más jóvenes, se contactaron siendo niños y crecieron y aprendieron con los mayores. Todos ellos entraron en contacto con los misioneros evangelistas del Instituto Lingüístico de Verano a finales de los años 60.

Quehueiri-Ono, la comunidad en donde vivían en 1994 cuando se realizó el estudio de etnobotánica, había sido creada al terminar los años 70, principios de los años 80, cuando muchas de las familias que llegaron a vivir en el protectorado del ILV en Tigüeno decidieron retornar a los territorios de donde habían partido una década antes. En ese proceso de retorno llegaron al emplazamiento de Quehueiri-Ono a orillas del Shiripuno y fundaron allí una comunidad.

La antropóloga Laura Rival describe la fundación de Quehueiri-Ono en su libro *Hijos del sol, padres del jaguar: los huaorani de ayer y hoy* (1996). Si bien el protocolo científico de su estudio le impide dar los nombres verdaderos de sus informantes, es posible que las personas referidas en su libro correspondan a algunos de los informantes del estudio de etnobotánica de Cerón y Montalvo.

El *contacto* era la experiencia definitiva de sus vidas porque supuso una ruptura definitiva con su vida anterior y porque se dio en un contexto de mucha violencia que desmoronó el sistema social en el que vivían. Para todos se trataba de una experiencia traumática, pues en ella fallecieron muchos de sus familiares. Además, el contacto provocó la separación definitiva de algunas familias o clanes, pues una parte de los huaorani decidieron quedarse en la selva y rechazar el contacto con los misioneros evangelistas, adentrándose en los bosques más orientales.

El rodaje principal de la primera parte

El rodaje principal de la película fue posible gracias al financiamiento que nos proporcionó el Fondo Ibermedia y el Instituto del Cine y Creación Audiovisual, y tuvo lugar en mayo de 2018 en Quehueiri-Ono. Planificamos una filmación de cuatro días de duración y para ello invitamos a los informantes supervivientes y a los dos botánicos. Tuvimos dos equipos de filmación. El primero llegaría a la comunidad con los invitados huaorani y el segundo acompañaría a los botánicos desde Quito. Un equipo de producción organizó en Quehueiri-Ono el alojamiento y la alimentación de los invitados y del mismo *crew* que sumábamos, en total, alrededor de treinta personas.

Al siguiente día de nuestra llegada hicimos una primera excursión en la parcela permanente, el segundo día fuimos al otro lado del río Shiripuno, donde se levantaba una pequeña colina, y allí los botánicos tendieron un corto transecto de unos doscientos metros. Por la tarde de ese día recorrimos el camino principal, junto al río, que bordeaba la parcela permanente. Habíamos acordado con los botánicos recrear la experiencia de identificación de las plantas, constatar el estado de los árboles, cuánto habían crecido en 20 años, y discutir con los informantes sobre los nombres y usos.

Filmamos muchas situaciones en torno a las plantas. El grupo huaorani era numeroso, pues los informantes habían venido acompañados de sus esposas, hijos, hijas y otros parientes y conocidos. La excursión era muy diferente a como debió ser en 1994. Cerón dijo que los mayores conocían ahora mucho más sobre plantas que antes, aunque es posible que como ahora hablaban mejor el español, las conversaciones hayan sido más fluidas y pudieron entrar en mayores detalles.

En paralelo a la excursión en el bosque y en los momentos de descanso, entrevistábamos a los mayores que no habíamos entrevistado en el rodaje de investigación. Las entrevistas aludían al momento del contacto con el ILV, a la epidemia de polio que se desató en el protectorado de Tigüeno, a los cambios que se habían dado en su vida desde el momento del contacto.

La primera parte del film se resumía así en esto: la excursión de botánica, que se había motivado en mi deseo de conocer a los infor-

mantes poseedores del 100 % del conocimiento del bosque, se convertía en una oportunidad para que ellos dieran testimonio de la experiencia del contacto, de la conquista de la margen derecha del Napo. Su saber botánico era resultado directo de haber vivido en aislamiento hasta su edad adulta y, por lo tanto, en cierto modo, nos permitía imaginar que los tagaeri y taromenani debían tener, al otro lado del bosque, un conocimiento botánico equivalente.

Cuando terminó el rodaje, resultó que uno de los conductores que nos llevaban hasta la ciudad del Coca había sido un antiguo trabajador de la empresa petrolera encargada de hacer la exploración sísmica en la región y específicamente en Quehueiri-Ono en 2016 y 2017. Por la noche fuimos al filmar en su casa y se produjo una escena muy importante del film dado que él conservaba los mapas de la exploración sísmica que se había efectuado en las dos orillas del Napo en los años recientes. «No sabemos cuándo, pero el petróleo va a llegar a Quehueiri-Ono, va a llegar», nos dijo.

El petróleo entraba en el film de modo casual y contundente.

Los Yasunidos

El rodaje del caso Yasunidos ha tenido un camino diferente. En primer lugar, consistió en entrevistar y acompañar con la cámara las actividades del colectivo desde el año 2018 y siguientes, es decir, cuando el pico de sus actividades de movilización había cesado (en lo referente a la explotación del ITT) o en todo caso, cuando su capacidad de movilización había decaído. Estas entrevistas fueron al grupo de activistas que seguían participando activamente en el colectivo.

Entre las actividades políticas que filmamos están varias ruedas de prensa y acciones relacionadas con su reclamo judicial para que el Estado reconozca que fueron objeto de graves irregularidades en el proceso de verificación de firmas, aunque otras tuvieron que ver con la protesta por la opacidad de la información sobre el campo ITT (que está operativo desde 2017) y por las acciones de ampliación de la frontera petrolera que pretende el Estado. Los acompañamos a una inspección al Bloque ITT que efectuó el defensor del pueblo de la provincia de Ore-

llana en 2018 y cuando acompañaron al colectivo de Mujeres Amazónicas en una toma del Ministerio de Hidrocarburos en el año 2019.

Adicionalmente, gracias a una beca que me concedió el portal informativo GK en 2020, me lancé a investigar la historia de la verificación de firmas con las herramientas del periodismo de investigación. El resultado consta en el reportaje «La gran farsa de la anulación de las firmas de la consulta por el Yasuní» publicado en el portal GK en enero de 2021. En el reportaje revelo cómo el sistema de verificación fue diseñado para facilitar su manipulación y cómo las personas que fueron contratadas para hacerlo forzaron intencionalmente un resultado adverso para los peticionarios. Con base en la documentación del mismo CNE —que analicé en detalle— y en decenas de entrevistas, descubrí que un pequeño grupo de verificadores afines al régimen de turno, que estaba interesado en el fracaso de la consulta, se encargó de anular sistemáticamente todas las firmas que pasaron por sus manos.

La hipótesis del film era entonces: si en los años 60 se logró conquistar la orilla derecha del Napo mediante la intervención de los misioneros del ILV que engañaron a los indígenas para llevarlos a abandonar temporalmente la selva, de modo que los petroleros pudieran penetrar en ella sin el hostigamiento de sus lanzas, en los años 2010, para continuar la tarea, los medios utilizados fueron diferentes: anular unas firmas y falsificar unos mapas. Lo peor de todo es que quien hizo posible este engaño fue nada menos que un gobierno autoproclamado de izquierda. Cuando llegó la derecha al poder, el campo ITT ya se hallaba en producción. El nuevo presidente de derecha, Guillermo Lasso, que incluso había declarado demagógicamente su apoyo a la consulta popular en su momento, ahora proclamaba que se explotaría «hasta la última gota» del petróleo del ITT.

La película terminada

La película fue montada en un largo período de tiempo, entre diciembre de 2018 y la actualidad. En ese tiempo se ensayaron diferentes maneras de conjugar las dos historias. Cuando decidimos darle el título de *Doro-*

boro fue cuando de alguna manera conseguimos conciliarlas. Como dije antes, Doroboro es el nombre que los huaorani dan al río Napo. Las dos orillas del río representan las dos historias: la primera ocurre en la orilla derecha, en el territorio huaorani, y la segunda en la orilla izquierda, es decir, en la tierra de los *kowori*, el término que los huaorani usan para referirse al «hombre blanco».

En la orilla derecha tiene lugar el estudio de etnobotánica, pero también tuvo lugar la operación del Instituto Lingüístico de Verano que hizo posible la penetración de la industria petrolera al servicio del Estado ecuatoriano en 1970. Mientras que en la orilla izquierda es donde se decidió la suerte del bloque ITT y, con ella, en cierto modo, la de los indígenas en aislamiento voluntario que viven en las inmediaciones de ese campo petrolero.

Este esquema, a riesgo de ser maniqueo, sitúa al espectador en una difícil posición. El precio del desarrollo y del bienestar que vivimos en la orilla izquierda es la destrucción del bosque amazónico y el arrinconamiento de los indígenas huaorani (entre otros grupos que son también víctimas directas de los mecanismos de explotación, contaminación y subordinación que trae consigo la explotación petrolera). Por otro lado, los *kowori* que queremos cambiar las cosas —por ejemplo, luchar contra la lógica capitalista y rentista que lucra del petróleo y nos vende su espejismo de prosperidad— ¿qué podemos hacer frente a una maquinaria tan poderosa?

Los personajes huaorani y Yasunidos, con sus actos y sus palabras, nos ofrecen pistas para orientarnos en la doble paradoja que la historia del film sugiere.

La primera tiene que ver con la democracia. La anulación arbitraria de las firmas de los Yasunidos simboliza la desvalorización del activismo y la participación política en favor de un sistema político progresivamente autoritario —independientemente del signo político que lo anime— que no necesita de la experiencia práctica, cotidiana, deliberativa y activa de los «ciudadanos». La firma del ciudadano —¡nada menos que 400 mil firmas!— ha perdido todo valor. La frase que los Yasunidos acuñaron en 2013, «Democracia en extinción», alude a este problema.

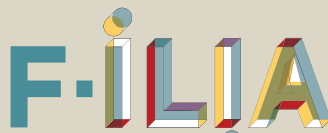
Y, por otro lado, la paradoja que simboliza la etnobotánica, que pone en valor los saberes locales de las comunidades indígenas al tiempo que los subsume a la lógica utilitaria de la ciencia y en última instancia del capitalismo. El espécimen de la planta, acompañado de su ficha descriptiva, reposa para la posteridad en los herbarios, mientras la experiencia práctica que le dio su nombre ancestral, desaparece.

En la escena final del filme, el joven Nampa comenta la impresión que le causó nuestro encuentro con el anciano Guenwa Caiga, encuentro en el que actuó como intérprete. En determinado momento Nampa confiesa que cuando Guenwa hablaba de las plantas le resultó difícil entender a qué árboles se refería porque «hablaba en lenguaje científico huao». El filme nos lleva a considerar que, quizás, antes de que se produzca la extinción de las plantas tiene lugar la extinción del nombre de las plantas, como su trágico preludio (Ribeiro 2022, 31-32).

El sentido de la película reposa, pues, en la emoción y en el cuestionamiento que estas paradojas puedan suscitar en los espectadores.

Bibliografía

- Boumediene, Samir. *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du «Nouveau Monde» (1492-1750)*. Vaulx-en-Velin: Éditions des Mondes à faire, 2016.
- Cerón, Carlos y Consuelo Montalvo. *Etnobotánica de los huaorani de Quehueiri-Ono*. Quito: Abya Yala, 1998.
- Galvez Mancilla, Elena y Omar Bonilla Martínez. «Yasunidos: los límites de la devastación». En *Aportes Andinos*. PADH-UASB, julio de 2014.
- Ribeiro, Sidarta. *Sonho manifesto: Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Rival, Laura. *Hijos del sol, padres del jaguar los huaorani de ayer y hoy*. Quito: Abya Yala, 1996.
- Sarmiento, Manolo. «La gran farsa de la anulación de las firmas de la consulta por el Yasuní». GK, enero 2021 <https://gk.city/2021/01/04/anularon-firmas-yasunidos-2014/>



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Contrapunteos

¿Qué será de la originalidad?

Una discusión en torno
a la inteligencia artificial
en el campo de las artes

Nos resultó evidente, con el paso de los meses, que una de las discusiones más álgidas del año sería el advenimiento de las inteligencias artificiales (IA). No que sea un tema estrictamente nuevo, sin embargo, la aparición de la plataforma ChatGPT cristalizó una serie de discusiones alrededor de los límites de la creatividad humana. Para el campo

de las artes, esta cuestión es, por supuesto, primordial y, acaso, urgente. Cualquiera que se haya asomado a la plataforma habrá podido advertir la facilidad que tiene para construir textos coherentes y quizás valiosos en prácticamente nada de tiempo. La impresión que se tiene es que, por más limitaciones que pueda presentar ahora, la plataforma ira ganando en cuanto a sus capacidades y, como ha sido repetido por varios artistas e intelectuales, no conocemos verdaderamente cuáles serán sus alcances. De hecho, parte del texto que leerán a continuación ha sido procesado por una inteligencia artificial, antes de pasar a manos humanas, por decirlo de alguna manera.

Para discutir sobre el asunto invitamos a tres investigadores y docentes universitarios. Renzo Filinich, artista, peruano viviendo en Chile, afincado en la University of the Witwatersrand en Johannesburgo, estudioso de las complejas relaciones entre arte y tecnología; Julio García, catedrático de la Universidad Eloy Alfaro de Manabí, que es doctorando en Ingeniería de Sistemas por la Universidad Mayor de San Marcos en Lima y tiene un máster en Nuevas Tecnologías y nuestro colega de la Universidad de las Artes, Agustín Garcells, que tiene estudios en Historia del Arte y en Teología y es profesor del Departamento Transversal.

Con ellos conversamos el 9 de mayo de 2023 a través de la plataforma Zoom. La conversación duró aproximadamente una hora, en la cual se mantuvo un intenso intercambio sobre el presente y futuro de las IA. Esta conversación fue, posteriormente, procesada por una plataforma de inteligencia artificial que transforma soportes sonoros en un documento, a la vez que fue transcrita por Jonathan Albán, pasante de F-ILIA y estudiante de la carrera de Artes Visuales de la Universidad de las Artes. El documento que leerán ha sido editado por quien suscribe, Fernando Montenegro, editor general de F-ILIA, y es una respuesta a tres temáticas que verán organizadas a continuación.

I. Sobre el surgimiento de la inteligencia artificial y cómo el concepto de tecnología y técnica nos sirve para pensar en este fenómeno

Renzo

En primer lugar, agradecerle por la invitación y conocer también a los colegas de Ecuador. Es un placer compartir sobre este tema hoy tan contingente. El texto propuesto se focaliza más en el aspecto creativo de las artes. Me vengo preguntando sobre esto desde mi tesis doctoral, es decir, sobre la relación entre el arte y la inteligencia artificial. Allí me interesaba quebrar un poco esta dicotomía entre cultura y tecnología, precisamente conocer cuánto de lo cultural o lo propiamente humano ya está empapado de artificialidades. Históricamente tenemos muchos casos de cálculos y pasos a seguir en la cultura en los albores de la civilización desde la construcción de herramientas para nuestra casa. Desde allí ya surgía una externalización en el propio sentido de la metafísica propia de nuestro entender o nuestra forma de procesar información para llevarla a un resultado. Sea cual fuese el resultado, siempre hay pasos. A partir de ahí surge la inscripción, lenguaje, la organización del alfabeto, de los números, etcétera, hasta lo que Turing entendió con los conceptos de computación, máquina universal, entre otros.

Creo yo, y tomando algunas ideas de Bernard Stiegler, que el desafío es comprender precisamente cómo nuestra relación con lo tecnológico, que en este caso son los algoritmos que van a una temporalidad mucho mayor que la nuestra, la biológica, y cómo tener

un vínculo más cercano con ella, cercano en el aspecto, político, de Estado, institucional y también en el sentido biológico, evolutivo y genético. Ahí va a ser interesante discutir cómo en las nuevas generaciones van a surgir formas de adaptación y adopción de estas tecnologías, del mismo modo en que lo hemos hecho históricamente. Esto involucra también al terreno creativo que es el del arte, que es técnica como tal. Somos seres técnicos, entonces esa tecnicidad debe adaptarse a las tecnologías que hoy están en uso, pero en un uso a ciegas, a ciegas por ese efecto farmacológico que produce la ruptura entre cultura y tecnología. Esto en cuanto a las condiciones ecológicas y tecnológicas.

Julio

Es un gusto para mí estar entre artistas. Yo no soy para nada un artista, yo vengo del campo de la tecnología y la computación, aunque estoy muy interesado por este tema desde hace ya algunos meses. Primero hay que entender cómo han surgido estas inteligencias. Pienso, por ejemplo, en ChatGPT o MidJourney que son inteligencias que han surgido del entrenamiento, es decir, que han sido previamente entrenadas con datos humanos generados por nosotros mismos. En ese sentido, no todo lo que generan las IA es del todo artificial. Están haciendo una suerte de simulación, una suerte de copia. Las IA son muy buenas copiando, ahora mismo. Y son buenas aprendiendo. Cada vez que nosotros le metemos información a ChatGPT o le mandamos un *prompt* a MidJourney para que genere una imagen nueva, lo hace con nuestros mismos datos y eso es lo que lo mantiene aprendiendo constantemente.

Hace unos días, se liberó la última versión de MidJourney, la 5.1. Es una genialidad porque la calidad de las imágenes que genera es increíble, y sucede mientras los artistas, en este punto, tienen mucho miedo y hay muchas cosas en conflicto. Hay una división en-

tre los artistas que abrazan la tecnología como herramienta y hay otros que en cambio rechazan la tecnología como algo que de alguna manera los puede sustituir. Yo estoy más inclinado a pensar que no vamos a quedarnos sin artistas, porque el hecho de tener una cámara fotográfica no lo hace fotógrafo a nadie. Alguien que conozca qué tipo de configuración se necesita para usar una cámara lo puede conocer utilizando el mecanismo prueba y error, pero eso únicamente no le permite tomar una buena foto. Anoche, al probar la nueva versión de MidJourney lo combiné con algunos *prompts* diseñados en ChatGPT, porque no soy fotógrafo, y me di cuenta de que, si le daba las instrucciones adecuadas, ChatGPT puede generar un excelente *prompt* y lo podía llevar a MidJourney, como lo hice y generar una fotografía muy buena. Eso, sin embargo, no me hace un artista, al menos, yo no me siento como un artista. Soy bueno dando instrucciones y nada más, pero creo que, si los artistas abrazan la tecnología, y hacen uso de la creatividad, y saben lo que quieren, saben lo que esperan, pueden utilizar la inteligencia artificial como una nueva herramienta para hacer un trabajo más productivo.

Esto está ocurriendo en el campo cinematográfico actualmente. Ya existe un cineasta que generó la primera película basada en IA, pero lo ha hecho porque sabe cómo hacer películas y aprovecha estas tecnologías para crear ambientes, personajes, a los cuales luego les anima y les pone una voz, etc. Yo creo que la cosa va más o menos por ahí y quizá no se deba pensar este asunto como una dicotomía.

Agustín

Muchas gracias por la oportunidad de estar aquí y es un gusto compartir con los colegas. En mis primeras clases del semestre lo que hice fue precisamente hablarles a mis estudiantes de este asunto, porque hay un círculo de profesores que no quiere ni oír hablar de IA. Me he dado cuenta de que en la universidad la gente subestima

el asunto, como el niño ese que se niega a mirar algo y de esa manera piensa que va a dejar de existir. Yo vengo utilizando ChatGPT desde el fin de año que fue cuando se hizo más conocido. En seguida me dio curiosidad, porque yo a mis estudiantes les suelo pedir que escriban ensayos. Por entonces había aparecido la noticia de aquella estudiante, australiana, creo, que se hizo muy conocida por presentar y aprobar un ensayo creado por ChatGPT, así que me decidí a utilizarlo por primera vez. Me dejó sorprendido. ¿Por qué? Por la calidad de construcción de la respuesta, porque nunca había leído una respuesta artificial tan bien elaborada, no solo desde el punto de vista gramatical, sino por el modo en que hacía ciertas asociaciones de manera bastante hábil, aunque no sé si usar esa palabra, dado que hábil sería una persona y no sé si cabe esta descripción para la máquina, que en todo caso puede ser eficiente.

Después introduje un examen que le había realizado a mis estudiantes, para observar cómo lo resolvía y, efectivamente, respondió con un ensayo redactado y no lo hizo tan mal. De hecho, lo hizo mucho mejor que algunos estudiantes. ¿Qué ocurría ahí? Se notaba cierta frialdad en las proposiciones y es verdad que cometía muchos errores, se «inventaba» cierta información. No sé qué pasa con el algoritmo porque inventa algunos títulos de libros, lo cual, supongo, que se analizará después. Evidentemente, con el tiempo, estos problemas se van a solucionar y las respuestas serán lo más perfectas posible. Entonces vendría la cuestión de cómo detectar el uso de ChatGPT en estos casos. Al respecto estuve probando una herramienta, pero no funciona bien todavía o no funciona en absoluto. Por ahora la forma de detectar si un estudiante usa ChatGPT para escribir un ensayo puede ser la «sospechosa» ausencia de errores «humanos», si alguien entrega sin errores de redacción va a ser muy suspicaz. En definitiva, lo que les he dicho a los estudiantes es que yo mismo utilizaba la herramienta, pero les he dicho cómo la utilizo, es decir, haciendo preguntas, buenas preguntas, y que quizá esto transforme también nuestra manera de conocer y aprender. Desde ahora parece que elaborar una

pregunta va a ser más importante que la respuesta misma. Al final, Google había venido haciendo lo mismo, aunque nos daba un sinfín de opciones para buscar y encontrar respuestas por nosotros mismos. En ChatGPT, sin embargo, ya se nos da una respuesta elaborada. No hablo de otra plataforma, porque me interesa este tipo de inteligencia relacionada con el lenguaje escrito.

Ahora bien, oponerse a esto es absurdo, sería como pensar que los seres humanos también se hubieran opuesto a la tecnología en general o siempre. De hecho, lo hicieron algunas veces, recordemos por ejemplo en el siglo XVIII y XIX, el ludismo, que fue un movimiento que destruyó los telares en Inglaterra y, por cierto, fue allí que surgió el sindicalismo moderno, se piensa inclusive que el marxismo le debe mucho a este movimiento. Lo que ocurrió es que se pusieron a destruir máquinas y quizás esto sea también el origen del ciberpunk. Este es un ejemplo simbólicamente muy interesante, porque el enemigo era la máquina o eso pensaron, cuando quizá hubiera sido más factible pensar que fue el que creó la máquina y despidió a los trabajadores. Es a partir de allí que se concibió la noción de falacia ludita, que parte de la premisa de que el ser humano nunca se va a quedar sin trabajo, pues cada vez que sea sustituido por una máquina se supone que aparecería un nuevo puesto de trabajo, mucho mejor en cuestión de comodidades, derechos, etcétera. Quizá es por ahí donde está el problema, la cuestión laboral, quizá eso es lo que está temiendo el artista, porque cada vez sale la noticia de que puede haber despidos y se perderán puestos de trabajo.

Desde una dimensión práctica como esta puede estar el punto, pero también está el concepto que utiliza Renzo de la tecnicidad, cuestión que se conecta con esto precisamente. A mí, en particular, desde el punto de vista artístico me gusta invertir la cuestión. No es que el arte proceda de la técnica, sino que ha sido la ciencia y la técnica misma la que tomó ese concepto de tecnicidad desde el arte, o sea, el conocimiento artístico es el más antiguo de todos. Si analizamos el término *téchne*, este significa conocer, saber, o bien conocer una

regla, tener conocimiento de una regla o canon. También significa saber hacer algo y con ello se explica la artificialidad de la *poíesis*, que sería el modo de producción de la *téchne*. Son inseparables. De hecho, la palabra «técnica» procede de la palabra *téchne* que significa «arte». Esa es la procedencia de la palabra tecnología y eso es lo que, a mi juicio, valida la afirmación de que la investigación artística es muy antigua. En consecuencia, nosotros estamos perdiendo aquí una oportunidad de responder el problema todavía más acuciante que tenemos ahora y es que el método cualitativo de investigación artístico es quizá el método más antiguo de investigación, es de hecho anterior al cuantitativo. Incluso para cuantificar propiamente, se necesitaron ciertas operaciones que el arte había anticipado. En ese sentido, arte y ciencia están juntos, hay un punto de conexión, lo que hay que ver es qué se desgaja de ahí.

II. Sobre las implicaciones de la inteligencia artificial en la investigación artística y la producción de conocimiento científico y su dimensión política

Renzo

Respecto a lo que plantea Agustín, la idea del saber hacer, que es precisamente la cuestión de cómo conocer o cómo conocemos, hay dos aspectos del conocer, uno es el conocer relacional, que es lo que hace el algoritmo, que genera justamente relaciones y a partir de ahí genera el resultado, pero también está el conocer causal que quizá se explica con la famosa frase de Gregory

Bateson en la que dice que el mapa no es el territorio. Lo representacional es distinto a la causalidad en sí misma, es decir, es distinto cuando estoy en el territorio y cuando lo miro a través de fotografías. Ahí, precisamente, entre lo relacional y lo causal hay un engranaje importante, sobre todo en el campo de las artes, que es la cuestión de la noesis o lo noético, que es la dimensión de la inteligencia interna o interior y de qué manera esta noesis se relaciona con la externalización técnica y tecnológica, mencionada por Agustín. Esto, además, nos plantea un problema temporal y sobre el asunto de las facultades. Esto es algo en lo que piensa el propio Stiegler. Un ejemplo para comprender esto es preguntándose de qué manera un artesano construye una mesa, cuya materialidad conoce y lleva diez o veinte años almacenando ese saber para construir una mesa que tú te llevas a tu casa y, sin embargo, tú puedes hoy en día obtener la misma mesa, haciendo una impresión y haciendo las fórmulas y esa temporalidad que es la causal es totalmente obviada pero el resultado es el mismo.

Aquí aparecen estos dos procesos que mencionaba Agustín, yéndonos al campo del arte, el de la praxis y el de la *poiesis*. Estos procesos se ven en una crisis hoy por el aspecto de la temporalidad y la eficiencia que entregan ciertos resultados como ChatGPT o los que también entrega MidJourney, aquel programa que mencionaba Julio, relacionado con los visuales. En estos programas es justo esa temporalidad causal de reconocer o conocer, que es precisamente esa causalidad de la materialidad que lleva un tiempo, la que está un poco relegada y que nos adentra en esa condición farmacológica de tener ciertos resultados, pero también perder ciertas facultades frente a esos resultados. Entonces ahí el engranaje es delicado porque todo va yéndose hacia un aspecto relacional y funcional. Esto es a lo que Gilbert Simondon, en su tesis sobre el modo de existencia de los objetos técnicos, llama una alienación tecnológica.

En esta provocación —decía Simondón en el año 58 cuando emergía el campo de la cibernética— se hace preciso e importante poner atención a cómo la cultura es un proceso relacional y operacional. ¿Qué implica este proceso relacional y operacional en el campo del arte? El arte en sí mismo está en la generación del conocimiento al trabajar con objetos técnicos. Más que el resultado que entregue esta cuestión procesual interesa el resultado relacional que existe entre ese aparato o ese artefacto y qué apertura tiene a los cambios y que no sea una clausura total de ese objeto técnico. Precisamente el problema central de la hiperindustrialización es el cerramiento que tiene el diseño de sus objetos, pues no está abierto a todos los usuarios y por ende desconocemos e ignoramos cómo ampliar una génesis mayor en nuestra relación con los aparatos técnicos y también dentro del campo de las artes.

Ahora delegamos, es un tema de delegación y no de coordinación. El filósofo Daniel Dennett se refiere a estas dos variantes de la delegación y coordinación al diseñar objetos tecnológicos en cualquier artefacto. Precisamente por eso debe ser revisado, como mencioné al inicio, desde el plano político, estatal e institucional principalmente para entregar todos estos engranajes y generar esas aperturas en el aspecto de la tecnoestética que en Europa ya se ha implementado. En Europa se implementó legalmente la posibilidad de que uno mismo pueda abrir el aparato que compra para reprogramarlo o si se echa a perder. Allí hay una ley que me protege al permitir que yo mismo pueda repararlo y cambiarle las partes sin ningún contratiempo. Eso, a nivel cultural y social, hace un gran cambio de conocimiento para saber qué compramos y cómo lo usamos, eso ampliando un poco de lo que dice Agustín y respondiendo a tu pregunta.

Julio

Los modelos de lenguaje largo, que es el grupo al que pertenece ChatGPT, se basan en algoritmos de *deep learning* (aprendizaje profundo), que tienen como principales protagonistas a las redes neuronales. Es como una imitación de cómo funcionan las neuronas humanas. El caso con esto es que, cuando usas redes neuronales, no sabes (ni siquiera los creadores saben) por qué las IA toman las decisiones que toman. Las redes neuronales te llevan por un camino, luego si eso no funciona, si la función de error es muy alta, regresan. Eso se llama: *backpropagation*, y vuelven a tomar otro camino hasta que reducen la función de error y encuentran la respuesta más adecuada o probable para el contexto que tienen atrás.

En el fondo no sabes qué es lo que está pasando allá adentro. Desde ese punto de vista te puedo decir que uso el teléfono, que me es muy útil, pero no estoy seguro de cómo hace lo que hace el dispositivo por dentro. Ahora, en el *paper* que liberó OpenAI, que es la operadora que da el servicio de ChatGPT, no explican cómo funciona ChatGPT, cómo hace lo que hace y eso se le ha criticado muchísimo. Sin embargo, no es el único modelo de lenguaje largo que existe, hay muchos más y algunos son *open source*. Hay toda una comunidad de gente que está desarrollando a partir de modelos de lenguaje largo liberado, están creando nuevos servicios, nuevos modelos que se generan a partir del afinamiento de modelos preexistentes. Entonces, mientras que OpenAI nos dice «no quiero que vean qué hay dentro de la caja», hay otras compañías que nos permiten manipular esas cajas. Claro que, con sus riesgos, ya que habrá quienes lo usen para buenos servicios y habrá quienes lo usen para otra cosa.

De acuerdo a la pregunta inicial. Yo aún no estoy seguro de qué tanto puede aportar con nuevos conocimientos, recordemos que son modelos entrenados con conocimientos que ya existen.

Incluso si le quieres preguntar a ChatGPT sobre datos de septiembre de 2022 en adelante, vas a obtener una respuesta como: «¡Lo siento! Mi base de datos no me permite responder a tu pregunta». Esto sucederá hasta que lo conectes a Internet, de hecho, ya existen *plugins* que conectan ChatGPT al Internet.

Unos científicos usaron ChatGPT y otros modelos de lenguaje para desarrollar proyectos científicos de forma autónoma con resultados muy positivos. Sistemas que logran crear códigos. Antes se preguntaba sobre códigos autogenerados y también sobre cómo documentar el experimento de forma automática. Esto ya ocurre en el campo de la ciencia, la química y la física, que son áreas donde ya se han probado. Entonces yo sí creo que a futuro estos tipos de lenguajes van a aportar significativamente un grado de conciencia o razonamiento, aunque no estoy seguro de si estas palabras tienen que ver con estos sistemas. O decir que estas tecnologías entenderán mejor cómo funciona la ciencia o el hecho de crear ciencia nueva y van a aportar en ese y los campos a las que se las aplique. Estoy seguro de que sí.

Agustín

No podríamos decir que las IA poseen conciencia, pero sí que van adquiriendo autonomía. Es la palabra que buscabas anteriormente. Lo de conciencia precisa autoconciencia y una serie de cosas, que incluso ni entendemos aún cómo funcionan en el ser humano. Sabemos que el cerebro es muy práctico u optimizado, pero suele sorprendernos con un comportamiento que no prevemos. No podríamos llamar conciencia a la capacidad de realizar determinadas operaciones y que nosotros habíamos concebido como una forma de pensar, es errado, ya que la idea de pensamiento está asignada para el ser humano exclusivamente.

El logos, por su parte, es un problema que introdujo la cultura griega, la separación entre mito y logos como razón, cosa que puede servir como analogía entre arte y ciencia. Elliot W. Eisner destaca esta relación controvertida a través de su concepto de la investigación basada en artes. La investigación artística es más antigua que la investigación científica, de eso no hay duda, lo paradójico es que uno como artista está tratando de validarse siempre ante la ciencia. El conflicto que tenemos nosotros como artistas es que los científicos nos rechazan, nos subestiman. La existencia de ILIA reside en este problema, el de una investigación en artes: todo el tiempo estamos tratando de trabajar sobre esto. La Universidad de la Artes sostiene su trabajo con el objetivo de validar las investigaciones artísticas en Ecuador y, de hecho, el año pasado ocupamos uno de los últimos lugares en el rubro investigación. ¿Por qué? Porque la obra de arte no es investigación, por lo menos aquí en Ecuador aún no lo es, habrá algunos soñadores como nosotros para quienes sí, pero para el resto no lo es.

Por otro lado, lo que dice Renzo es precisamente correcto. Las experiencias creativas con estas nuevas tecnologías se acortan, a su vez que la esencia del arte reside precisamente en esas experiencias creativas o procesos. Esta cuestión no preocupaba en otras épocas, porque no había forma de que se acortara o banalizara ese tiempo de experimentación humano, y por eso artesanía y arte eran lo mismo entonces, porque ambos eran tanto *téchne*, como *poíesis*. Ese momento de la creación es ese sentido del arte precisamente, ese es el logos propiamente, más allá de su posterior asociación con la lógica, ahí es donde está el lenguaje. El logos aquí es el sentido del arte en su asociación con el ser, la verdad como *aletheia*. Luego los filósofos lo hicieron suyo, lo reinventaron epistemológicamente y pasó al campo de la tecnología donde, en efecto, se separó logos y mito. Eso creó una dicotomía que nos está creando un problema hoy. Ahora, ese logos

como lenguaje es el que está en transformación hoy, porque decir que está evolucionando significaría que está optimizándose y eso no es para nada evidente. En última instancia, habría que comenzar reconociendo que en determinado momento esa ciencia fue mucho más joven que el arte o al menos es lo que yo he podido discernir.

En lo que respecta a esta tecnología, se habla de la zona oscura, ¿por qué? Porque incluso si yo tuviera la oportunidad de abrir ese mecanismo (un ordenador, un teléfono) no sabría qué hacer, porque no tengo conocimiento en esa área. O sea, solo un grupo especializado y reducido puede entender cómo funciona, cosa que señaló Martin Heidegger antes de la aparición de la cibernética, cuando dijo que el gran problema está en que no conocemos cuál es la esencia de la técnica y, sin embargo, la utilizamos todo el tiempo, de forma tal que es ella misma la que va a terminar utilizándonos a nosotros. Por eso me gusta recurrir a estos contextos analógicos todavía, antes de la revolución digital, porque es ahí donde todavía está la sustancia de estas problemáticas.

Así, una de las cosas que validó la ciencia fue la idea de la originalidad y la autonomía. No solo nos dejó claro eso, si no que nos pasó la pelotita. Analicemos: ¿desde cuándo originalidad y autonomía son parte de una definición del arte? Esa definición quizá tiene unos quinientos años, probablemente desde el Renacimiento y la primera modernidad. Si eso lo contrastamos con decenas de miles de años que el ser humano ha desarrollado una práctica a partir de una intención estética determinada, o hasta cientos de miles de años que el ser humano demuestra rudimentos de esa intención estética, entonces nosotros estamos tomando las partes por el todo. ¿Por qué el arte tiene que entrar en crisis ante esta tecnología? ¿Por qué esta tecnología amenaza la originalidad y la autonomía cuando ambas no son elementos que le son propios al arte, sino desde hace quinientos años?

III. Sobre el concepto de creatividad en el campo de las nuevas tecnologías, la necesidad de repensar la idea de originalidad y los límites de las IA

Renzo

«La cibernética es el fin de la filosofía», decía Martin Heidegger. Cambia el aspecto metafísico frente a lo predictivo, es la predictividad frente a la intuición, predecir más que intuir. Esto es la *metis*, la astucia en griego, un pensar que escapa de lo incalculable, la información como tal. Pensar hoy en día en el arte, en la diversidad en sí misma, dentro de una homogenización tecnológica y una homogenización informacional entrópica en la que vivimos, tiene mucho que ver en pensarnos en lo que está fuera de lo lingüístico, que es un tema operativo como tal. Es otra forma de conocer llegando a los mismos resultados bajo otros tipos de procesos que no son necesariamente lingüísticos. Por ejemplo, en el campo de las matemáticas. Hay una artista que maneja las matemáticas, hace croché y hace fórmulas matemáticas a través del tejido de croché y llega a fórmulas complejas usando ese mecanismo. Allí pienso que hay que rescatar esas facultades dentro del campo del arte, a saberes o a conocer desde otros tipos de procesos bajo otros sentidos.

Tenemos el ejemplo del *kipus* en Latinoamérica, que es un modo de conocer, de llegar a ciertos resultados a través de lo táctil. No es una impresión 2D de una letra o un *game*, no es gramatológico tomándolo de Derrida. La gran pregunta aquí es ¿qué hacer de lo que no es evidente o no tan evidente, algo más evidente? Por

ejemplo, ¿podría ChatGPT hacer lo que hizo Marcel Duchamp con el urinario? Solo esa intuición del urinario, que es ponerla en una sala para exhibir. Quizá ChatGPT podría relacionar el urinario dentro de su algoritmo y dejarlo fuera de su contexto de urinario. Entonces pienso que esas relaciones artísticas, creativas, intuitivas, aún no están desarrolladas en los algoritmos. Puede ser que esté unos años más adelante, eso no lo sé. Eso va a depender de cómo se vaya desarrollando esta industria, que también es un problema. La industrialización, estas son industrias que son manejadas por tres o cuatro personas que se ven opacadas por los grandes capitales, hablamos, claro, de los *open source*. Observar hoy el tema de las temporalidades tiene que ver con las relaciones tecnológicas-técnicas que son relevantes en nuestro desarrollo cultural-social y como especie.

Aquí vuelvo a tomar el aspecto de la organología planteada por Stiegler, porque toma el aspecto organológico desde un sentido psíquico, biológico, cultural, que envuelve todo el tema de la biosfera y de la neodiversidad a nivel planetario. Es preciso entender que la ecología hoy es otra y no existe división entre naturaleza, la cultura y la tecnología, y que son esas divisiones que no permiten hacer un diálogo en estas tres temporalidades distintas. Como dijo Edward O. Wilson, entomólogo y biólogo estadounidense, el gran problema de la humanidad es que, lo humano como tal tiene emociones paleolíticas, instituciones medievales y tecnología cuasidivinas. Justo ahí hay una diferencia temporal no menor, en el cual no hay un diálogo que pueda surgir en ese aspecto y es ahí donde se encuentra el problema a esa razón de conoceres, de saberes, de producción y reapropiación tecnológica.

Julio

Han surgido muchos artefactos y tecnología nueva, y los usuarios empiezan a cuestionarse cómo se logró hacer esto. En el caso de una medicina vale preguntarse con quién se experimentó o si fue éti-

co experimentar de esa manera. Estas cuestiones que surgieron en medio de la pandemia reciente con las vacunas contra Covid-19 también aparecieron en nuestro campo. En relación con las inteligencias artificiales, hay cuestionamientos éticos respecto a las personas que etiquetaron la información o las imágenes con las que fueron entrenados estos modelos. Estas noticias trajeron información de obreros africanos explotados en el proceso, lo cual ha sido tremendamente problemático. Otra cuestión es el tema energético. De hecho, Internet, ahora mismo, por sí solo, genera una cantidad enorme de CO_2 por consumo de kWh. Ahora el ser humano está en una etapa de conciencia de este impacto y por eso está creando tecnología más limpia. Justo ahora se está trabajando en una tecnología que parece ser prometedora para darle el disparo que les falta a estas inteligencias artificiales que requieren de mucha potencia computacional como lo son las famosas computadoras cuánticas, que ya están bastante avanzadas y que se espera que sean una panacea del universo informático.

Hay otra cuestión ética que no hemos tomado en cuenta y está relacionada con la gente que ha compartido textos, fotos y contenidos en Internet, que es la misma información que de alguna manera se recogió para integrar a estos modelos. Los artistas sí están conscientes de que se han tomado muchas imágenes de arte publicado en algún lado y lo que hacen las inteligencias artificiales es replicar esos estilos. Por ello, parafraseando algo que escuché una vez de una artista, hay algunos artistas que han copiado estilos a lo largo de la historia, por ejemplo, Van Gogh que copió el estilo de otro para crear su obra. Respecto a la parte creativa, yo particularmente pienso que el arte va a ser más valorado por las cosas que la gente valora del arte. Primero se valorará que sea cien por ciento humano, ya que esto que ahora mismo los artistas ven como una amenaza. Algunos, claro está, no todos. Los guionistas, para no ir más lejos, se revelaron en huelga en Hollywood, porque aducían que ahora ChatGPT los van a reemplazar. Ni hablar de las centenas de plazas de trabajo que se están perdiendo en IBM, en Google, en Meta porque hay trabajos repetitivos que las IA va a reemplazar.

Yo trabajo en la facultad de Comunicación y los comunicadores también están con los mismos temores, porque ahora tenemos inteligencias artificiales que son capaces de redactar mejor, más rápido, con el tono, la temperatura y el contexto que tú prefieras. Sin embargo, creo que, en la parte artística, el arte cien por ciento humano va a ser más valorado precisamente por culpa de la inteligencia artificial. El valor de una obra de arte es más considerado, aunque haya permanecido encerrada por mucho tiempo, implica el esfuerzo humano, concepto, meditación, en contra de una imagen creada en segundos por una inteligencia artificial. En comienzo quizá sí vayamos a sentir la irrupción, una invasión dentro del campo de artistas, pero pienso que, con el tiempo, como va a ser masivo, la obra cien por ciento humano va a erigirse con mucho más valor.

Agustín

El genio al final hace cosas originales, no se puede separar una cosa de la otra. Y esa originalidad como concepto tiene a lo sumo 500 años, es una creación occidental y es ahí donde, a mi juicio, se encuentra el problema. Nosotros estamos tomando como juicio una cuestión que solo tiene esa corta edad y que, por si fuera poco, no consiste como tal en la esencia del arte. Si le echamos un vistazo al arte de otros lados de este planeta, a otras concepciones y experiencias artísticas alternativas, en ninguna se valora la originalidad como la esencia de una obra. Por eso Renzo habla de la concepción eurooccidental del arte, que podría rastrearse hasta la cultura griega. Incluso la cultura griega no manejaba un concepto de originalidad tal, en todo caso de autenticidad, sino que este apareció con el Renacimiento como una obsesión brutal y frenética.

En última instancia, la pregunta crucial es si hacen falta genios hoy en día. No. No hacen falta para nada. Además, los genios son las personas más infelices de la Tierra. Creo que el que piense que ser genio es interesante está fuera de este mundo. Para ser genios hay que sacrificar muchas cosas, si no, pregúntenle a Mozart que

vivió una vida terrible. Por otra parte, está el hecho de que el arte sea más valorado por ser original, eso no significa que va a funcionar bien, porque solo va a dirigirse a una élite cada vez más restringida. La creación mediante IA, a corto plazo, puede ser que precarice el trabajo del artista, cuestión que todavía no ha podido constatarse en este plano. Sin embargo, lo más urgente no es que peligren los conceptos de originalidad y autonomía del arte, sino que ahora es el momento de replantearse la determinación que se tiene del arte. ¿Qué es el arte para nosotros? ¿Por qué esa definición de arte que adoptamos desde el Renacimiento no nos viene bien para enfrentar la problemática que dialogamos en este conversatorio? Hay algo que estamos arrastrando, que nos está sometiendo a estas contradicciones. Al final ni entendemos bien lo que es la ciencia. Ya lo dijo Heidegger: no sabemos qué es en esencia. Tampoco entendemos bien qué es el arte, porque creemos que su esencia reside en los conceptos de originalidad y autonomía. La originalidad puede ser dos cosas: donde se origina el arte y lo contrario a la monotonía, que ya de por sí es un concepto obsoleto y contradictorio.

En ese sentido, ¿hay originalidad porque lo hace la máquina o el artista humano? Si nosotros creemos que la máquina hace arte, ¿es arte o no es arte? Basta con que el ser humano crea en algo, para que ese algo se convierta en lo que se cree que es. O sea, ser y parecer para el ser humano, porque estamos hablando de una sociedad compleja donde si uno cree, por ejemplo, que puede hacer posible una relación a través de Facebook, entonces esta relación o amistad es real. Ahora, si el ser humano cree que una máquina hace arte, entonces no solo esa máquina lo podría hacer, sino que, como el arte es inherente al ser humano, entonces estaríamos considerando que esa máquina es humana. En fin, todo esto viéndolo desde el punto de vista filosófico.

Entrevistas

Diálogos interdisciplinarios: las artes y las ciencias sociales

El pasado 24 de mayo nos reunimos a través de Zoom con tres docentes e investigadores argentinos para indagar ese espacio intermedio entre las ciencias sociales y las artes. Se trata de una relación que, especialmente en América Latina, tiene una historia muy rica a la que siempre vale la pena volver.

Nuestros invitados fueron los siguientes:

Mónica Lacarrieu, doctora en Antropología Social (UBA) y directora del programa Antropología de la Cultura, ICA, FFyL, UBA. Ha fungido también como investigadora independiente de Conicet y es profesora regular en UBA. Fue también directora de Proyectos Ubacyt y PIP-Conicet, profesora de posgrado en UAM-Conaculta-OEI, la Universidad de Barcelona, la Fundación Ortega y Gasset, la Universidad de San Andrés-Funceb, entre otras. También ha sido consultora en Programa Patrimonio Inmaterial, GCBA. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y en libros referidos a temáticas de la globalización, la identidad y la cultura contemporánea, entre otros. Fue vicerrectora de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes.

Luciana Delfabro es licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y editora especializada en la Sociedad Internacional de Amigos del Libro y la Edición (Siale) de España. Es la directora del sello Planta Editora, dedicado a la publicación de libros ilustrados por artistas. También ha sido curadora de varias exposiciones. Y es coordinadora de investigación cultural de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación.

Hernán Ulm es doctor en Literatura por la Universidad Federal Fluminense de Río de Janeiro y profesor de Problemas Estético-filosóficos del Arte Contemporáneo. Es director del Instituto de Investigaciones en Cultura y Arte (IICA), dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Salta y miembro del Comité Académico de la Maestría en Derechos Humanos de la UNSA. Ha publicado los libros *Cuestión de imágenes y Rituales de la percepción: artes, técnicas, políticas*. Sus investigaciones están vinculadas a la teoría política y la estética contemporánea con especial interés en los modos en que las imágenes han transformado el umbral epistemológico de nuestro presente. Es miembro de la Red Latinoamericana de Investigaciones en Prácticas y Medios de la Imagen (imagenlat.org).

La conversación fue moderada por Fernando Montenegro, editor de F-ILIA y alguna de las preguntas que sirvieron como guía de la charla son las siguientes.

- ¿Cuál consideran que es el estado del diálogo entre las ciencias sociales, las humanidades y las artes en diferentes escenarios como universidades, centros de investigación, centros de producción artística, instituciones de política pública, etcétera?
- ¿Qué rol tienen o deberían tener las ciencias sociales y las humanidades en la divulgación, estudio y valoración de las prácticas artísticas?
- ¿En qué han contribuido las artes y las prácticas artísticas al campo de las ciencias sociales y las humanidades en los últimos años?
- Pensando en términos de política pública, ¿cómo nos pueden ayudar las ciencias sociales y las humanidades a comprender mejor la compleja situación de los artistas y el arte, sobre todo, en nuestros países?

La entrevista completa se puede encontrar en el siguiente enlace:
<https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/podcasts/>

El arte y la educación: en torno a una educación cubista

Entrevista a Ana Mae Barbosa

Este texto nace a partir de una entrevista realizada en Ana Mae Barbosa. Es un encuentro entre cuatro personas: Fernando Montenegro, Marcela Silva Dos Santos, Ana Mae Barbosa y yo que he hilado esta polifonía de reflexiones y lenguas.

El primer nombre que menciona Ana Mae es el de Antônio Cândido a quien describe como uno de los más importantes profesores brasileños de literatura en la Universidad de São Paulo. Nos cuenta que Cândido era un crítico de arte muy vinculado a los estudios latinoamericanos, amigo de Emir Rodríguez Monegal y otras figuras clave del latinoamericanismo. Rodríguez Monegal es una de las figuras clave en su aprendizaje. Es gracias al uruguayo que Barbosa terminó su maestría en la Universidad de Yale en un curso sobre cultura brasileña. Ana Mae nos cuenta que no había logrado tener una beca para estudiar en Brasil: «A resposta das instituições brasileiras era que a arte-educação não é uma área de investigação, é somente uma prática»¹.

Vale decir que durante todo el trayecto de nuestra conversación se entremezclaron el portugués y el español, es decir, dos territorios delimitados por la sonoridad y la cadencia de las palabras. Para Ana Mae, lo social y lo literario no pueden separarse, por lo que considera que el trabajo que realizaron varios de los compañeros anteriormente nombrados constituye una sociología de la literatura.

¹ La respuesta de las instituciones brasileñas fue que la educación artística no es un área de investigación, es solo una práctica.

Es Fernando Montenegro, editor de *F-ILIA*, quien realiza la primera pregunta. Ahí aparece un relieve distinto en la cartografía de este territorio de los idiomas. Él le pregunta por el concepto por el que más se le reconoce: educación artística. El término que ella ha usado, en realidad, es *arte-educação*; con este concepto Ana Mae marca una distancia con la enseñanza del arte como disciplina, es decir, del molde de educar en arte, porque su trabajo se ha fundamentado en educar a través de las artes. La educación artística está arraigada en el currículo, pero el arte-educación abarca un amplio espectro. La pregunta de Montenegro se dirige hacia la extinción o persistencia del paradigma disciplinar en las universidades y en el campo artístico. Barbosa cree que las universidades avanzan hacia una mayor integración de las disciplinas, pues considera que es necesario invertir en un cambio de paradigma y también en un cambio curricular. Argumenta que las formas en las que el Ministerio de Educación determina los contenidos de las asignaturas son extremadamente arcaicas. Al hacerlo, Ana Mae nos relata sobre su paso por la Universidad de Brasilia en 1963. Ahora se cumplen 60 años de su experiencia en la Universidad de Brasilia. El sistema interdisciplinario duró solo dos años y el profesorado fue despedido colectivamente por la dictadura. Durante ese tiempo, el alumno hacía su propia malla con las materias que le interesaban, existían un par de materias básicas y el resto del currículo era compuesto por los estudiantes. Barbosa nos dice que «essa universidade, por outro lado, foi a primeira universidade a tentar ser descolonizada»².

La Universidad de Brasilia intentaba descolonizarse, porque buscaba volcarse a los problemas que vivía Brasil en ese momento, no pretendía desconectarse de la realidad, sino más bien tener un fuerte arraigo en lo social. El área de Artes de la Universidad de São Paulo fue creada en 1968, por lo tanto, se enmarca dentro de la estructura militar, del golpe militar, y tenía el objetivo de hacer del estudiante de Artes y Comunicaciones un trabajador que hiciera

² Esa universidad, por otro lado, fue la primera universidad que intentó descolonizarse.

nexos entre la universidad y las empresas. En Brasil existe la particularidad de que el arte está dentro del área de comunicaciones, lo que fue bastante provechoso para las investigaciones de Barbosa, pues eso les permitió dinamitar el pensamiento capitalista con el cual se había creado la facultad de Comunicaciones y Artes: «O objetivo era que o aluno trabalhasse ao mesmo tempo que estudasse, para que eles não façam bagunça»³. La dictadura le llamaba *bagunça* (desorden) a la acción política de los estudiantes; las facultades relacionadas a las humanidades eran las que más protestaban, aunque intentaron crear una escuela basada en ideales capitalistas, pero eso no pudo contrarrestar la politización de los estudiantes, que en una ocasión mantuvieron una huelga de un año para destituir a un director que era de extrema derecha.

Montenegro comenta que al parecer la interdisciplinariedad es tan peligrosa que, por muchas veces que se pongan en marcha o se intenten diseñar estos programas, siguen encontrando algún obstáculo cada vez más feroz. Barbosa responde que lo atemorizante es salir del paradigma disciplinar y atreverse a desarrollar esta capacidad de interrelacionar los lenguajes. Porque no se trata solo de temáticas, sino de lenguajes. Y como no existe preparación para entender los diferentes lenguajes, no hay preparación en ningún nivel, ni en primaria, ni en secundaria, ni en la enseñanza superior; hay una gran dificultad para pensar en interrelacionarlas. Posteriormente, Ana Mae comenta que se está discutiendo en Brasil eliminar la asignatura de Literatura en la enseñanza media del BNCC, es decir, las Bases Curriculares Comunes Nacionales. Esto sería un retroceso en pensar la educación desde una mirada interdisciplinar:

É retirado tudo que possa levar a pensar, a propor um desenvolvimento da imaginação. Porque eles não querem que se desenvolva a imaginação, porque, através da imaginação, se descobre o que não existe na realidade. E isso, então, é perigoso. Isso é uma coisa

³ El objetivo era que el estudiante trabajase al mismo tiempo que estudiaba, para que no se hiciese un desorden.

perigosa. E todas as artes trabalham principalmente com a imaginação.⁴

Barbosa considera que hoy en día se piensa en la creatividad de forma colectiva:

Esse desenvolvimento coletivo leva a desenvolver muito a imaginação, porque nós somos contaminados pela imaginação do outro que está dialogando. E também é uma coisa que vai desenvolver a criatividade individual também. Não está se evitando que desenvolva a criatividade individual. Pelo contrário, se potencializa o desenvolvimento da criatividade individual.⁵

Precisamente, el último libro de Barbosa se titula *Creatividad colectiva*. Este libro se trabajó con una exalumna suya de la facultad de *Design*, porque en portugués no hay otra palabra además de *desenho* como en el español que existe «dibujo» y «diseño». Entonces se usa el término en inglés, lo cual le parece el colmo del colonialismo.

Ante esto Montenegro comenta que Barbosa utiliza el término «leer una imagen» o «leer una obra histórica» para referirse a otro de los conceptos clave en el trabajo de la autora. El editor le pregunta acerca de la importancia de una perspectiva kinestésica en la formación artística. Ana Mae responde que la imagen debe estudiarse en el plan de estudios. Propone que el estudio de la imagen tiene que hacerse a través de cuatro enfoques: primero, las artes visuales, luego la iniciación al diseño, después la cultura visual/popular y finalmente la producción de la imagen. Propone que la lectura de imágenes le puede permitir a un alumno pobre de las favelas a leer

4 Todo lo que puede llevar a pensar, a proponer un desarrollo de la imaginación, es eliminado. Porque no quieren que se desarrolle la imaginación, porque a través de la imaginación se descubre lo que no existe en la realidad. Y eso, entonces, es peligroso. Es algo peligroso. Y todas las artes trabajan principalmente con la imaginación.

5 Este desarrollo colectivo lleva a desarrollar mucha imaginación, porque nos contaminamos con la imaginación del otro que está dialogando. Y es algo que también desarrollará la creatividad individual. No se impide el desarrollo de la creatividad individual. Al contrario, se potencia el desarrollo de la creatividad individual.

el mundo desde otra perspectiva. Para Barbosa, leer una obra no se trata únicamente de semiótica, sino de la posibilidad de abordar una imagen/obra desde varios ángulos. Cuando estaba coordinando un grupo de artes durante el período en el que Paulo Freire fue designado Secretario de Educación de São Paulo, inicia el abordaje triangular tal y cual lo conocemos ahora, es en ese momento que le añade la contextualización porque genera la posibilidad de tener en cuenta el entorno y tratar de encontrar formas de resolver situaciones vitales, situaciones que los alumnos están viviendo.

Barbosa argumenta que leer en el enfoque que ella plantea es una actividad objetiva, en el sentido de descodificar. Considera que también pudo haber usado la palabra «descodificación», pero también es una palabra un poco pretenciosa para el profesor de aula. Al respecto, dice lo siguiente:

Siempre pienso mucho en el profesor. Incluso cuando escribo un libro, temo que sea demasiado caro, demasiado grueso, porque si lo es, es caro. Y el profesor no tendrá acceso a él. Creo que la modificación tiene que ser interrelacional. La universidad, la academia, analizando, debe estar produciendo teoría y práctica, pero acompañada de lo que pasa en el aula. No es el profesor de aula tratando de seguir el ritmo al académico, sino en constante relación.

Fueron casi diez años de experimentación programada y también de experimentación poco sistematizada. Logró experimentar con el abordaje triangular con profesores tanto de la escuela pública como de la universidad en Rio Grande do Sul, además de su rol como directora del Museo de Arte Contemporáneo que fue un gran espacio para reorganizar sus ideas, experimentar con los alumnos, pensar en el arte-educación como un lugar para decodificar la historia, aprender a leer el mundo desde múltiples perspectivas y romper los paradigmas disciplinares y la distancia entre creadores y consumidores de imágenes/obras. Convertir todos esos aprendizajes/experiencias en un cuerpo de pensamiento, que podía ser desplegado en

una publicación para propiciar su circulación, fue algo que le tomó varios años. Ella no solo nos habla de distancia temporal, sino también geográfica; el hecho de estudiar en Estados Unidos le permitió reconocer de forma más amplia la situación global de América Latina: «Eu vim abrir os olhos para a América Latina. Eu não tinha os olhos abertos para a América Latina. Fui abrir os olhos nos Estados Unidos. Parece uma incoerência»⁶.

¿Qué puede hacer la educación artística en sociedades tan violentas? ¿Cómo puede la educación artística crear conexiones con el ambientalismo? Barbosa contesta que el factor más importante del arte-educación es que propicia que niños y adolescentes vean desde diferentes puntos de vista. El arte dentro de la educación vuelve cubista la educación. Genera que se vea desde diferentes perspectivas, sensibilidades, y aprehendemos la realidad desde múltiples posibilidades. Ana Mae nos dice que las manifestaciones artísticas nos permiten percibir las diferencias culturales, el posicionamiento del cuerpo, la relación del cuerpo con el habla, la forma de andar, la gesticulación, la escucha activa, la decodificación de imágenes. Ella afirma que la comunicación se hace, hoy en día, principalmente a través de lo visual. Si no aprendemos a decodificar lo visual, podemos ser fácilmente engañados.

Para Barbosa la importancia de aprender a leer las imágenes radica en que estas actúan en nuestro inconsciente, porque tenemos una reserva de imágenes en el cerebro, pero no somos conscientes de que la tenemos. Y a menudo un desencadenante de algún tipo nos recuerda determinada imagen y la respuesta es otra imagen que ni siquiera pensábamos como una probable solución. La imagen fija mejor los conceptos. Ana Mae relata que captar el mundo a través de diferentes medios lleva a la toma de conciencia. Y esa toma de conciencia encuentra su arraigo en la contextualización, al estudio del contexto. El contexto en el que se produjo algo, el contexto en el que se ve hoy, el contexto de lo que produces. ¿De dónde viene? ¿Qué

⁶ Pude abrir los ojos hacia América Latina. No tenía los ojos abiertos a lo que sucedía en América Latina. Fui a abrir los ojos a Estados Unidos. Parece una incoherencia.

contexto está produciendo? Si el contexto cambiara, ¿cómo cambiaría tu trabajo? La flexibilidad que otorga percibir la realidad a través de las manifestaciones artísticas ayudan a movilizar otras partes del cerebro que no se mueven a menos que tengas estos aprendizajes, esta contaminación con otros lenguajes, el lenguaje del ritmo, el lenguaje visual, el lenguaje sonoro.

Barbosa cree en el trabajo de las organizaciones comunitarias que operan en zonas que han sido tomadas por la violencia como una forma más orgánica para mejorar la calidad de vida de los niños y adolescentes en ese contexto. Considera que, si bien es cierto que el arte-educación no es suficiente para modificar las complejas condiciones de vida de los habitantes, brinda una cierta descarga emocional para procesar el pánico de vivir en estos territorios. El arte-educación, en contextos tan violentos, genera una brecha de esperanza en medio de las situaciones dolorosas.

Ana Mae Barbosa sigue trabajando en pro de una teoría arte-educación latinoamericana, continúa luchando por cambiar el paradigma de la educación: «Eu é que eu digo sempre, se a pessoa vai deixar de dar aula, eu acho que vou morrer no dia seguinte»⁷.

Andrea Alejandro Freire

⁷ Siempre digo que, si dejo de dar clases, al día siguiente moriré.

Entrevista a Graciela Speranza

Fernando Montenegro

La primera vez que me encontré con un libro de Graciela Speranza recorría las caóticas perchas de una feria de libros en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México. Por supuesto que la había leído antes y, sin embargo, decidí comprar *Atlas portátil de América Latina*, no solo por el gusto de tener un ejemplar en mi pequeña pero intensa biblioteca de estudiante de doctorado, sino porque se trataba de una contribución central para mi investigación sobre las fronteras y su relación con la literatura. La lectura de *Atlas de América Latina: arte y ficciones errantes* marcó para mí un camino clave en el modo en que me aproximaba a la literatura en su compleja relación con el mundo y con otras artes. La idea misma del atlas resulta ineludible en el campo de los estudios literarios contemporáneos, donde se habla tanto de mapas, de mapeos, de territorios.

La otra cuestión por la que hemos decidido charlar con Graciela Speranza está relacionada con los modos en que pone a dialogar la literatura y las artes visuales, y cómo ese procedimiento no es simplemente un trabajo de erudición, sino, sobre todo, un procedimiento crítico. Es en esa economía tensa en la cual Speranza pone a dialogar a los artistas contemporáneos latinoamericanos con los escritores. Este ejercicio ofrece una imagen inesperada sobre las trayectorias y devenires de nuestra producción artística y las políticas que la definen. En obras posteriores, Speranza se ha interesado, además, en artistas de otras latitudes y ha enriquecido y complejizado aquel método del atlas como un dispositivo de fuga permanente, irreductible a la rigidez de los discursos academicistas que, muchas veces, asfixian la obra de arte con sus afanes interpretativos. Esto no quiere decir que el trabajo de la

crítica argentina carezca de rigurosidad, al contrario. El atlas es, en sí mismo, una forma de conocimiento, pero su condición portátil desactiva sus pretensiones de dominación e inmovilidad.

Para escuchar esta entrevista, en formato pódcast, con la también autora de *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, de 2017, y *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, publicado en 2022, es necesario acceder al siguiente enlace:

<https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/podcasts/>

Semblanzas de los autores

Raúl Amorós Hormazábal

Es investigador y docente. En Florencia, Italia, obtiene la licenciatura en Artes Visuales en la Facultad de Bellas Artes (Accademia di Belle Arti) y el profesorado en Historia del Arte en la Facultad de Letras y Filosofía. En el 2022 obtiene el doctorado en Historia del Arte mención *cum laude* por las universidades de Venecia y Santiago de Compostela. En la actualidad se desempeña como profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de Palermo, Sicilia, Italia (Accademia di Belle Arti di Palermo).

Valeria Coronel

Historiadora ecuatoriana, es Ph. D. por el Departamento de Historia de la Universidad de Nueva York (NYU, 2011) y magíster en Historia Andina por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), sede Ecuador. Ha sido profesora titular en la Universidad Javeriana de Colombia (1996-2000), investigadora invitada en la Universidad de Massachusetts (2019), la Universidad de Köln (2015) y la Universidad de Guadalajara (2020). Fue vicerrectora general académica de la Flacso Ecuador (2016-2018) y codirectora del Laboratorio de Investigación Regulación y Desregulación de la Riqueza en América Latina (CALAS, sede central México 2020-2022).

Gabriel Erazo

Nació en Guayaquil, en 1988. Estudió sociología. Se graduó en Actuación Teatral para la UCE. Actualmente cursa la Maestría en Comunicación y Creación Cultural para la Fundación Walter Benjamín (Ar). Se dedica al arte, la producción cultural, la docencia y la investigación. Ha viajado por Latinoamérica impartiendo conocimientos y exponiendo su arte. Es director de varios proyectos culturales para organizaciones nacionales e internacionales. Percibe al arte como herramienta terapéutica, pedagógica y de investigación para la liberación humana.

Daniel Galeas

Editor, investigador y docente. Funda Kikuyo Editorial en el 2016 (Quito) y Gráfica de Combate en el 2021 (Valencia). Politólogo egresado de la Universidad de Buenos Aires (UBA), máster en Pensamiento Filosófico contemporáneo por la Universidad de València, diplomado en Políticas Editoriales y

Proyecto Cultural (UBA), actualmente desarrolla su tesis para la maestría en Estudios Literarios de la UBA. Imparte ciclos de formación editorial para el Ministerio de Cultura de Chile en Valparaíso y Balmaceda Arte Joven de Santiago de Chile.

Luis Felipe Gómez Lomelí

Escritor, maestro en Ecología por el CIBNOR (México) y doctor en Filosofía de la Ciencia por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado más de media docena de libros y actualmente forma parte del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Florida.

Santiago Molina Andrade

Documentalista y profesor universitario de Cine. Magíster en Artes Visuales y Nuevos Medios, Universidad de las Artes (en curso). Magíster en Cine Documental por la Universidad de Chile, 2016. Diplomado en Guion y Dramaturgia por la Universidad de Chile, 2015. Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central del Ecuador, 2011. Profesor titular auxiliar de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Guayaquil desde 2016.

Alejandro Mosquera

Es un fotógrafo, fanzinero y *noDJperformer* nacido en Guayaquil en 1988. Su trabajo se enfoca en la exploración de procesos híbridos que combinan técnicas analógicas con elementos digitales, interesándose por el remix, las masculinidades curvas, los *alter ego* y el humor. Creador de «Huevadj» y fundador de Bocabierta Ediciones. Actualmente cursa una maestría en artes visuales y nuevos medios, donde investiga la acción de la caída como metáfora de la muerte de su madre.

Juan Felipe Paredes

Curador y editor. Estudiante de Literatura con base en Guayaquil. Es parte del colectivo editorial risográfico y máquina de contraescritura Recodo Press, coordinador creativo en la fundación EACHEVE y cofundador de Junin, ex espacio galería, ahora dúo curatorial. Investigador y coordinador del *studio* ANTIMUNDO y *studio* Stephano Espinoza Galarza

Pamela Pazmiño

Doctora en Artes, Humanidades y Educación por la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, España. Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales en la UCLM, Cuenca, España. Magíster en Investigación de la Educación por la Universidad Andina Simón Bolívar. Especialista Superior en Educación y Nuevas Tecnologías de la Comunicación por la UASB. Licen-

ciada en Artes Plásticas, mención en Pintura y Grabado de la Universidad Central del Ecuador. Tecnóloga en Diseño Gráfico y Multimedia en el Instituto de Artes Visuales de Quito. Líneas de investigación: artes audiovisuales, educación y feminismos.

Manolo Sarmiento

Cineasta, periodista y gestor cultural. Desde 1989 ha colaborado con diversos medios de comunicación audiovisuales y escritos del Ecuador y ha participado en el equipo de producción de numerosas películas, como *La Tigra*, *Crónicas* y *Esas no son penas*, entre otras. En 2002 fundó, junto a otros gestores y artistas, el Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine, del que fue director por varios años. Ha sido docente en la Universidad San Francisco de Quito, la Universidad Central del Ecuador y la Universidad Andina Simón Bolívar.

Julio Ruslán Torres Leyva

Holguín, Cuba 1976. Graduado del Instituto Superior de Arte, La Habana, 2001. Artista, curador e investigador; doctor en Ciencias del Arte; máster en Arte; miembro de la UNEAC; miembro de la Comisión Científica de la Facultad de Artes Plásticas, ISA; profesor del Laboratorio de Pintura. Actualmente es docente de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes de Guayaquil (UArtes).

Elisa Ullauri Llore

Investigadora postdoctorante en el laboratorio Mesopolhis de la Universidad Aix-Marsella, en Francia. Es docente en Sociología de la Cultura y realiza estudios de públicos, no públicos y prácticas culturales en instituciones como el Fondo Regional de Arte Contemporáneo y la Ópera de Marsella. Obtuvo su doctorado de Sociología, Cultura y Comunicación en el 2017 por la Universidad de Aviñón. Fue coordinadora del servicio de educación y públicos en el Museo Casa del Alabado del 2018 al 2021. Forma parte del taller de cerámica Barroquema.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en mayo de 2023.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

